

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ
Кафедра теорії і історії мистецтв

ЄРМАКОВА ТЕТЯНА ЮРІЇВНА

**ІКОНОГРАФІЯ СИНАЙСЬКОЇ ІКОНИ З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ
ХАНЕНКІВ « «МУЧЕНИК І МУЧЕНИЦЯ»: ПРОБЛЕМИ АТРИБУЦІЇ**

Диплом здобувачки четвертого курсу
освітньо-кваліфікаційного рівня бакалавр
за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»»
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»
ОПП «Мистецтвознавство»
Кваліфікація: Бакалавр образотворчого мистецтва,
декоративного мистецтва, реставрації / мистецтвознавець»

Науковий керівник

Корнєв А. Ю.,

доцент, канд.

мистецтвознавства

Національна шкала: _____

Кількість балів: _____

Оцінка ECTS _____

Харків – 2026

АНОТАЦІЯ

Єрмакова Т. Іконографія синайської ікони з колекції музею Ханенків «Мученик і мучениця»: проблема атрибуції. – Кваліфікаційна робота на здобуття першого освітнього рівня бакалавр за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», галузі знань 02 «Культура і мистецтво», ОПП «Мистецтвознавство» (на правах рукопису).

Дипломна робота присвячена дослідженню синайської ікони «Мученик і мучениця» з колекції Музею Ханенків та проблемі її іконографічної атрибуції. У роботі розглянуто історію вивчення синайських ікон, особливості ранньохристиянського мистецтва та формування візантійської іконографічної традиції. Проаналізовано роль монастиря Святої Катерини на Синаї як одного з головних центрів збереження ранньохристиянської культурної спадщини.

Особливу увагу приділено дослідженню іконографії мучеників у ранньохристиянському мистецтві, а також впливу античної художньої традиції на формування сакрального образу у Візантії. У роботі проведено мистецтвознавчий аналіз ікони, визначено її композиційні, стилістичні та технічні особливості. Розглянуто техніку енкаустики як характерну рису ранньовізантійського іконопису.

На основі комплексного аналізу джерел та художніх аналогій сформульовано авторську гіпотезу щодо можливої ідентифікації зображених персонажів та символічного змісту композиції. Дослідження сприяє поглибленню знань про ранньохристиянське мистецтво та проблеми атрибуції пам'яток візантійського іконопису.

Ключові слова: синайська ікона, ранньохристиянське мистецтво, іконографія, енкаустика, Візантія, мученики, атрибуція, Музей Ханенків, монастир Святої Катерини, сакральне мистецтво.

ANNOTATION

Iermakova T. Iconography of the Sinai Icon “Martyr and Martyr” from the Khanenko Museum Collection: The Problem of Attribution. – Qualification thesis for obtaining the first (Bachelor’s) degree in Specialty 023 “Fine Arts, Decorative Arts, Restoration”, Field of Study 02 “Culture and Arts”, Educational Program “Art History” (manuscript rights).

The diploma thesis is devoted to the study of the Sinai icon “Martyr and Martyr” from the collection of the Khanenko Museum and the problem of its iconographic attribution. The research examines the history of the study of Sinai icons, the features of early Christian art, and the formation of the Byzantine iconographic tradition. Particular attention is paid to Saint Catherine’s Monastery in Sinai as one of the main centers for preserving early Christian cultural heritage.

The thesis focuses on the iconography of martyrs in early Christian art and the influence of the antique artistic tradition on the development of sacred imagery in Byzantium. The study includes an art historical analysis of the icon, identifying its compositional, stylistic, and technical characteristics. The encaustic technique is examined as a distinctive feature of early Byzantine icon painting.

Based on a comprehensive analysis of sources and artistic parallels, the author proposes a hypothesis concerning the possible identification of the depicted figures and the symbolic meaning of the composition. The research contributes to a deeper understanding of early Christian art and the attribution problems of Byzantine iconographic monuments.

Keywords: Sinai icon, early Christian art, iconography, encaustic, Byzantium, martyrs, attribution, Khanenko Museum, Saint Catherine’s Monastery, sacred art.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. Стан наукової вивченості теми. Проблема атрибуції ікони	8
1.1. Методологія дослідження. Аналіз джерел	8
1.2. Ідентифікація іконографічних образів	14
1.3. Іконографія мучеників у ранньохристиянському мистецтві	16
Висновки до розділу 1	20
РОЗДІЛ 2. Історико-культурний контекст синайських ікон	23
2.1. Монастир Святої Катерини як центр християнської культури	23
2.2. Синайські ікони в колекції Музею Ханенків.....	27
2.3. Енкаустика у ранньохристиянській іконописній традиції.....	30
Висновки до розділу 2	34
РОЗДІЛ 3. Мистецтвознавчий аналіз синайської ікони «Мученик і мучениця». Авторська гіпотеза.....	36
3.1. Формування гіпотези. Аналіз іконографії	36
3.2. Коптський контекст іконографії	42
3.3. Мистецтвознавчий аналіз ікони «Мученик і мучениця»	46
Висновки до розділу 3	52
ВИСНОВКИ.....	56
СПИСОК	
ЛІТЕРАТУРИ.....	61
ДОДАТКИ	6
5	
Додатки А.....	65
Список ілюстрацій	65

Додатки Б.	66
Альбом ілюстрацій	66

ВСТУП

Актуальність теми. Дослідження ранніх синайських ікон посідає особливе місце у світовій історії мистецтва, адже вони належать до найдавніших і найцінніших зразків християнського іконопису. Монастир Святої Катерини на Синайському півострові зберіг унікальну колекцію ікон, що охоплює період від VI до XIII століть. Ці пам'ятки є надзвичайно важливими для вивчення розвитку візантійської та загальної християнської іконографії, а також процесів культурного та духовного становлення християнського світу.

