

DOI <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2021-2-8>

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ КАНОНУ В ІКОНОГРАФІЇ

Віталій Козінчук,

доктор філософії, доцент,

доцент кафедри богослов'я

*Приватного закладу вищої освіти «Івано-Франківська академія Івана Золотоустого»,
член Національної спілки художників України, провідний науковий співробітник*

Музею мистецтв Прикарпаття,

докторант

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна)

ORCID ID: 0000-0002-8518-5686

br_vitalik@bigmir.net

Анотація. У статті аналізується мистецька категорія іконографічного канону. Автор наводить низку термінів, які належать до теорії мистецтвознавства. Категорія іконографічного канону у вітчизняному мистецтві фактично не досліджена. У розвідці надано відповідь на питання про те, що таке «канон», «іконописне правило» «паралельний канон» та ін. Здійснено огляд найвідоміших визначень іконографічного канону на основі опрацьованих авторитетних джерел. До середини ХХ ст. іконописна справа функціонувала у вигляді майстерень, цехів, діяльність котрих мала творчо-мистецьке спрямування. Доведено, що іконопис має свої регіональні особливості, а механізмом їхнього збереження виступає художня традиція іконографічного канону. Висвітлено стан виготовлення ікон, про що свідчить діяльність сучасних осередків іконопису. У виготовленні неканонічних ікон відбуваються зміни напрямів і стилів, взаємовпливів народного та професійного мистецтва, помічено розвиток від матеріально-практичної сфери до духовно-культурної, які взаємодіють зі стильовими напрямками.

Ключові слова: канон, канонічне мистецтво, канонічні зразки, ікона, іконописний канон, церковний канон у православному іконописі, іконографічний канон, художній канон у церковній творчості, іконописні правила, мистецтво, мистецтвознавство, параканон, церква.

METHODOLOGICAL PROBLEMS OF THE CANON IN ICONOGRAPHY

Vitalii Kozinchuk,

Doctor of Philosophy, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Theology

Ivano-Frankivsk Academy of John Chrysostom,

Member of the National Union of Artists of Ukraine, Leading Researcher

Precarpathian Art Museum,

Doctoral Student

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

ORCID ID: 0000-0002-8518-5686

br_vitalik@bigmir.net

Abstract. The article is analyzed the artistic category of the iconographic canon. The author gives a number of terms that relate to the theory of art. The category of iconographic canon has not been studied in national art. In scientific exploration is given the answer to the question what is “canon”, “iconic rule” “parallel canon” and others. An overview of the most famous definitions of the iconographic canon is made on the basis of elaborated authoritative sources. Considerable attention is paid to non-canonical icons of the XX centuries, where the process of search for new artistic forms of furniture articles through the use of a national cultural

tradition is activated. The thesis proves that furniture business in the first half of the XX century functioned only in workshops and their activities had a creative artistic direction iconographic canon. The author shows that under new conditions artistic non-canonical icons acquired new design tendencies through the synthesis of innovations traditions.

Key words: canon, canonical art, canonical specimens, icon, iconic canon, church canon in Orthodox iconography, iconographic canon, artistic canon of church creativity, iconic rules, art, art criticism, paracanon, church.

Вступ. Поле застосування терміна «канон» має декілька спільних точок дотику та перетину з полями значень фундаментально важливих для мистецтвознавства, культурології та богослов'я наукових термінів. Таким чином, систематизація методологічних підходів для дослідження канонічного мистецтва і канону загалом в українському та зарубіжному мистецтві має принципове значення для нашої наукової роботи, яка має за предмет вивчення іконографічний канон в українській церковній іконографії візантійського стилю.

Для детального аналізу церковної іконографії візантійського стилю в науковому обігу прийнято використовувати тотожну термінологію «канон», «канонічні зразки», «канонічне мистецтво», «іконописний канон», «іконографічний канон» «церковний канон у православному іконописі», «художній канон у церковній творчості», «іконописні правила» тощо.

Водночас можемо констатувати, що художні правила, об'єднані з культовими приписами, домінували як у мистецтві античного періоду, мистецтві Середньовіччя, так і в мистецтві Нового часу. Намагання віднайти ідеал в анатомічній пропорції та виокремити сталі, часто математично обґрунтовані правила побудови завжди приваблювали людей мистецтва. З поняттям канону пов'язаний цивілізаційний досвід минулого та сучасного. До терміна «канон» приписують використання «ідеальних» зразків, формування високих естетичних вподобань.

