

Главные тенденции нашего времени. – М., 1993.; 2-е изд. – М., 1997. 18. Сорокин П.А. Кризис нашего времени // Человек. Цивилизация. Общество. – М., 1992. – С. 427–504. 19. Сорокин П.А. Циклические концепции социально-исторического процесса. Россия и современный мир: Статьи. – 1998. – Вып. 4(21). 20. Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. – М., 1992. – С.313, 387, 392. 21. Самуельсон П. Економіка: Підручник. – Львів, 1993. – С.213–215. 22. Тойнби А. Дж. Постижение истории. – М., 1991; 2-е изд. – СПб., 1996. 23. Уйбо А. Реконструкция исторического прошлого как междисциплинарная задача. Ученые записки Тартуского университета: Труды по философии XXXV, 1990. – С.76–77. 24. Чижевский А.Л. Земное эхо солнечных бурь // Изд. 2-е. – М., 1976. 25. Шильман М. Такты истории как элементы структуры исторических процессов. б. м., б. в. 25. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т.1. Геитальт и действительность. – М., 1993. – С. 268, 269. 26. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки

морфологии мировой истории. Т.2: Всемирно-исторические перспективы. – М., 1998; Фрагменты. Т.2 // Самопознание европейской культуры: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе XX века. – М., 1991. – С.23–68. 27. Chandler T. Four Thousand Years of Urban Growth. An Historical Census, Second Edition, The Edwin Mellen Press, 1987. 28. Chandler T., Fox G. 3000 Years of Urban Growth, Academic Press, 1974. 29. Goldstein J. Long Cycles: Prosperity and War in the Modern Age. New Haven (CT): Yale Univ. Press, 1988. – P. 285; 30. Goldstone J. Revolution and Rebellion in the Early Modern World, Berkeley: University of California Press, 1991. 31. Hempel C. Hempel Explanation and Laws, “Theories of History”, Glencoe, 1960. – P. 345. 32. Ortega-y-Gasset J. La “filosofia de la historia” de Hegel y la historiologia. В кн.: Долгов К.М. От Куркегора до Камю. – М., 1991. – С.113–114. 33. Sorokin P.A. Social and Cultural Dynamics. Vol. I-IV. – N.Y., 1941; 1962, 2nd ed.

УДК 246

Л.П. Рачёва

Севастопольський національний інститут ядерної енергії та промисловості

РЕЛІГІЙНЕ МИСТЕЦТВО: СТРУКТУРА І ФУНКЦІЇ

© Рачёва Л.П., 2005

На прикладі концепцій сучасних дослідників розглядається коло питань, що стосуються специфіки природи релігійного мистецтва. Аналізуються проблеми взаємодії релігії і мистецтва, а також співвідношення релігійної і естетичної функцій. Відзначається, що в контексті найбільш значущих проблем залишаються відкритими і потребують серйозного вивчення питання розуміння символу як функції і взаємовідношення мистецтва і символу.

This article deals with the concept of modern investigators in the field of peculiarity religions art nature. Problems of religion and art interaction, as welras religions and esthetic function correlation are analised here. They point out that in the context of the most significant problems questions of understanding of the symbol as a function and art and symbol correlation are still actual and require serious research.

У світлі нового підходу щодо розуміння й оцінки релігії у третьому тисячолітті стає очевидним активний інтерес сучасників до віри своїх батьків, до церкви, а разом з ним постає необхідність у більш глибокому вивченні феномену релігійного мистецтва.

Актуалізація релігійного мистецтва передбачає можливість різних підходів та шляхів до його вивчення. Однак у наш час основний фонд науково-дослідницького матеріалу представлений роботами мистецтвознавців-класиків радянського періоду XX ст. М.В. Алпатова,

В.Г. Брюсової, В.Н. Лазарева, Д.М. Угриновича та ін., де видове різноманіття мистецтв розглядалося без звернення до духовної істини, тобто лише крізь призму естетичного. У вітчизняній науці узагальнений теоретичний матеріал щодо теми релігійного мистецтва, який би сповна розкривав його особливості і функції, практично відсутній.