Ранні синайські ікони вирізняються особливими рисами художньої майстерності та глибиною богословського змісту. Проте, на сьогодні частина цих творів досі не має сталої іконографічної інтерпретації, що ускладнює їх наукове дослідження та музейну атрибуцію. Однією з таких пам'яток є ікона «Мученик і Мучениця». Її сюжет не має чіткого визначення у наукових джерелах, що викликає дискусію серед дослідників та відкриває широке поле для мистецтвознавчого аналізу.

Встановлення іконографії таких пам'яток має важливе значення не лише для мистецтвознавства, але й для суміжних галузей – богослов'я, історії церкви, культурології. Ідентифікація образів дозволяє глибше зрозуміти зміст ікони, її символіку та функції у контексті літургійного та духовного життя християнських громад. Окрім того, дослідження невідомих або маловивчених сюжетів сприяє відновленню цілісної картини розвитку візантійської іконографії та дає змогу простежити шляхи поширення певних ідей та культів

у різні історичні періоди. Це відкриває нові перспективи у вивченні давніх ікон і дозволяє здійснювати більш точні атрибуції та датування пам'яток.

Таким чином, результати цього дослідження можуть стати основою для подальших наукових розвідок

Метою даної дипломної роботи є аналіз іконографії синайської ікони, відомої під умовою назвою «Мученик і мучениця», вивчення історико-культурного контексту її створення і комплексного мистецтвознавчого аналізу. Дослідження спрямоване на визначення змістового та символічного навантаження ікони.

Завдання дослідження.

1. Дослідити наукову літературу та джерела, присвячені вивченню синайських ікон, культу мучеників та проблемам ідентифікації іконографічних сюжетів у візантійському та східнохристиянському мистецтві.
2. Проаналізувати історію та культурний контекст розвитку іконопису на Синайському півострові, зокрема в монастирі Святої Катерини, як важливому центрі збереження та створення християнських ікон.
3. Здійснити мистецтвознавчий аналіз ікони: композицію, стилістичні особливості, техніку виконання та образну систему.
4. Сформулювати гіпотезу щодо іконографії ікони, визначити можливі варіанти ідентифікації зображених святих та з'ясувати символіку сюжету.

Об'єктом є синайська ікона «Мученик і Мучениця».

Предметом дослідження є атрибуція іконографії означеної ікони.

Методологія дослідження. У роботі використано комплекс методів: *іконографічний метод* – для аналізу сюжетів та символіки; *компаративний*

метод – для порівняння з існуючими аналогами; *образно-стилістичний аналіз* – для дослідження художньої мови; *історико-культурний* – для реконструкції контексту; *інтерпретаційний метод* – для формування гіпотези.

Апробація. Єрмакова Т. Синайська енкаустична ікона «Мученик і мучениця» у зібранні музею Ханенків: історія надходження та наукове дослідження пам'ятки. *Міжнародна наукова конференція. «Культура та інформаційне суспільство XXI століття»*. 16-17 квітня. Харків: ХДАК, 2026.

Робота складається з вступу, трьох розділів обсягомсторінок, загальних висновків, списку літератури (41 позицій), альбому ілюстрацій (19 позицій).

РОЗДІЛ 1.

СТАН НАУКОВОЇ ВИВЧЕНОСТІ ТЕМИ.

ПРОБЛЕМА АТРИБУЦІЇ ІКОНИ

1.1. Методологія дослідження. Аналіз джерел

Синайський монастир Святої Катерини (іл. 18) є унікальним феноменом світової культури, який поєднує в собі функції релігійного осередку, сховища писемної традиції та важливого центру мистецької спадщини візантійського світу. Його бібліотека, що містить тисячі рукописів грецькою, сирійською, арабською, грузинською та старослов'янською мовами, стала об'єктом постійної уваги дослідників починаючи з XVIII століття. Саме тут сформувалася одна з найдавніших безперервних традицій збереження іконопису, зокрема енкаустичних ікон, що мають виняткове значення для історії мистецтва.

Дослідження ранньохристиянського мистецтва, до якого належать і синайські ікони VI–VII століть, потребує комплексного міждисциплінарного підходу, що поєднує методи мистецтвознавства, історії, богослов'я та культурології. Це зумовлено тим, що ікона візантійської традиції є не лише художнім об'єктом, але й носієм богословського змісту, сформованого в контексті догматичних дискусій раннього християнства. Саме тому методологія дослідження повинна враховувати як формально-стилістичні характеристики творів, так і їхню символічну, літургійну та історичну функції.

У сучасній гуманітарній науці дослідження ікони ґрунтується на поєднанні кількох базових методів. Передусім це історико-хронологічний метод, який дозволяє простежити еволюцію іконопису від пізньоантичних

традицій до формування візантійського канону. Іконографічний метод спрямований на аналіз сюжетів, типів зображень і їхнього походження, тоді як іконологічний підхід передбачає інтерпретацію глибинного символічного змісту образу. Водночас, важливу роль відіграє стилістичний аналіз, що дає змогу виявити взаємодію античної спадщини та нових християнських художніх принципів.

Особливе місце в дослідженні ранньохристиянського мистецтва займають синайські ікони, що зберігаються в монастирі Святої Катерини. Їхня унікальність полягає у винятковому ступені збереженості, що пояснюється географічною ізоляваністю монастиря та його відносною недоступністю в період іконоборства. Саме тому ці пам'ятки є ключовим джерелом для реконструкції доіконоборчого етапу розвитку візантійського мистецтва.

Історіографія дослідження синайських ікон формувалася поступово і може бути умовно поділена на кілька етапів. На ранньому етапі (XIX – початок XX століття) дослідження мали переважно описовий характер і були спрямовані на введення пам'яток у науковий обіг. У цей період особливу увагу привертала техніка виконання ікон, зокрема енкаустика, яка засвідчує зв'язок з античними традиціями живопису. Вже тоді дослідники відзначали, що синайські ікони демонструють високий рівень художньої майстерності та зберігають риси пізньоантичного портретного мистецтва. Зокрема, ікона «Христос Пантократор» VI століття розглядається як одна з найдавніших збережених ікон і, водночас, як приклад синтезу античної натуралістичної традиції та нової християнської образності.