У наукових мистецтвознавчих дослідженнях сьогодні проявляється великий інтерес до поняття канону. Побутує думка, що в образотворчому мистецтві неможливо обійтися без канону та його меж. Прийнято вважати, що до художнього канону належать усі норми композиції, правила колориту та пропорцій. В історії мистецтв канон завжди регламентував сукупність художніх прийомів у кожній конкретній епосі, проте у вітчизняній науковій літературі ця проблематика практично не була належним чином висвітлена, чим і зумовлена актуальність статті.

Наше наукове дослідження розглядає богословську, культурологічну та мистецтвознавчу ситуацію у художніх колах. Основним принципом стало збирання автентичного матеріалу художніх напрацювань, що дозволило систематизувати та проаналізувати творчий доробок культового живопису Вселенської Церкви. Мистецький доробок маловідомих або зовсім анонімних ізографів (майстрів-іконописців) може досліджуватися і розглядатися у контексті розвитку мистецько-культурного еклезіального простору, а саме канонічного і неканонічного з позиції офіційної Церкви сакрального мистецтва. Тому важливими для наукового дослідження стали історико-теологічні та мистецько-культурологічні матеріали, у яких розглядаються принципи розвитку канонічного і неканонічного іконографічного мистецтва Вселенської Церкви.

Аналіз стану сучасного дослідження доводить, що в українській культурології та мистецтвознавстві, за наявності поважної кількості наукової літератури, протягом XX–XXI ст. питання про методологію дослідження канону у класичному іконографічному малярстві, еволюції іконографічного канону та секуляризації церковного жанрового живопису ще належно не визнані. Деякі наукові роздуми щодо цієї проблематики слід шукати у радянських, українських і російських дослідників іконного малярства.

Катерина Новікова трактує іконне малярство як таке, що увібрало в себе симбіоз богослов'я і мистецтва на поприщі церковної культури візантійської традиції (Новікова,

2013). А.Н. Бухникашвили розглядає методологічні аспекти образотворчої іконографічної системи візантійської традиції та дає приклади сучасної інтерпретації класичної естетики. Автор критикує будь-які відхилення від норм середньовічної класики (іконографічного канону), до яких звикли українські та західноєвропейські авангардні митці-іконописці ХХІ ст. (Бухникашвили, 2017). Ірина Горбунова-Ломакс наводить сучасний погляд на методологію дослідження церковного іконопису. Вона вважає, що іконографічний канон Візантійської Церкви може видозмінюватися, а тому неканонічний іконопис має право на мистецьке існування як неповторне і колоритне явище (Горбунова-Ломакс, 2009). Мистецтвознавець Г.Г. Виноградова розглядає основоположні методологічні принципи еклезіального іконного малювання з натури, які сприяли розвитку сучасного іконопису ХХІ ст. (Виноградова, 1976). В. Твердохліб у книзі «Врятуймо скарби разом» поряд із давніми українськими іконами ставить на п'єдестал пошани неканонічний (не-церковний) образотворчий процес (Твердохліб, 2018). Д.В. Степовик у своїх наукових доробках виводить специфічний термін – «український стиль» іконографії (Степовик, 1982, 2015, 2012). Основи неканонічного еклезіального живопису ХХІ ст. можна почерпати із творчості М.А. Кириченко й І.М. Кириченко (Кириченко, Кириченко, 2002). Для нашого дослідження важливим є вивчення світського рисунку академічної манери, який теж вважається опущенням середньовічних мистецьких вподобань. Курс лекцій розглядається у творчості Н.Н. Ростовцева (Ростовцев, 1973) та Г.В. Беди (Беда, 1989). А. Дем'янчук розглядає методологію нової української ікони ХХІ ст. на тлі західноєвропейської ренесансно-барокової культової естетики (Дем'янчук, 2015).

Однак внаслідок академічної прогалини у вивченні означених вище питань ці напрацювання потребують достатніх хронологічних і територіальних меж, а також застосування комплексного методу дослідження маловивченого канонічного і неканонічного українського іконопису з урахуванням історичних, філософсько-богословських і соціально-культурних особливостей еклезіального професійного й аматорського сакрального мистецтва.