Зважаючи на це, набувають актуальності: проблема взаємодії релігії і мистецтва, проблема визначення природи релігійного мистецтва, проблема співвідношення релігійної і естетичної функцій.

Мета цієї роботи – звернути увагу на специфіку природи релігійного мистецтва у своїй теоретико-пізнавальній перспективі.

Основні завдання: з'ясувати головні проблеми релігійного мистецтва, дати визначення поняття “релігійне мистецтво”, вказати специфіку природи релігійного мистецтва на прикладі концепцій сучасних дослідників.

Феномен релігійного мистецтва розглядається в багатьох науково-дослідницьких працях, однак більшість з них має характер історичного опису найпрогресивніших періодів розвитку релігійного мистецтва або містять творчий аналіз його окремих предметів.

Та цілком недостатньо матеріалу, ведучи мову про теоретичні, узагальнюючі роботи, у яких би розглядалися особливості релігійного мистецтва, розкривалися б його соціальні функції і місце в системі людської культури. Насамперед – це роботи М.В. Алпатова, Д.М. Угриновича, Г.К. Вагнера, В.Н. Лазарева, В.Г. Брюсової, М.А. Ільїна, Г.І. Вздорнова та ін. Більшість із цих праць належить до радянського періоду ХХ ст., де зазначалося, що “проблема релігійного мистецтва... безпосередньо пов'язана із сучасною ідеологічною боротьбою”, – таке висловлення, зокрема, знаходимо у праці Д.М. Угриновича “*Мистецтво і релігія*”.

Однак варто зауважити, що в радянський період більшість дослідників акцентували свою увагу передусім на естетичному аналізі будь-якого мистецтва. Такий підхід до проблеми релігійного мистецтва для багатьох з них став чимось на кшталт переконання. На цю своєрідну форму іконоборства в ХХ ст. вказують сучасні дослідники.

Очевидною стає і нова проблема пошуку дослідницького матеріалу, необхідного для

розкриття істинно богословського значення у складній системі релігійного мистецтва. Основою для створення такої узагальненої дослідницької моделі могли б стати праці Л.А. Успенського, О.П. Флоренського, Е.Н. Трубецького, Н.К. Гаврюшина та ін. вітчизняних філософів ХІХ – початку ХХ ст.

Актуалізація релігійного мистецтва припускає різні підходи до шляхів його вивчення. Сьогодні основний фонд науково-дослідницького матеріалу в Україні викладений в працях Д. Степовика, В.А. Овсійчука, П.М. Жолтовського, Ф.С. Уманцева, М. Фіголя та ін., в яких велика увага приділяється питанням періодизації історії української ікони, розглядається проблема кольору і стилю в релігійному живописі. Отже, питання про природу релігійного живопису залишається відкритим.

У третьому тисячолітті вимагатимуть остаточного з'ясування нові, більш значущі проблеми релігійного мистецтва, серед яких:

- 1) проблема взаємодії релігії і мистецтва;
- 2) проблема художньо-релігійної цілісності;
- 3) проблема визначення природи релігійного мистецтва;
- 4) проблема співвідношення релігійної і естетичної функцій.

Актуальність поставлених завдань настільки очевидна, що практично не потребує подальшого обґрунтування своєї необхідності.

Мета роботи – звернути увагу на специфіку природи релігійного мистецтва у її теоретико-пізнавальній перспективі.

Таким чином, виконання поставлених завдань, як ми вже говорили, передбачатиме: з'ясування основних проблем релігійного мистецтва; визначення поняття “релігійне мистецтво”; специфіку природи релігійного мистецтва на прикладі концепцій сучасних дослідників.

Сьогодні науковці дедалі частіше використовують термін “релігійне мистецтво”. Як би там не було, та у мистецтвознавчій літературі, особливо останнього часу, важко знайти найбільш точне визначення цього поняття. Винятком може бути хіба що спроба доктора Д.М. Угриновича, який, посилаючись на “функціональну ознаку” релігійного мистецтва, класифікує це поняття на такі два типи:

- культове (або церковне);
- релігійно-містичне (або позацерковне).

Отже, він розглядає це мистецтво у вузькому і широкому спектрах.