Другий етап розвитку наукових досліджень (середина XX століття) пов'язаний з формуванням фундаментальної школи вивчення візантійського мистецтва. Визначальну роль тут відіграли праці К. Вайцмана, А. Грабара та Е. Кіцінгера. У монографії *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons* (1976) К. Вайцман здійснив системний аналіз синайських ікон, підкресливши їхню ключову роль у розумінні еволюції візантійського живопису. Дослідник зазначав, що ці пам'ятки «є єдиним великим корпусом

доіконоборчого живопису, який зберігся до нашого часу» (*переклад авт.*) [39, с. 15].

А. Грабар у праці *Christian Iconography: A Study of Its Origins* (1968) наголошував на тому, що формування іконографічних типів відбувалося під впливом як античної, так і східної традицій, а ікона виступає не просто зображенням, а «візуальним вираженням богословської ідеї» (*переклад авт.*) [19, с. 27]. У свою чергу, Е. Кітцінгер, підкреслював поступовість переходу від ілюзійністичного античного стилю до більш умовної, символічної мови візантійського мистецтва, зазначаючи, що цей процес був не різким розривом, а тривалою трансформацією. Він також аналізував стилістичні особливості ранньохристиянського мистецтва і зазначав, що синайські ікони є «ключовою ланкою між античним натуралізмом і візантійською умовністю» (*переклад авт.*) [25, с. 29]. Такий підхід дозволяє розглядати їх як перехідне явище, що ускладнює їх однозначну інтерпретацію. Професор історії мистецтва Візантії Л. Брубакер у своєму дослідженні зазначає, що «Кітцінгер був явно вираженим формалістом. Його в основному займало те, як стиль взаємодіє зі смисловим значенням» (*переклад авт.*) [7, с. 71]. Про «формалізм Вайцмана» дослідниця говорить, що він «базувався на морфології», де його ключовим моментом була – іконографічна композиція, а не стиль зображення.

У другій половині XX – на початку XXI століття дослідження синайських ікон набувають нового рівня завдяки застосуванню міждисциплінарних підходів. Зокрема, значна увага приділяється зв'язку ікон з фаюмським портретом, що дозволяє простежити спадкоємність художніх традицій. Дослідники відзначають, що використання енкаустики, фронтальність зображення та індивідуалізація рис обличчя свідчать про безпосередній вплив пізньоантичного мистецтва. Водночас формується розуміння ікони як носія канону, що регламентує як композицію, так і символіку зображення.

Сучасні наукові праці акцентують увагу на богословському вимірі ікони, де підкреслюється, що іконопис не може бути адекватно зрозумілий без урахування догматичного контексту, зокрема вчення про втілення Христа.

Після 1980 року у світі досліджень мистецтва та історії Візантії вже помітно змінюються акценти вивчення. З особливою увагою фахівці висловлюють міркування, щодо «значущості глядацького сприйняття». Концепція вивчення стає ширшою та детальнішою, фахівці вітають у дослідженнях теоретичний метод, який розглядає більш детально культурологічні дослідження, антропологію, літературні джерела. Стосовно цієї тенденції професор Л. Брубакер висловлює думку, що «теорія відносини між вербальними та візуальними комунікаціями виділяються як найбільш вивчені теми нового тисячоліття, і обидві вони перетинаються з питаннями про роль споживача інформації та джерел інтерпретації, тобто того як слід розглядати візантійські образи в цілому» (*переклад авт.*) [7, с.73].

Також, сучасні науковці спираються і на окреме «розуміння та трактування побаченого» у жителя Візантії того часу, які склалися на основі впливу середовища східного Риму. Сучасні інтерпретації базуються на більш ширшій інформації, на іншому сприйнятті кольору, сюжету або символіки. Тому теорія рецепції, стає актуальною для розуміння саме того, як інтерпретувався та використовувався твір мистецтва візантійцями, яка була взаємодія в контексті літургії або молитви. Ці аспекти і на сьогодні мають велику кількість питань, які розглядаються дослідниками з різних боків, але тема «запозичення» низки рис ранньохристиянськими митцями у творів елліністичного періоду, є окремо виділеною та достатньо розглянутою й узгодженою серед візантиністів та дослідників раннього християнського мистецтва.

Окремим важливим аспектом методології є врахування історичного контексту іконоборства VIII–IX століть. Цей період суттєво вплинув на розвиток візантійського мистецтва, оскільки призвів до знищення значної кількості ікон і, водночас, стимулював богословське осмислення їхнього значення. Саме після перемоги іконопочитання формується остаточний канон ікони, який визначає її подальший розвиток. У цьому контексті синайські ікони набувають особливого значення як свідчення доіконоборчої традиції.

Методика дослідження синайських ікон передбачає комплексний аналіз, що включає іконографічний, іконологічний та стилістичний рівні. Іконографічний аналіз дозволяє визначити типи зображень, їхню еволюцію та джерела. Іконологічний підхід спрямований на розкриття символічного змісту образів, їхнього зв'язку з богослов'ям і літургійною практикою. Стилiстичний аналіз дає змогу виявити поєднання натуралістичних та умовних елементів, що відображає перехідний характер мистецтва цього періоду.

Таким чином, методологія дослідження синайських ікон ґрунтується на поєднанні підходів. Історіографічний аналіз показує, що наукове осмислення цих пам'яток пройшло шлях від описового вивчення до глибокої інтерпретації їхнього символічного змісту. Сучасні дослідження розглядають ікону як складну знакову систему, в якій художня форма невіддільна від богословського змісту, що відкриває нові перспективи для подальших наукових пошуків.

Окремо потрібно сказати про експедиції до Синаю та до початкового етапу наукового зацікавлення монастирем, який пов'язаний з діяльністю європейських мандрівників доби Просвітництва. Одним з перших дослідників, який звернув увагу на рукописні скарби монастиря, був Віталіано Донаті. Під час своєї подорожі 1761 року він зафіксував наявність значної кількості давніх кодексів, хоча його записи мали радше описовий, ніж аналітичний характер. Цей період характеризується формуванням первинного наукового інтересу до Синаю як до малодослідженого культурного простору, що лише поступово входив до європейського інтелектуального обігу.