Метою статті є висвітлення термінології канону у культовому образотворчому мистецтві візантійського обряду, що побудоване на послідовності канонів, які були вироблені у різні віки становлення християнства. Канонами послуговуються митці-ізографи як «нормативною-правовою» базою для написання церковних творів у східній традиції й нині. Основні **завдання**, що зумовлюються метою роботи, – окреслити методологічні особливості канонічного та неканонічного іконопису; висвітлити творчий шлях і формування художніх канонів і відхилень від них; проаналізувати стильову, жанрову, сюжетно-тематичну специфіку й індивідуальні методи іконопису у художній творчості невідомих західноукраїнських майстрів-ізографів; з'ясувати місце і значення західноєвропейських католицьких латинізмів у неканонічному церковному іконописі; виявити культурологічні засади світоглядно-естетичної позиції канонічного неканонічного церковного мистецтва; визначити перспективи використання творчих композицій і відступлення від принципів іконографічного візантійського канонічного культового мистецтва. У сучасному мистецтвознавстві відчувається прогалина у дослідженні питання про походження, значення і принципи художнього іконописного канону. Канон вплинув на формування мистецтва, і навпаки. Актуальною для нашої наукової розвідки тематикою мистецтвознавці почали займатися тільки на початку ХХ ст.

Основна частина. Богословсько-філософський підхід. Щодо питань збереження канону в культовому живописі, то західна теологія відреагувала на ці процеси у науці ідеєю відмови від шляху неосхоластики, натомість загостривши свою увагу на творчості патристичної доби Вселенської Церкви. Ми вважаємо, що першопочатківцем у формуванні богословсько-філософських підходів у дослідженні канону був Ханс Урс фон Бальтазар – домінуючий західний мислитель другої половини ХХ ст.

В основі його концепцій і підходів лежить ідея богословської естетики у трактуванні сприйняття істини як форми. Ця думка, безсумнівно, нова для прагматичного й аналітичного розуму на католицькому Заході, проте на православному Сході з його символічно-алегоричним платонівським мисленням позиція Бальтазара є характерним поприщем для богословських полемік і різних міркувань, починаючи зі славної епохи мислителя, богослова і філософа Псевдо-Діонісія Ареопагіта, про якого часто згадує у своїй фундаментальній праці «Сума теології» Тома Аквінський.

Принципову наукову позицію займають дослідження щодо теорії богослов'я образу відомого католицького кардинала Крістофера фон Шенборна, котрий встановлює зв'язок між богослов'ям і безпосередньо художнім образом.

Богословсько-філософська традиція вивчення церковного мистецтва у візантійській традиції представлена науковою діяльністю М. Бердяєва, С. Булгакова та П. Флоренського. Зацікавлення до ортодоксального мистецтва проявляли також символісти. Тут варто згадати ім'я В'ячеслава Іванова.

Канон як особливий предмет вивчення для богословсько-філософської думки вдало проглядається у науковій роботі Флоренського та Булгакова. Ці богослови, слідом за науковими розробками XIX ст., вивчали канон із позиції іконописної творчості. Флоренський і Булгаков дивилися на канон як на особливу форму духовного та візуального соборного досвіду святого передання Вселенської Церкви. Таким чином, для П. Флоренського канон – це певне зібрання містичного досвіду, зустріч із яким вивільняє творчі сили художника. П. Флоренський намагається поєднати таке філософсько-богословське розуміння канону, що пояснюється його прихильністю до ім'яслав'я, із сучасними йому ідеями західної культури та науки про богослов'я та сакральне мистецтво. Найпопулярніший твір Флоренського має назву «Іконостас». У цьому творі дослідник намагається поєднати такий підхід, який став широко популярним на початку століття, бачачи у такому синтезі мистецтв східну візантійську літургію.