У далекій історичній перспективі мистецтво тісно співіснувало з культовим дійством і було одним з його різновидів. Такий погляд якнайкраще висвітлений в працях Б.А. Рибаківа, котрий вважав, що релігійні вірування і уявлення минулих епох завжди знаходили своє предметне втілення в різних культових зображеннях. Вони (ці зображення) виявлялися більш стійкими, аніж самі уявлення і вірування первісної людини. Незважаючи на те, що ці зображення піддавалися переосмисленню з позиції все нових і нових епох, вони надійно зафіксувалися в релігійній сфері, а також у сфері народного образотворчого мистецтва. Крім того, мистецтво, що було релігійним функціонально, повною мірою виконувало свою головну сакральну функцію. Тому Д.М. Угринович релігійним мистецтвом називає ті “твори мистецтва, що включені в систему релігійного культу і виконують у ній призначені функції” [14, с. 100].

До іншого визначення релігійного мистецтва він зараховує ті твори, що не мають прямого відношення власне до культу, але при цьому зберігають свій релігійний зміст.

В епоху Нового часу в Західній Європі активно йде процес формування нових національних культур. Разом з тим усередині кожної такої культури виразно простежується диференціація окремих її сфер. Релігія, скажімо, як форма духовної культури, поступово втрачає свої колишні позиції всюдисущої першооснови. Розум і наука стають основними чинниками розвою культури і суспільства. Відтак і мистецтво одержує відносну самостійність. Урізноманітнюється його жанрова і видова палітра. Саме тут найбільше привертає нашу увагу нова грань релігійного мистецтва.

Як стверджував дослідник первісного мистецтва Герберт Кюн, воно (мистецтво) також, як і релігія, є одним із способів наблизитися до Бога. Однак якщо мистецтво є одним із проявів волі людини, то соціальні джерела релігії, навпаки, – цілком протилежні.

Яковлев Є.Г. визначає релігійне мистецтво як певну цілісність, що виникла як наслідок реальної взаємодії світових релігій та мистецтва, функціональність якої виявляється як на культурно-духовному, так і на соціальному рівні.

Дослідник І.Н. Яблоков розглядає релігійне мистецтво як певну унікальну сферу “творення, сприйняття і трансляції художніх цінностей, у яких “живуть” релігійні символи” [15, с. 381].

Колосніцин В.І. вважає, що релігійне мистецтво є своєрідним синтезом взаємодії релігії і мистецтва, і “характер цього синтезу визначається особливостями їхньої взаємодії” [9, с. 27].

Так, Карпушин І.І. вже намагається розмежувати самі поняття “мистецтва, пов’язаного з релігією”, “релігійного мистецтва” і “мистецтва”. Він виокремлює їх у самостійні роди мистецтва. Карпушин вважає, що загальною основою для них є створення художніх образів, які, відтак, безпосередньо є результатом творчої діяльності.

У контексті розмаїття теоретико-пізнавальних аспектів взаємодії релігії і мистецтва актуальну новизну нашого дослідження визначають саме ті критерії, що обумовлюють і розкривають сутність природи релігійного мистецтва як такого. Дослідження природи релігійного мистецтва вимагає звернути увагу на деякі загальні проблеми, що насамперед стосуються специфіки релігії і мистецтва як форм суспільної свідомості.

Кожна з таких форм суспільної свідомості має свій предмет відображення, що пов’язаний з особливостями практичної діяльності людини. Предметом релігії тут можемо вважати певне ілюзорно-практичне ставлення до дійсності. У релігійній модифікації життєві реалії подаються у формі світу надприродного, населеного духовними сутностями. Цей трансцендентний світ є своєрідною надбудовою над світом дійсним, що позиціонується як його схована сутність, здатна керувати світом матеріальним. У цій релігійній моделі світу втрачають своє колишнє значення поняття простору, часу, послідовності подій. Для просторово-тимчасових взаємозв’язків у системі релігії застосовується істотно нова характеристика абсолютності, вічності.

При з’ясуванні предмета мистецтва пердусім варто звернути увагу на художньо-практичний характер ставлення до дійсності. Мистецтво тут звертається до моделі світу земного і за допомогою художніх образів перетворює його в художню модель світу.