Справжній прорив у дослідженні монастиря відбувається у XIX столітті, коли він стає об'єктом системних наукових експедицій. Центральною постаттю цього етапу є архімандрит Порфирій Успенський, який здійснив кілька подорожей до Синаю у 1845–1846 та 1850 роках. У своїй праці «Перша подорож до Синайського монастиря» він детально описує стан бібліотеки, структуру архіву та характер рукописів. Особливу увагу дослідник приділяє одному з найдавніших біблійних текстів під назвою «Синайський кодекс»,

який він ідентифікував як пам'ятку надзвичайної цінності. Зокрема, Порфирій Успенський зазначає: «рукопис писаний на найтоншому білому пергаменті, що відрізняється незвичайним збереженням» (*переклад авт.*) [11, с. 226]. Цей опис свідчить не лише про фізичні характеристики пам'ятки, а й про зародження наукового підходу до аналізу матеріальної культури.

Паралельно з архімандритом працював німецький бібліст К. Тишендорф, який у 1844 році виявив частину Синайського кодексу. Його дослідження стали основою для розвитку текстології як окремої галузі знань, а також його діяльність сприяла інтеграції Синайського монастиря до європейського наукового простору та стимулювала подальші експедиції.

У другій половині XIX століття дослідження монастиря набувають більш комплексного характеру. Значний внесок у цей процес зробив архімандрит Антонін (Капустін), який поєднував археологічні, історичні та мистецтвознавчі методи. Його праці сприяли формуванню системного бачення культурної спадщини Синаю як частини ширшого контексту християнського Сходу. У цей же період розпочинається активне створення каталогів рукописів та ікон, що створює основу для подальших наукових досліджень.

На межі XIX–XX століть формується мистецтвознавчий підхід до вивчення Синайського монастиря. Визначну роль у цьому процесі відіграв Нікодим Кондаков, який досліджував іконопис монастиря в контексті розвитку візантійського мистецтва. У своїй праці «Іконографія Богоматері» він зазначає, що синайські ікони є «безцінним джерелом для реконструкції ранньої християнської іконографії» (*переклад авт.*) [9, с. 48]. Його дослідження заклали основи іконографічного аналізу та сприяли становленню візантиністики як наукової дисципліни.

У XX столітті дослідження Синайського монастиря набувають міждисциплінарного характеру, що відображає загальні тенденції розвитку гуманітарних наук. Особливе значення мають археографічні експедиції, спрямовані на вивчення архівних документів. Однією з таких стала експедиція

українських науковців 1997 року, результати якої опубліковані у працях Т. М. Бабару. Дослідниця підкреслює, що «архів монастиря містить унікальні документи, які свідчать про широкі культурні зв'язки між Синаєм та православним світом» (*переклад авт.*) [1, с. 12]. Це відкриває нові перспективи для вивчення історії міжкультурних контактів.

Отже, сучасний етап досліджень характеризується активним використанням цифрових технологій. Оцифрування рукописів, мультиспектральний аналіз текстів та реставраційні методики дозволяють значно розширити можливості наукового аналізу. Таким чином, синайський монастир перетворюється на своєрідний центр міждисциплінарних досліджень, де поєднуються традиційні гуманітарні підходи та новітні технології.

1.1. Ідентифікації іконографічних образів

Проблема ідентифікації іконографічних образів у ранньому християнстві є однією з ключових у сучасному мистецтвознавстві та візантиністичному вивченні. Вона безпосередньо пов'язана з формуванням християнської візуальної мови, відсутністю усталених канонів у перші століття існування Церкви, а також складністю джерельної бази, що включає тексти різного походження та ступеня авторитетності. Як зазначає А. Грабар, «ранньохристиянське мистецтво характеризується свободою у трактуванні образів, що ускладнює їх пізнішу ідентифікацію» (*переклад авт.*) [19, с. 54].

Ідентифікація ранньохристиянських іконографічних образів спирається на комплекс джерел, які умовно поділяються на три основні групи: по-перше, це – канонічні тексти. Біблійні тексти становлять первинну основу для формування іконографії, однак вони часто не містять детальних описів зовнішності чи візуальних характеристик персонажів. Це зумовлює варіативність художніх інтерпретацій. Як підкреслюється у сучасних дослідженнях, біблійний текст задає лише «семантичне ядро образу», тоді як

його візуальна форма формується пізніше у традиції [3, с. 5]. По-друге, це – патристична література. Твори Отців Церкви відіграють важливу роль у формуванні богословського підґрунтя іконографії. Вони визначають допустимість зображення сакральних осіб, розкривають символічне значення образів і формують основи майбутнього канону. Водночас ці тексти рідко містять прямі вказівки щодо іконографічних схем, що ускладнює їх використання для точної ідентифікації. По-третє, це апокрифічні та літургійні джерела. Особливе значення мають апокрифи, які часто доповнюють канонічні тексти деталями, що стають основою для іконографії. Наприклад, формування іконографії Успіння Богородиці значною мірою ґрунтується саме на апокрифічних текстах, що описують подію більш детально, ніж канонічні джерела [3, с. 6]. Літургійні тексти (гімнографія, богослужбові книги) також впливають на формування образів, оскільки вони закріплюють певні богословські інтерпретації.

Важливо відмітити основні проблеми ідентифікації образів, одна з яких це – відсутність усталеного канону в ранній період. У перші століття християнства іконографічні типи ще не були стандартизованими. Це призводить до того, що один і той самий персонаж може зображуватися у різних варіантах. Наприклад, образ Христа міг варіюватися від юнацького безбородого типу до зрілого бородатого, що відображає різні богословські акценти. Наступна проблема, це – синкретизм образів і вплив античної традиції. Ранні християнські образи формувалися в контексті античної культури, що зумовило використання вже існуючих візуальних моделей. Це ускладнює ідентифікацію, оскільки одні й ті самі художні типи могли використовуватися для різних персонажів. Зокрема, образ «Доброго Пастиря» має паралелі в античній іконографії Гермеса Кріофора.