Відомий російський богослов на початку XX ст. Г.В. Флоровський на еміграції прямував за думкою символістів. Флоровський активно займався вивченням церковного мистецтва візантійського стилю. Як механізм, що пояснює його розвиток сакрального мистецтва, науковець застосовує поняття «Імперії» та «Пустелі» як дихотомію двох полюсів, між якими розвивалася богослов'я і храмове мистецтво у православному світі. Ця дихотомія (роздвоєність) лежить за рамками звичної для прагматичного католицького Заходу ідеї про історію мистецтва як історії стилів і їх еволюції. У сполученні з ідеєю канону як соборного нормативу, формалізуючи містичний досвід, дихотомія дозволяє пояснити масштабні явища у церковній іконографії візантійського стилю.

Культурологічні та мистецтвознавчі аспекти дослідження. Проблема дослідження канону в культурологічній науці зачіпається у компаративно-історичному аспекті. Відомий французький вчений Жан-Клод Шмітт вибудовує міркування навколо ідеї зіставлення розвитку *Arte cristiano* Сходу та Заходу.

Оскільки Україна входила до складу СРСР, у Радянському Союзі найпопулярнішим культурологом, котрий цікавився питанням культового мистецтва і патристичної літератури, був Д.С. Ліхачов.

Загалом перші зацікавлення серед науковців каноном і сакральним мистецтвом країн пост-візантійського ареалу стрімко зростають у другій половині XIX – першій половині XX ст. На базі «*Arqueología bíblica*» у кінці XIX – початку XX ст. сформувалася велика дослідницька наукова традиція, яка має зв'язок із настроєм східного богослов'я. Варто констатувати, що плеяда видатних істориків і мистецтвознавців згрупувалися навколо Російського археологічного інституту в Константинополі та його засновників Ф.І. Успенського й учня Ф.І. Буслаєва, Н.П. Кондакова. На території Радянського Союзу цей гурток продовжував існувати та

публікуватися у журналі «Византийский Временник» до кінця 20-х рр. ХХ ст. Такі наукові діячі, як Д.В. Айналов, Д.С. Лихачов, А.Н. Грабар у різний час були пов'язані з цим науковим гуртком. Із діяльністю вчених цього кола пов'язані перші спроби розробки спеціалізованого термінологічного апарату для вивчення канонічного мистецтва. Роботи Андре Грабара мають принципове значення для формування особливих методологічних принципів церковної іконографії візантійського стилю.

Як не парадоксально, але саме у радянський період, незважаючи на серйозний ідеологічний прес, продовжували виходити друком наукові статті про культовий живопис і храмове мистецтво. Були опубліковані фундаментальні мистецтвознавчі праці Н.В. Лазарева. І все ж ізоляція й ідеологічний тиск призвели до консервації у вітчизняній науці дослідження про сакральне мистецтво з його архаїчними формами іконографічного підходу щодо вивчення канону.

Тільки із середини 60-х рр. ХХ ст. в Україні заново відроджується традиція цікавитися вивченням іконології й іконографії візантійського стилю. Таким чином, поступово починає зростати надзвичайно багата традиція вивчення східного християнського мистецтва та культури. Десятки вітчизняних мистецтвознавців і реставраторів надзвичайно детально вивчили історичні, стильові, технічні, технологічні аспекти становлення та розвитку канонічного мистецтва на території Київської Русі.

В Україні цей період асоціюється з розквітом наукової діяльності, на жаль, тільки російських мистецтвознавців В.Н. Лазарева, О.С. Попової, М.В. Алпатова. Формується і процвітає творча плеяда богословів і філософів, таких як А.Ф. Лосєв. Він зберіг спадок наукової традиції, що йде від М. Бердяєва та П. Флоренського.

У другій половині ХХ ст. питання, пов'язані з культурологічними та мистецтвознавчими підходами до вивчення канонічного церковного мистецтва, вивчаються філософським гуртком А.Ф. Лосєва, зберігши спадкоємність наукової традиції від М. Бердяєва та П. Флоренського. Саме з науковою діяльністю А.Ф. Лосєва та відомих вихідців із його творчого кола мистецьких дослідників С.С. Аверинцева та В. В. Бичкова поєднується нова актуалізація у вітчизняному мистецтвознавчому і культурологічному науковому побуті теми української ікони та збереження канонічної традиції у церковному малярстві.