Особливе місце і роль має специфіка відображення. Однак не можна забувати, що важливим аспектом релігійного відображення дійсності теж є образна основа.

Зокрема, дослідник Веселаго А.В. звертає увагу на те, що релігія і мистецтво мають спільну гносеологічну природу, що зумовлено характером типу соціального відображення. Художньо-образний тип мислення характерний для релігії і мистецтва. На цій основі можемо спостерігати їхню взаємодію.

По-перше, у гносеологічному плані важливим чинником щодо релігії виявилася конкретно-почуттєва образна природа мислення первісної людини. Виникнувши в історії людського суспільства в період, коли образність була головною формою сприйняття дійсності, гносеологічна природа релігії отримала спільну основу з художньо-образною природою мистецтва.

По-друге, незважаючи на те, що система релігійних і художніх образів відрізняється у своєму ставленні до дійсності, система релігійних образів не може існувати поза художньо-образною основою. Ця нова властивість системотвірних відносин (а саме – ілюзорно-практичне ставлення до дійсності) вносить видозміни в образну систему загалом і в такий спосіб перетворює її в релігійну.

По-третє, художньо-образному типові мислення властиве мислення художніми образами, де поняття, ідеї, уявлення відіграють специфічну роль.

У мистецтві процес абстрагування дає можливість відтворити емпіричну чуттєво-осязну конкретність, сягаючи при цьому до самої суті явищ. А у системі релігійних образів релігійні уявлення і поняття не можуть сягнути суті явищ, що є наслідком специфіки гносеологічної функції релігії – догматизації уявлень та ідей про надприродний світ і образи. Постає питання: завдяки чому факт образної конкретності відображення в системі релігії краще передає думку, аніж абстрактне поняття?

Т. Буркгардт вважає, що сакральне мистецтво кожної культури містить в собі властиве цій культурі духовне “бачення”, що само знаходить своє відображення в особливій мові.

Дослідниця С.І. Лучицька бачить суть цієї проблеми в тому, що ідея єднання світу видимого і невидимого покладена і в основу

релігійного символізму, і специфічної образності мислення. За таких умов думка передусім тяжіє до кристалізації у візуальний образ.

Поява символізму в релігійному мистецтві зумовлена передусім особливістю естетичного світосприймання життєвих реалій. В основу символічного типу мислення покладено зорове сприйняття об'єкта. Це пов'язано зі здатністю людського мислення збирати інформацію про різні об'єкти, а потім фокусувати її на одному центральному об'єкті. Наприклад, для середньовічного мистецтва характерною була тенденція опредметнення абстрактних сутностей. Такому способу бачення властива своя структура уявлень, що багато в чому співвідноситься з культурою. У процесі історичної зміни епох спосіб бачення еволюціонує, набуваючи нових форм та відображаючи новий зміст світу. Так, достатньо показовою є вимога середньовічного живопису зображати всі предмети на передньому плані, не змінюючи їхнього зовнішнього вигляду, освітлення, а також в усіх подробицях. Однак вже в епоху Відродження ми бачимо, що від образотворчого мистецтва вимагали в одну мить охопити перспективу побаченого і передати цей зміст глядачеві.

У контексті проблеми взаємодії мистецтва і релігії дослідниця Н.Н. Кірсанова звертає увагу на те, що і релігія, і мистецтво мають здатність створювати конструкцію моделі свого світу завдяки системі знаків і значень, нібито шляхом своєрідного транслювання світу земного, предметно-чуттєвого.

Знак має двоїсту природу, що поєднує у собі його матеріальну форму і значення. Значення знака дає можливість виконати функцію заміщення предмета, що позначається. Свій мовний фонд має і мистецтво, і релігія, але розходження особливостей релігійних і художніх значень цих знакових систем мають сутнісний характер.