Ранньохристиянське мистецтво активно використовує символи (риба, агнець, виноградна лоза), які можуть мати кілька рівнів значення. Це створює труднощі для однозначної інтерпретації. У ряді випадків неможливо визначити, чи йдеться про конкретну особу, чи про алегоричний образ. Також,

відсутність написів і пізніші нашарування. Багато ранніх ікон і фресок не містять підписів або вони мають значні пошкодження, що ускладнює ідентифікацію персонажів. Крім того, пізніші реставрації та перемалювання могли змінювати первісний вигляд образу, що додатково ускладнює його атрибуцію.

Крім того, у східнохристиянському мистецтві відбувалося накладання різних локальних традицій: єгипетської, сирійської, палестинської, на загально візантійські моделі. Це спричиняло появу гібридних форм, у яких поєднувалися різні стилістичні та іконографічні елементи.

Зокрема, коптське мистецтво, яке мало значний вплив на синайські ікони, зберігало риси пізньої античної традиції довше, ніж інші регіони. Це проявляється у більшій індивідуалізації образів, використанні яскравої колористики та певній свободі композиції.

У таких умовах ідентифікація персонажів не може ґрунтуватися виключно на формальних ознаках. Вона потребує комплексного підходу, що включає: аналіз композиції, вивчення атрибутів, порівняння з аналогами, врахування історико-культурного контексту.

Отже, проблема ідентифікації іконографічних образів у ранньому християнстві має комплексний характер і зумовлена як особливостями джерельної бази, так і специфікою самого мистецтва цього періоду. Відсутність усталеного канону, синкретизм образів та символічність візуальної мови створюють значні труднощі для дослідників. Водночас сучасні міждисциплінарні підходи дозволяють значно уточнити інтерпретацію ранньохристиянських пам'яток.

1.3. Іконографія мучеників у ранньохристиянському мистецтві

Іконографія мучеників у ранньохристиянському мистецтві є важливим напрямом дослідження, що дозволяє простежити формування християнської візуальної традиції, становлення культу святих та трансформацію античних

художніх моделей у новому релігійному контексті. У науковій літературі ця проблема розглядається в межах ширших досліджень ранньохристиянської іконографії, поховального мистецтва та культів святих.

Перші зображення мучеників з'являються не раніше III–IV ст. і пов'язані передусім з поховальним мистецтвом (катакомби, саркофаги). У цьому контексті образ мученика виконує не лише меморіальну, але й богословську функцію, де він репрезентує ідею перемоги над смертю та надії на воскресіння. Як зазначає Р. Дженсен, ранньохристиянські зображення у поховальному середовищі «відображають уявлення про потойбічне життя та ідентичність віруючого» (*переклад авт.*) [23, с. 200].

На відміну від пізнішого мистецтва Візантії, ранні образи мучеників не мають чітко сформованої іконографії. Вони часто зображуються як узагальнені фігури молільників або «праведників», без індивідуалізованих рис. Це пояснюється відсутністю усталеного культу окремих святих на ранньому етапі та домінуванням колективного образу Церкви.

Важливим аспектом є зв'язок ранньохристиянської іконографії з античною художньою традицією. Дослідники підкреслюють, що християнські митці активно використовували вже існуючі візуальні моделі, переосмислюючи їх у новому богословському контексті. Як зазначає Андре Грабар, ранньохристиянське мистецтво «асимілює сучасні йому образи античного світу» (*переклад авт.*) [19, с. 10].

Зокрема, образ мученика як переможця, має паралелі з римською імператорською та героїчною іконографією. У деяких випадках мученики зображуються подібно до почесних осіб або філософів, що підкреслює їхній духовний авторитет. У дослідженні А. Патерсона наголошується, що ранні християнські образи формуються під впливом портретної традиції Римської імперії, включаючи імператорський портрет та фаумські зображення [34, с. 45].

У ранньохристиянському мистецтві можна виділити кілька основних типів зображення мучеників: *Мученик, як молільник (orans)*. Це один з

найдавніших типів, де фігура зображується з піднятими руками у молитві. Такий образ символізує спасіння душі та її перебування у божественній присутності; *Мученик, як учасник біблійних сцен*. Іноді мученики включаються до ширших композицій, пов'язаних з темами спасіння, що мають типологічний характер. Як зазначається у дослідженнях, ранньохристиянське мистецтво активно використовує типологію, як співставлення Старого і Нового Завітів для вираження богословських ідей; *Мученик, як переможець (victor)*. У цьому типі наголошується на ідеї духовної перемоги. Пізніше він трансформується у зображення з вінцем (короною), як символом мученицької слави.

На ранньому етапі іконографія мучеників характеризується мінімалізмом у використанні атрибутів. Відсутність чітких ознак ускладнює ідентифікацію конкретних святих, що є однією з головних проблем сучасної науки. Поступово з'являються символічні елементи: вінець – символ небесної нагороди; пальмова гілка – знак перемоги над смертю; хрест – знак мучеництва (пізніше поширений атрибут). Ці символи мають глибоке богословське значення і відображають ідею мучеництва як наслідування Христа.

Іконографія мучеників була тісно пов'язана з розвитком їхнього культу. Зображення використовувалися: у поховальних практиках, літургійному просторі, приватній побожності. Як зазначають дослідники, візуальні образи відігравали важливу роль у формуванні релігійної ідентичності християнських спільнот, зокрема через «адаптацію існуючої іконографічної мови до нових релігійних потреб» (*переклад авт.*) [23, с. 205].