Знаково-символічна природа дослідження канону. У рамках знакових підходів мистецький образ розглядався як текст, мистецтво як мова, а сак канон – як певна система чи набір різних правил цієї мови. На другу половину ХІХ ст. припадає становлення іконографії як науки та водночас богословської дисципліни. Таким чином, іконографія – наука, що сформувалася у межах нумізматики як дисципліна. Вона дозволяє типологізувати зображення на монетах і медалях, іконографія зробила крок далеко за межі власне нумізматики, ставши важливим інструментом науки про мистецтво (особливо сакральне). Становлення іконографії як науки стало проривом для вивчення семантики канонічного мистецтва, буквально «прочитання» чи «аналізу» художнього твору.

Відомі мистецтвознавці в означений час написали серйозні роботи, котрі містили досить детальну типологію образів. До таких науковців слід віднести Й. Вільперта, О. Шпенглера, Ф. Буслаєва, Н. Кондакова, Є. Маля. Дослідження іконографії у науковій традиції має родовий зв'язок із тлумачним настроєм традиційного богослов'я. До цього кола слід віднести також таких видатних фігур, як Д.В. Айналов, Н.П. Лихачев, А.Н. Грабар.

Фундаментальне значення для семіотичної групи підходів має теорія знаку, яка спочатку була розроблена батьком семіотики Ч. Пірсом. Відповідно до класичної типології знаків Ч. Пірс виділяє три типи знаків: іконічні знаки, індекси та символи. Канон є системою об'єднаних правил, створення котрих візуально сприймають знаки. Таким чином, логічно виникає запитання, які саме типи знаків вимагаються для створення та застосування канонічних правил?

Частково на це питання відповідає Б.А. Успенській, котрий, крім власне ікон як свого предмета, бачить деякі символічні зображення. Канон у рамках семіотичного підходу може бути представлений як система правил створення насамперед символічного, а потім й іконічного зображення. По-особливому на становлення знаково-символічного підходу вплинули ідеї Е. Гуссерля, які він розробляє у своїх «Логічних дослідженнях».

Практичне значення для семіотики візантійського мистецтва мають праці Лотмана й Аверинцева. Ю.М. Лотман, розглядаючи проблему канону, вказує на здатність канонічного твору перебудувати свідомість людини. Ю.М. Лотман, торкаючись питання інтерпретації канонічних творів мистецтва, визначає канон як систему комунікації, подібну до музичної мови, що має власний словник і граматику та призначена не стільки для передачі інформації, скільки відкривати можливості для спонтанного народження думок.

Формально-стилістичні та формалістичні підходи. Увага до канону сформувалася у процесі аналізу художньої форми. Цей підхід до дослідження канону бере свій початок із ренесансних художників і теоретиків мистецтва, серед яких передусім можна назвати Дюррера та Леонардо да Вінчі. Серед мистецтвознавців одним із перших пропорціями античних скульптур цікавився ще у XVIII ст. Вінкельманн. У 1879 р. відомий скульптор і сучасник Буркхадта, Еміль Сольди робить для членів Паризької антропологічної громади коротку доповідь, присвячену пропорціям у грецькій і єгипетській скульптурі. Розвиток іконографії та практичне вивчення витворів мистецтва з акцентом на аналіз форми привів до виникнення формально-стилістичного методу. Саме формалісти одні з перших звернулися до дослідження закономірностей створення художнього твору. Художній канон стає однією з таких закономірностей. Розроблений формалістами методологічний інструментарій був орієнтований переважно на вивчення проблеми розвитку мистецтва в історичній динаміці. Біля витоків виникнення методу стоїть Якоб Буркхардт із його концепцією держави як витвору мистецтва (*Der Staat als Kunstwerk*), що істотно вплинула на візантиністику. У к. XIX – на п. XX ст. європейська і російська наука про мистецтво на хвилі зростання інтересу до пізньоантичного та середньовічного мистецтва вперше стикаються з канonom як засадничим принципом, що визначає вигляд витвору мистецтва і спосіб його створення. Звичайно, дослідники спробували застосувати для вивчення середньовічного мистецтва систему методології, яка складалася на Заході як інструмент вивчення західного мистецтва Нового Часу. У цей період формується проблема співвідношення понять «канон» і «стиль», дозвіл якої і дозволяє обкреслити межі поняття «канон» і виявити його місце у процесі художньої творчості.