Релігія звернена до світу ірреального, якому не властиве реалістичне зображення з причини його абсолютної безтілесності. Цей світ можна позначити за допомогою матеріальних предметів, які власне і є знаками. Однак природа знака позбавлена чуттєвості, не несе в собі змісту. Знак, який не має чітко визначеного значення, не є типовим для релігійного мислення. Релігія діє лише тоді, коли вона стає

самосвідомістю. Релігійна свідомість може бути впроваджена у свідомість особистості тільки через емоції. Передати глибину індивідуального сприйняття можна через знак, але тоді сам знак повинен мати багату і різноманітну палітру значень. Ця здатність властива мистецтву, а релігія використовує його засоби.

Для релігії, якій конче необхідні засоби емоційного впливу на особистість, потрібний своєрідний синтез знака й образу. Такою є природа символу, що є елементом побудови “релігійної моделі” світу і здатний моделювати предметність і духовний зміст обох світів. Як спосіб бачення, символ в усі епохи історії людського суспільства був зумовлений культурою, пов’язаний з мисленням, і разом з ними еволюціонував. Якщо в художньому просторі середньовічного мистецтва символ є нібито моделлю символізованої ним речі, то вже в епоху Нового часу художній простір, наприклад, у релігійному живописі, нагадує “вікно у світ”.

Тут доречно буде процитувати Г.Д. Філімонова, біографа знаменитого ізографа Симона Федоровича Ушакова: “На іконопис почали дивитися більш здоровими очима, перестали бачити в нім ізольоване, роз’єднане з природою мистецтво; пробуджувалася свідомість необхідності і сюди внести поліпшення, елементи природи” [4, с. 34].

Постає питання, як же на практиці не помилитися у визначенні символу й образу?

У своєму функціональному прояві грані символу й образу достатньо рухливі. Поєднуючи у собі елементи реальних предметів, символ припускає їхнє спрощення або схематизацію. Це призводить до виродження його в чистий знак або переростання в образ. Взаємозв’язок цей доволі складний. Враховуються стиль, метод, індивідуальні особливості творчості художника. Щоб виявити це, недостатньо обмежити свій пошук тільки з’ясуванням системи, до якої відносяться образ і символ.

Суть проблеми полягає в тому, що якщо релігійне мистецтво конструє світ за законами релігії, тобто у передбачуваному взаємозв’язку обох світів, то основними будуть правила трансцендентної реальності.

Щоб продемонструвати сутність світу духовного, художник як засіб використовує предметність матеріального світу. Необхідно зауважити, що специфічною особливістю

побудови релігійної моделі світу є принцип диференціації, що дає можливість надати самостійності окремим властивостям того чи іншого предмета. Так, значення знаків набувають колір, форма, світло тощо. Своєю чергою, вони підпорядковуються визначеним канонічним правилам і культурній традиції.

Підпорядковуючись (один одному), знаки формують символ, що теж є співвідносним з традицією і каноном. Отже, центром композиційної побудови релігійної моделі світу (з огляду на те, що сама композиція запропонована заздалегідь), стає символ.

Досліджуючи художній простір середньовічного мистецтва, дослідниця І.П. Нікітіна виокремлює символ як засіб, що здатний втілити зоровий образ трансцендентної реальності в релігійному мистецтві, оскільки “лише “неподібні подоби”, “несхожі образи” здатні спрямовувати розум не до грубих, матеріальних форм, а до особливої, позачасової і позапросторової реальності” [12, с. 15].

За своїм змістом будь-яке релігійне зображення є глибоко специфічним. Світ ікони, фрески, книжкової мініатюри внаслідок своєї специфічності може сприйматися як алегорія, повчання. Зміст релігійного зображення сприймається нами не відразу, а послідовно, як зрима молитва. За зовнішнім змістом мальованого полотнища приховані потаємна глибина і сила характеру внутрішнього змісту зображення. Об’єктом мистецтва тут стає символ. У цій образній формі перегукуються ідеї і змісти зображення.

Оскільки символізм у мистецтві виникає внаслідок звеличення умоглядного світу над земним, то усі предмети реального світу подаються як символи позаматеріальних об’єктів згідно з суворою ієрархічною структурою, а зв’язки між предметами конденсуються в багатозначні і при цьому малостійкі зв’язки символів. Внутрішні відносини символів визначають символічний рух художнього простору релігійного зображення, чи то розпис храму, ікона або фреска.