У візантійській традиції мученики зазвичай зображуються фронтально, у статичних позах, що підкреслює їхній духовний стан і позачасовість. Водночас у коптському мистецтві можна спостерігати більшу варіативність, що проявляється як у композиції, так і в трактуванні образів. Коптолог А. Єланська у своїй роботі «Висловлювання Єгипетські отців» зазначає: «Довга похмура епоха гонінь знайшла широке відображення у

коптської літературі. Розповіді про подвиги мучеників займають у ній, якщо говорити про обсяг, мабуть, перше місце... У більшості цих легенд багато над природного, чудового, але ці пізніші нашарування пов'язані зі свідомим і не свідомим прагненням якнайкраще прославити мученика» (*переклад авт.*) [8, с. 27]. Хоча дослідниця у своїй роботі наголошує про існуючі документальні свідчення релігійних подвигів того часу, які викладалися письмово грецькою мовою та переводилися на коптську, але меж тим сюжетна лінія іконографії мучеників у художніх роботах не завжди відповідає дійсності цілком. Вона мала свій формат канону та інтерпретацію атрибуції.

Як зазначає К. Вайцман, «ранні зображення мучеників не завжди містять чіткі атрибути, що ускладнює їх ідентифікацію» (*переклад авт.*) [39, с. 33]. Важливим аспектом є також парні зображення мучеників. У деяких випадках вони можуть представляти конкретні агіографічні сюжети, однак нерідко такі композиції мають більш узагальнений або символічний характер.

Розглядаючи синайську ікону, відому під умовною назвою «Мученик і мучениця», необхідно зазначити, що питання її іконографічної атрибуції залишається дискусійним. Історик мистецтва Д. Айналова у своєму дослідженні не використовує конкретних імен святих, визначаючи зображених осіб узагальнено, як «мученика і мученицю». Це дозволяє припустити, що на початку XX століття персоналії ще не були встановлені остаточно. Основною причиною такої невизначеності є значні пошкодження написів на іконі, що ускладнюють точну ідентифікацію образів.

Важливим аспектом аналізу Д. Айналова є його увага до композиційного вирішення пам'ятки. Дослідник підкреслює характерне розташування фігур, яке нагадує традиції єгипетського родинного портрету. Зокрема, він проводить паралелі з медальйоном з портретною групою на хресті (іл. Музей Брешії) (іл. 12), а також з портретом «Пакувій Прокл та його дружина» з Помпеї (іл. 13). Таким чином, Д. В. Айналов висловлює припущення про можливий родинний зв'язок між зображеним персонажами ікони, оскільки композиція демонструє певну інтимність взаємодії постатей та характерну «парність» образів.

Сучасна наука стикається з низкою труднощів у дослідженні іконографії мучеників: відсутність підписів у ранніх пам'ятках, узагальнений характер зображень, вплив античних моделей та обмеженість джерельної бази. Це призводить до того, що багато зображень залишаються предметом дискусій щодо їхньої інтерпретації.

Отже, іконографія мучеників у ранньохристиянському мистецтві характеризується відсутністю усталених канонів, тісним зв'язком з античною традицією та високим рівнем символічності. Образ мученика виступає не лише як історична постать, але як богословський символ перемоги життя над смертю. Сучасні дослідження, спираючись на міждисциплінарний підхід, дозволяють глибше зрозуміти функції та значення цих образів, однак проблема їхньої ідентифікації в деяких випадках залишається відкритою.

Висновки до розділу 1.

У результаті проведеного аналізу стану наукової розробленості теми встановлено, що дослідження синайських ікон формувалося поступово та пройшло складний шлях еволюції, від описового введення пам'яток у науковий обіг до глибокого міждисциплінарного осмислення їхньої художньої, символічної та богословської природи. Сучасний етап розвитку візантиністики характеризується інтеграцією методів мистецтвознавства, історії, теології та культурології, що дозволяє розглядати ікону не лише як витвір мистецтва, але і як складну знакову систему, в якій художня форма невіддільна від догматичного змісту.

З'ясовано, що ключову роль у формуванні наукового підходу до вивчення синайських ікон відіграли праці дослідників XX століття, зокрема К. Вайцмана, А. Грабара та Е. Кіцінгера, які заклали теоретичні засади іконографічного, іконологічного та стилістичного аналізу. Їхні дослідження продемонстрували, що синайські ікони є унікальним корпусом доіконоборчого живопису, який відображає перехід від античного натуралізму

до формування умовної символічної мови візантійського мистецтва. Водночас сучасні наукові підходи акцентують увагу на рецептивному аспекті, тобто на сприйнятті образу в контексті візантійської культури, що значно розширює інтерпретаційні можливості дослідження.

Особливу складність становить проблема ідентифікації іконографічних образів раннього християнства, яка зумовлена відсутністю усталеного канону у перші століття розвитку християнського мистецтва, синкретизмом образів та впливом античної художньої традиції. Аналіз джерельної бази показав, що ідентифікація образів ґрунтується на поєднанні канонічних, патристичних, апокрифічних та літургійних текстів, однак жодна з цих груп джерел не забезпечує вичерпної інформації щодо візуальних характеристик персонажів. Це зумовлює варіативність інтерпретацій та необхідність комплексного підходу, який враховує як формальні, так і контекстуальні ознаки твору.

Встановлено, що іконографія мучеників у ранньохристиянському мистецтві перебуває на етапі формування та характеризується відсутністю чіткої типології, мінімалізмом атрибутів та значною умовністю образів. Зображення мучеників виконують не лише меморіальну, але й богословську функцію, репрезентуючи ідею перемоги над смертю та духовного преображення. Водночас тісний зв'язок з античною портретною традицією зумовлює появу гібридних форм, що ускладнює їхню ідентифікацію. У цьому контексті особливого значення набуває аналіз парних зображень мучеників, які можуть мати як конкретно-агіографічний, так і узагальнено-символічний характер.

Таким чином, проведене дослідження підтверджує, що проблема атрибуції синайських ікон є комплексною і потребує застосування міждисциплінарних методів аналізу. Відсутність чітких іконографічних ознак, пошкодження написів та вплив різних культурних традицій ускладнюють ідентифікацію образів, однак сучасні наукові підходи створюють підґрунтя для більш глибокого розуміння цих пам'яток та формування обґрунтованих гіпотез щодо їхнього змісту.