Дослідження художньої форми у зв'язку зі структурами сприйняття викликало подальшу еволюцію формально-стилістичного підходу у бік захоплення психоаналізом. Естетична теорія «абсолютного зору», що належить Конраду Фидлеру (остання третина XIX ст.), ґрунтувалася на ідеї подолання хаосу емпіричних вражень заради споглядання «чистої форми». Базуючись на ідеях Фидлера, створює свою «науку про мистецтво» Генріх Вельфлін. У класичній роботі «Ренесанс і Бароко» 1888 р. він представляє ці поняття вираженням двох «форм зору». У 1915 р. Вельфлін публікує монографію «Основні поняття історії мистецтва», у якій він виробляє свою, яка стала широко відомою теорію «двох коренів стилю». Він одним із перших зв'язує розвиток стилю із «формами зору». Ці форми зору характеризуються 5 парами понять лінійне/живописне, площина/глибина, замкнута/відкрита форма, множинність/єдність, ясність/неясність. Ця монографія стає однією з найбільш значимих елементів всієї конструкції формально-стилістичного методу. На цю роботу Вельфліна опирається у своєму класичному дослідженні візантійської естетики П. Міхеліс. Учень Вельфліна Й. Гантнер здійснює концептуальний перехід від ідеї художнього творіння до уявлення про художню творчість. Його «Ревізія історії мистецтва» (1932) і подальші роботи розробляють явище та поняття «префігурації» як приготованих і позапредметних форм художньої творчості, що

володіють фундаментальною особливістю незавершеності. Поняття префігурації займає важливе місце у вивченні структури зорового досвіду і його впливу на зображальність. Гантнер говорить про процес постійного росту місця префігурації у західному мистецтві, вважаючи початок цього процесу від романського і візантійського мистецтва. Особливим чином розвивався формалізм у рамках віденської школи мистецтвознавства. А. Ригль у своїх «Питаннях стилю» (1893), «Пізньоримської художньої індустрії» (1901) і «Голландському груповому портреті» (1902) пропонує оригінальну версію «основних понять» теорії та методу історії мистецтва (чергування «гаптичної» й «оптичної» форми як виток стилістичного розвитку і стилістичної особливості витворів мистецтва як результат дії «художньої волі»). У 1918 р. виходить знаменита книга Освальда Шпенглера «Захід Європи». Будучи ідеалістом, послідовником Гете, Шпенглер трактує стиль як «метафізичне почуття форми». Великі стилі у нього постають своєрідними стихіями, які самі формують особистість митців. Початок ХХ ст. характеризується виникненням абстрактного мистецтва, виток якого дослідники починають шукати у древньому і середньовічному мистецтві. Найбільш впливова дотепер теорія художньої форми В. Воррингера (1881–1965). У 1907 р. він публікує свою знамениту статтю «Абстракція і емпатія». Однією із центральних думок Воррингера була ідея про іманентний характер абстракції. Стиль, завершений у своїх власних законах, є вищою формою абстракції.

Помітний внесок у вивчення співвідношення особливостей зорового сприйняття і мистецтва зробив у середині ХХ ст. Рудольф Арнхейм, котрий фактично виходить за кордон власного вивчення сприйняття, переходячи до аналізу феномена фантазії, уяви. Концепція Е. Гомбріха «природних знаків» позначає інтерес до вивчення зв'язку художньої форми із семантикою мистецького твору.

Застосування іконології для вивчення особливостей становлення християнського мистецтва призводить до суттєвої трансформації методологічного інструментарію, яку можна побачити у Х. Бельтінга. Науковець вивчає канонічне мистецтво як форму візуальної риторики. У другій половині ХХ ст. великий внесок у вивчення канонічного церковного мистецтва зробив Ернест Кітцінгер. Його про становлення візантійського мистецтва має фундаментальне значення для розуміння ролі іконографічного канону у церковному мистецтві візантійського стилю. Розвиток мистецького образу автор бачить як процес пошуку адекватної форми. Він загострює увагу на внутрішніх мотивах художника та його внутрішньому сакральному, творчому пошуку.

Висновки.