Принцип образу-символу уміло використовували давньоруські художники, розуміючи, що такий образ у сполученні з іншими наочно виражає найсильніші людські переживання. В образах-символах давньоруської ікони, на відміну від візантійського мистецтва, набагато

більше радісного, чисто почуттєвого сприйняття світу. Отже, цей художній простір за своєю якісною характеристикою має незвичайний характер, що відрізняється від художнього простору мистецтва реалізму.

У контексті проблеми художньо-релігійної цілісності відкритим залишається питання про взаємовідношення мистецтва і символу.

У своїй науковій праці дослідник Е.В. Орел звертає нашу увагу на абсолютно нову властивість символу, не враховуючи якої неможливо з'ясувати його взаємин з мистецтвом. У запропонованій теорії символ – це функція, механізм виробництва образу. Символ можна розглядати крізь призму взаємодії гносеологічних і семіотичних означень предмета. При такій взаємодії символічна функція набуває двох форм: субстратну і субстанціональну, кожна з яких можна розглядати як сутнісну основу символу, як його функціональну природу.

У своєму теоретичному аналізі вчений стверджує, що символ може формувати дійсність за певними принципами і ознаками, в такий спосіб натякаючи на характер і повноту розкриття, виступаючи свого роду посередником між мистецтвом і світом.

У релігійному живописі за своєю специфікою символ виконує ряд функцій. До функцій намальованого символу можна віднести: посередницьку, пізнавальну, що систематизує і класифікує, що навіть орієнтує, що виражає (емоційну) і магічну функції.

Варто зауважити, що до останнього часу проблема розуміння символу як функції залишається відкритим і вимагає ґрунтовного опрацювання.

Протягом багатьох сторіч релігійне мистецтво розглядали як таке, що здатне утілювати найвищі ідеали життя народу завдяки його функціональній активності. У самому понятті “релігійне мистецтво” (від латинського “релігія” – знову відновлений зв'язок) є присутнім специфічне віддзеркалення цього зв'язку художника з духовним Абсолютом. Цей зв'язок має постійний характер, але його зміст може змінюватися. Отже, сама функціональна основа здатна визначати характер природи релігійного мистецтва.

Розглядаючи психологічні чинники сприйняття ікони на прикладі аналізу змісту творів художньої літератури XIX –XX ст., дослідниця

Е. Данилова знаходить функції, властиві для релігійного живопису.

З усіх функцій чільне місце посідає специфічно-релігійна культова функція. У християнському живописі цю функцію православного образу називають поклінною. Оскільки через поклоніння образів відбувається своєрідний контакт і містичне пізнання Творця. Своєю чергою, такий зв'язок людини з Богом через вшанування предметів релігійного мистецтва обумовлює посередницька функція.

На думку отців церкви, ікона здатна виконувати харизматичну функцію, саме завдяки якій, звертаючись до зображення святих, віруючий переживає просвітлення. Сприйняття релігійного образу можливе завдяки аналогічній функції, коли свідомість людини спрямовується до духовного споглядання через споглядання тілесне.

Упродовж своєї історії релігійні зображення були своєрідним нагадуванням і заміняли неписьменним книги, тобто виконували комеморативну і дидактично-інформативну функції.

Відіграючи важливу роль у системі культу, предмети релігійного мистецтва виконують функції, на які в минулому не звертали увагу. До таких ми зараховуємо етноінтегративну і соціокомунікативну функції.

На особливу увагу заслуговує властивість предметів релігійного мистецтва прикрашати культову споруду і пробуджувати у тих, хто у даний момент перебуває у храмі, естетичні відчуття та помисли, тобто йдеться про декоративну, естетичну функцію.

Активного розвитку ця функція набуває у Синодальний період у XVII-XIX ст. у Росії. Реформи Петра I сприяли глобальним змінам у малярській культурі. Поява нового італійського живопису, у якому ставилися цілі переважно художньо-аристократичні, водночас була початком відступництва та загибелі канону на Русі. Відтак релігійний живопис стає предметом лише естетичного замилювання.

Проблема співвідношення релігійної та естетичної функцій не втрачає своєї актуальності й сьогодні.