РОЗДІЛ 2.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ СИНАЙСЬКИХ ІКОН

2.1. Монастир Святої Катерини як центр християнської культури

Монастир Святої Катерини на Синайському півострові (іл. 18) має особливе значення для нашої роботи, оскільки саме з нього походить досліджувана нами ікона. В історії християнського мистецтва він є одним з найстаріших діючих монастирів, важливим центром збереження ранньохристиянських рукописів і ікон. Заснований у VI столітті, за часів імператора Юстиніана I, монастир зберіг значну частину матеріальної культури Християнського Сходу – манускрипти, богослужбові книги, ікони і літургійні речі, що робить його невичерпним джерелом для досліджень історії та іконографічних традицій.

Ізольоване географічне розташування та автономний характер монастиря, сприяли збереженню творів, які пережили періоди іконоборства та інших руйнівних подій у візантійському світі, тому колекція Синаї містить унікальні зразки, що дають змогу реконструювати ранні етапи формування християнської іконографії у Візантії та на Близькому Сході.

Особливе значення монастиря полягає також у його ролі як духовного та паломницького центру. Потік паломників сприяв культурному обміну, що відобразилося у синтезі різних художніх традицій – візантійської, сирійської та коптської. Такий міжкультурний діалог безпосередньо вплинув на формування іконографії синайських пам'яток.

Монастир Святої Катерини розташований у південній частині Синайського півострова біля підніжжя гори, яку християнська традиція ототожнює з біблійною горою Синай (Хорив). Саме це місце з IV століття набуває статусу сакрального простору внаслідок розвитку паломницького

руху до місць, пов'язаних зі старозавітними текстами, зокрема, саме на цієї горі Мойсей отримав скрижалі Закону, вивів воду зі скелі та де пророк Ілля розмовляв з Богом.

Як зазначає дослідник Д. Хунт [21], вже в IV столітті Синай був інтегрованим до маршруту паломників Святої Землі. Пустеля сприймалась як особливий божественний простір, а старозавітні дива притягували християнських відлюдників у цей малонаселений регіон. Сама ця сакральна інтерпретація місця, стала визначальною для формування чернечих осередків біля так званої Неопалимої купини. На цей час на території монастиря і досі росте кущ купини, який своїми коріннями уходить під невеликий храм, названий на честь цієї сакральної рослини (іл. 19).

Формування ранньохристиянського чернецтва на ближньому сході тісно пов'язане з духовною традицією єгипетського християнства та культурою коптів (християнська гілка). Саме у Єгипті III–IV століття виникають перші організовані форми аскетичного життя, які стали фундаментом подальшого розвитку монастирської культури в усьому християнському світі. Дослідники вважають, що цей регіон був своєрідною «лабораторією християнської духовності», де сформувалися основні моделі відлюдництва та спільнотного чернецтва. Ранні форми чернечого життя тут мали самотній і суворий характер. Монахи мешкали невеликими громадами або окремими келіями, що відповідало загальній тенденції розвитку східного аскетизму IV–V століть.

Важливу роль у становленні аскетичної традиції відіграли єгипетські пустелі. Саме тут діяли такі постаті як Антоній Великий та Пахомій Великий, які заклали основи двох різних форм чернечого життя: анахоретної (відлюдницької) та кінновійної (спільнотної). У житті Антонія, підкреслюється, що його перебування в пустелі стало прикладом для численних послідовників: «Багато хто, почувши про його життя, залишали міста й оселялися в пустелі, прагнучі наслідувати його подвиг» (*переклад авт.*) [17].

Згідно з дослідженнями істориків раннього християнства, саме єгипетські пустелні громади стали прототипом майбутніх монастирів

Близького Сходу. За словами П. Брауна: «Єгипетські монахи IV століття створили нову модель духовного життя, яка швидко поширилась по всій християнській ойкумені» (*переклад авт.*) [14, с. 23].

Перше зведення Храму відбулося ще у IV столітті під час правління Костянтина Великого. У цей період чернечий рух Єгипту стає достатньо потужним та численним. Як свідчать перекази, під час гоніння Діоклетіана, групи єгипетських подвижників знайшли за біблійним переказом священне місце Синаю «На їхнє прохання мати Костянтина Великого, будучи в Єрусалимі, наказала префекту Єгипту побудувати на місці неопалимої купини невеликий кіріакон, тобто храм Господній та поблизу його міцну вежу. У цей храм синайські подвижники збиралися у неділю для богослужіння. А в вежі жив їхній ігумен з пресвітером та з кількома послушниками. Так говорить монастирське переказ, з давніх-давен повторюване шанувальниками-письменниками, які приходили на Синай для прощу» (*переклад авт.*) [12].

Монументальне укріплення та будівництва центрального храму відбулося у VI столітті за наказом імператора Юстиніана I. Імператорська політика була спрямована на консолідацію християнського світу через монументальне храмове будівництво. Як підкреслює дослідник Р. Краутгаймер, сакральна архітектура цього періоду «ставала інструментом богословської репрезентації імперії» (*переклад авт.*) [26, с. 16]. Зведення укріпленого монастиря на Синаї мало не лише духовну, але й стратегічну мету – забезпечити захист монахів від нападів кочових племен. Археологічні дослідження підтверджують, що будівництво датується приблизно 548–565 роками. Підтвердження цьому періоду будівництва ми також знаходимо в книзі архімандрита Порфирія Успенського, який подорожував до Синаю з експедицією та на власні очі бачив і задокументував надпис над воротами західної огорожі монастиря «...то за нашим рахунком Синайський монастир заснований був при Іустиніані та ігумені Дулі у 6035 від Адама, і у 527 від Різдва Христового, а остаточно споруджений у 557» (*переклад авт.*) [12]. Центром ансамблю стала базиліка Преображення Господнього, яка має

тринавовий храм з трансептом та мозаїчною оздобленою апсидою. Первісна структура споруди зберіглася і донині, що робить її унікальним прикладом ранньовізантійської архітектури.