1. Опрацювання наукової літератури, яка стосується вивчення іконографічного канону в українському мистецтві, показало, що тема збереження канонічних і неканонічних принципів у церковній іконографії візантійського стилю досі науковцями не розглядалася, а якщо й розглядалася, то не була предметом ґрунтовного вивчення. Вітчизняні мистецтвознавці переважно звертали увагу на проблеми історичного характеру, залишаючи недослідженою низку питань, що стосуються іконографічного канону. Цим питанням переважно цікавилися радянські та російські мистецтвознавці. Тому ми звертали увагу на найавторитетніших дослідників у цій галузі.

2. Вагомий внесок у дослідження іконографічного канону зробили Г. Вагнер, Д. Угринович, Г. Беда, М. Кириченко, В. Ліхачева, Л. Жегін, В. Філатов, М. Храпковський, Г. Виноградова, П. Білецький, Н. Ростовцев, М. Алпатов, В. Антонова, Ф. Ковалев, Е. Шорохов, В. Лазарєв та ін. Досліджували ці питання також сучасні мистецтвознавці А. Беліков, А. Бухнікашвілі, І. Пархоменко, Ф. Уманцева, Г. Скоп-Друзюка, Д. Степовика, Л. Міляєва, О. Пітателева, В. Александровича, Г. Беліков, М. Приймич, С. Оляніна та ін., однак це питання досі не має комплексних мистецтвознавчих досліджень.

3. Нині для фундаментального узагальнюючого дослідження, присвяченого канонічним і неканонічним принципам церковної іконографії візантійського стилю в Україні, сформувався

великий базис, розроблений багатий діапазон методів, які налічують необхідні мистецтвознавчі, структурологічні, богословські, філософські та частково естетичні передумови для того, щоб всерйоз зайнятися розробкою теми збереження іконографічного канону, виявленням всіх мистецьких аспектів і власне художнього сенсу канону як однієї зі значних категорій мистецтва.

References:

1. Novikova K. (2013) *Na perekhresty svitu i dukhu. Korotkyy narys pro sakral'nyy zhyvopys Ukrayiny* [At the crossroads of world and spirit. A short essay on the sacred painting of Ukraine]. Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
2. Bukhnikashvili A.N. (2017) *Izobrazitel'naya sistema kanonicheskoy ikony* [The visual system of the canonical icon]. Moskva. [in Russian]
3. Gorbunova-Lomax I. (2009) *Ikona. Pravda i vymysly* [Icon. Truth and fiction]. St. Petersburg: Satis. [in Russian].
4. Vynohradova H.H. (1976) *Malyuvannya z natury* [Drawing from nature]. Kyiv: Radyanska shkola. [in Ukrainian]
5. Tverdokhlib V., Mysyuga B. (2018) *Vryatuyemo skarby razom. Istoriya odnogo proektu* [Let's save the treasures together. History of one project]. Kyiv: Master of Books. [in Ukrainian].
6. Stepovyk D.V. (1982) *Ukrayinska grafika XVI–XVIII stolitj. Evolyutsiya obraznoyi systemy* [Ukrainian graphics of the XVI–XVIII centuries. Evolution of the image system]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
7. Stepovyk D.V. (2015) *Neobaroko: Ikony Oleksandra Okhapkina* [Neobaroque: Icons of Alexander Okhapkin]. Kyiv: Olena Teliga Publishing House. [in Ukrainian]
8. Stepovyk D.V. (2012) *Nova ukrainska ikona XX i pochatku XXI stolitj: Tradytsiyna ikonohrafia ta nova stylistyka* [New Ukrainian icon of XX and early XXI centuries: Traditional iconography and new style]. Zhovkva: Missionary. [in Ukrainian]
9. Kyrychenko M.A., Kyrychenko I.M. (2002) *Osnovy obrazotvorchoyi hramoty* [Fundamentals of visual literacy]. Kyiv: Vyshcha shkola. [in Ukrainian]
10. Rostovtsev N.N. (1973) *Akademicheskyy risunok. Kurs lektsiy* [Academic drawing. Lecture course]. Moskva: Prosveshcheniye. [in Russian]
11. Beda G.V. (1989) *Osnovy izobrazitel'noy gramoty* [Fundamentals of fine grammar]. Moskva: Prosveshcheniye. [in Russian]
12. Demyanchuk A. (2015) *Yak tvorytsya ukrayinska ikona: Z avtorskoho dosvidu* [How a Ukrainian icon is created: From the author's experience]. Kyiv: Olena Teliga Publishing House. [in Ukrainian]