Отці церкви визнавали, що естетичне почуття повинно активно підсилювати релігійні переживання, пов'язані з вірою в надприродне.

Однак у контексті цієї проблеми очевидним є факт, що насолода прекрасним здатна

викликати надзвичайно сильне почуття, яке може відтіснити на задній план релігійні переживання і надасть ідеї прекрасного характеру переважаючої, самодостатньої.

А також релігійна функція може бути відсутня, як, наприклад, у культовому мистецтві, і тоді воно розглядається тільки в естетичному контексті. Упродовж історії не завжди вдавалося підпорядкувати естетичну складову культури релігійному призначенню.

Постає питання: що саме визначає співвідношення цих функцій?

По-перше, об'єктивні особливості самого твору мистецтва – оригінал, копія або реміснича підробка. По-друге, ставлення людини, яка сприймає твір сакрального мистецтва.

В історії релігійного живопису маємо наочний приклад, коли на розцерковленому світогляді світської культури було виховане покоління, що виявилось нездатним сприймати повноту і єдність Православного віровчення.

У своєму дослідженні Е. Данилова вказує, що ікона, відкрита в XX ст. Е. Трубецьким, для сучасників “найчастіше виявляється елементом інтер'єру (25 %) або атрибутом богослужіння (16 %), зрідка має самостійне значення” [5, с. 42]. Нову капіталістичну дійсність важко було назвати царством свободи і справедливості. Ті процеси, що відбувалися у суспільстві, були далекими від естетики піднесеного і ставили перед мистецтвом важливі проблеми. У цілому мистецтво ревниво сприймало зростаючий суспільний престиж науки, вбачало в ній небезпечного і процвітаючого суперника у сфері пізнання світу.

Головним для мистецтва “срібного століття” і релігійного зокрема, стає питання не “що”, а “як”. Звідси посиленна увага до пошуку форми, нових виразних засобів, незвичайного кута зору і страх повторити вже відоме. У релігійному мистецтві помітною стає тенденція самовозвеличування художника-творця. Художник прагне утвердити себе в мистецтві, протиставляє себе Творцеві, забуваючи про те, що лише в “синергії” благодатною буде його творчість. У такий спосіб художники-творці відступають від свого основного завдання в мистецтві “відкривати вікно у світ горішній, зовсім не від їхньої волі залежний” [6, с. 194].

Така зміна ролі церкви у суспільстві призвела до розхитування основ православного християнства й атрофування “свідомості віровченневого образу”. Иконографія на рубежі

XIX–XX ст. мало вивчена. Художні вартості ікони практично не розглядалися. Тому академізм своїми засобами вирішує проблему перспективи ікони, виконуючи властиву іконі “кострубатість форм”, віддає перевагу літературній суті картини. І лише ретельне вивчення давньоруського живопису дало можливість художникам-іконописцям минулого сторіччя напрацювати критерій, той “комплекс художніх понять, виходячи з яких, потрібно говорити про мистецтво” [3, с. 259]. Вибір критеріїв оцінки допоміг у вирішенні цієї проблеми.

Що вкладають у поняття “релігійне мистецтво” сучасні художники – художники третього тисячоліття?

У кожному столітті кожен з художників мав своє власне уявлення про гармонію і красу і був щиро переконаний, що тільки так і не інакше можна зображати свої думки, зображати текст Біблії на стіні або дошці. Автор нових розписів храму Христа Спасителя Н. Мухін так сформулював своє розуміння “релігійного мистецтва”: “Потрібно через себе пропустити, проаналізувати традиції XVII – XX ст ...через свій темперамент, через своє розуміння релігії, через своє уявлення про Бога створювати релігійний живопис” [11, с. 3].

Отже, релігійне мистецтво насамперед є формою людської діяльності, що ґрунтується на ідеї святості, що визначає зміст духовного прагнення людини, що здатна віддзеркалювати світ трансцендентної реальності за допомогою художньо-образної системи засобів мистецтва. Функціональна природа релігійного мистецтва – це живий і динамічний процес, елементи якого впливають один на одного, забезпечуючи його унікальність у духовному житті суспільства.

1. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада: принципы и методы. – М., 1999.
2. Веселаго А.В. Гносеологическая природа религии и ее соотношение с гносеологической природой искусства // Автореф. дис. канд. философ. наук. – Одесса, 1967.
3. Грищенко А. Вопросы живописи. Русская икона как искусство живописи. – М., 1917. – Вып.3.
4. Грищенко А. О связях Русской живописи с Византией и Западом XIII–XX в. – М., 1913.
5. Данилова Е. Психологические факторы восприятия иконы в русской художественной литературе XIX–XX в. // Наука і освіта. – 2001. – № 2–3.
6. Дунаев М.М. Своеобразие русской религиозной живописи XII–XX в. – М., 1997.
7. Кар-

пушин И.И. Искусство и религия: истоки и грани взаимодействия. – М., 1991. 8. Кирсанова Н.Н. Язык искусства и язык религии // Социальные функции искусства и религии. – Свердловск, 1976. 9. Колосницын В.И. К определению природы “религиозного искусства” // Социальные функции искусства и религии. – Свердловск, 1976. 10. Лучицкая С.И. Слово и образ в средневековой культуре. Вместо предисловия // Общественные и гуманитарные издания UDB-EDU. Одиссей: Человек в истории. – 2002. – № 001. 11. Мухин Н. У меня есть мечта построить храм // Культура. – М. – 2000, 20–

26 января. 12. Никитина И.П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа // Автореф. дис. докт. философ. наук. – М., 2003. 13. Орел Е.В. Символ как проявление бытийно-человеческого начала в искусстве // Автореф. дис. канд. философ. наук. – Екатеринбург, 1993. 14. Угринович Д.М. Искусство и религия. – М., 1983. 15. Яблоков И.Н. Религиоведение: Учеб. пособие и словарь-минимум по религиоведению. – М., 2002. 16. Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии. – М., 1977

УДК:2:355

О.Ф. Варнашова

Севастопольський військово-морський інститут

ФІЛОСОФСЬКО-ТЕОЛОГІЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ВІЙСЬКОВОЇ ЕТИКИ У ВІЗАНТІЙСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

© Варнашова О.Ф., 2005

Розглянуто філософський аспект генези військової етики Візантійської імперії. Головну увагу приділено аналізу православної військово-етичної концепції Візантії. Висвітлено органічний зв'язок змісту і генези цієї концепції з античною філософською спадщиною, особливостями внутрішньо- і зовнішньополітичного розвитку імперії і її загальнополітичною доктриною, характером візантійського православ'я. Розглянуто основні філософські складові концепції і їх практичну реалізацію, а також вплив на цей процес характеру взаємовідносин між імператорською владою і православною церквою. Дано оцінку філософському та історичному значенню концепції й усієї візантійської православної військової етики в цілому.

Останнє, на думку автора, можна вважати одним із важливих джерел Православного Військового Храму, його “візантійською моделлю”.

The philosophical aspect of genesis of military ethics of the Byzantine empire is examined in the article. Above all attention is spared to the question of registration of orthodox military-ethics conception to Byzantium and its analysis. Organic bond of maintenance and genesis of this conception is rotined with an ancient philosophical legacy, features of within and foreign-policy development of empire and its general political doctrine character of byzantine orthodoxy. Basic philosophical constituents are considered conceptions and their practical realization and also influence on this process of character of interreleltions between emperor's power and orthodox church. Estimation of philosophical and historical value of conception and all byzantine orthodox military ethics is given on the whole. The last, in opinion of author, can be considered one of important sources of Orthodox Military Temple, by its “byzantine model”.

Метою роботи є розгляд питань, що стосуються військово-етичної спадщини центру східного християнства (православ'я) – Візантії. Інтерес до цієї теми пов'язаний з роллю православ'я в політичній, релігійній і культурній історії України і всього східноєвропейського регіону.

Окремі питання, які пов'язані з темою роботи, різною мірою присутні у відомих дослідженнях з історії й культури Візантії А.П. Каждана, Г.Г. Літаврїна, З.В. Удальцової тощо. Особливо важливе значення мають роботи В.В. Кучми, що аналізують візантійські полемологічні трактати VI–X ст.: “Стратегікон” Маврикія