Мозаїка Преображення VI століття в апсиді храму репрезентує Христа у мандорлі, супроводженого пророками Мойсеєм та Іллею, що підкреслює синтез Старого та Нового Завіту та богословську значущість композиції. Дослідник К. Вайцман зазначає, що ця мозаїка є «одним з найважливіших зразків до іконоборчого монументального мистецтва, в якому поєднуються елліністична пластичність і нова христологічна концепція образу» (*переклад авт.*) [39, с. 12].

Унікальність монастиря полягає також у збереженні великої кількості ікон IV-VII століть, що уникнули знищення під час іконоборчих суперечок. Найвідомішою є ікона Christ Pantokrator (Sinai), виконана в техніці енкаустики. Вона вважається одним з найдавніших збережених зображень Христа-Пантократора. Дослідники звертають увагу на асиметрію обличчя, що імовірно, підкреслює богословську ідею двоїстої природи Христа. Цей твір демонструє перехід від античної портретної традиції до канонічного візантійського образу.

Окремо, потрібно відмітити бібліотеку монастиря, яка є однією з найцінніших у християнському світі. Серед її скарбів особливе місце займає Codex Sinaiticus, є одним з найдавніших повних текстів грецької Біблії. Дослідники Б. Мецгер та Б. Ерман підкреслюють, що цей кодекс має «вирішальне значення для реконструкції первісного тексту Нового Завіту» (*переклад авт.*) [30, с. 45]. Його відкриття стало важливим етапом розвитку біблійної текстології.

Важливим є також особистість Святої Катерини Олександрійської. Назва монастиря пов'язана з її культом як ранньохристиянської мучениці початку IV століття. Згідно з агіографічною традицією, вона була освіченою християнкою, яка вступила в богословську дискусію з язичницькими філософами та зазнала мученицької смерті за правління Максиміана II Дазі.

Агіограф та спеціаліст у церковній історії І. Делєє зазначає, що «житіє Святої Катерини належить до типових візантійських мученицьких наративів, у яких поєднується історичні мотиви та богословська символіка» (*переклад авт.*) [16]. За монастирськими переданнями, її мощі були знайдені на Синайській горі приблизно у IX столітті. Відтоді обитель стала важливим центром паломництва, а культ святої набув широкого поширення в середньовічній Європі.

2.2. Синайські ікони в колекції Музею Ханенків

Серед найцінніших пам'яток ранньохристиянського мистецтва, що зберігається на території України, є синайські ікони VI–VII століть з колекції Музею Богдана та Варвари Ханенків у Києві. Ці твори належать до раннього етапу розвитку візантійського іконопису та виконані у техніці енкаустики.

Значення київської колекції полягає в тому, що подібні ікони є надзвичайно рідкісними. За віком та технікою виконання вони мають близькі аналогії лише у монастирі Святої Катерини на Синаї. У світових музейних зібраннях такі пам'ятки практично відсутні, що надає колекції Музею Ханенків виняткової історико-культурної цінності.

Початок дослідження синайських ікон пов'язаний з діяльністю архімандрита Порфирія Успенського (1804–1885), видатного знавця східнохристиянських старожитностей (іл. 11). Під час подорожей до Близького Сходу (у середині XIX століття) він відвідав монастир Святої Катерини на Синайському півострові, де виявив давні ікони, що зберігалися у монастирської вежі. Саме він першим звернув увагу на їхню наукову та мистецьку цінність і висловив припущення щодо їхнього раннього походження, датуючи їх приблизно VII століттям. Повернувшись до Києва, дослідник передав свою колекцію до Церковно-археологічного музею при Київської духовної академії. Після смерті Порфирія Успенського ікони були

офіційно передані до музейного зібрання у 1885 році, де їх почали вивчати провідні дослідники, зокрема Н. Кондаков, Д. Айналов та Н. Ліхачов.

У продовж XX століття ікони неодноразово опинялися під загрозою втрати. Політичні події, війни та зміни музейних установ створювали небезпеку для їх збереження. Однак, завдяки зусиллям науковців та музейних працівників пам'ятки вдалося врятувати. У 1940 році вони були передані до Музею західного і східного мистецтва (нині Музей Ханенків), де були реставровані та включені до постійної експозиції.

Художня мова цих ікон поєднує риси античної портретної традиції та нові принципи християнського мистецтва. Зокрема зберігається увага до індивідуальних рис обличчя, характерна для пізньоантичного портрету, але водночас з'являється прагнення передати духовний стан персонажа. У результаті формується новий тип сакрального образу, де фізична реальність підпорядковує символічному змісту. Важливу роль у цьому відіграє використання світла. Багатошарове письмо створює ефект сяйва обличчя святих, що символізує їхню духовну трансформацію та причетність до божественної благодаті.

Однією з найдавніших ікон київської колекції є образ Богоматері з Христом немовлям (іл. 6), датованим VI століттям. У композиції поєднується реалістичні риси античного живопису та символічна мова християнського мистецтва. Золоте тло ікони у візантійській традиції символізує божественне світло, яке випромінюється від Христа та Богородиці. Таке світло сприймалося як знак присутності Божої благодаті та істини. У цьому образі можна простежити процес трансформації античного мистецтва, але водночас надає образу духовної зосередженості та урочистості.

Ікона Іоанна Хрестителя (іл. 7) також належить до найдавніших пам'яток колекції. Деякі дослідники припускають, що вона могла бути створена навіть раніше за ікону Богоматері з немовлям. Ймовірними центрами її походження вважають художні майстерні Єгипту або Палестини. Особливістю цієї ікони є техніка виконання. Воскові фарби були нанесені безпосередньо на дерев'яну

основу без традиційного ґрунту, що робить цей твір важливим джерелом для вивчення ранніх технологій енкаустичного живопису. Незважаючи на значні пошкодження, образ пророка справляє сильне емоційне враження завдяки експресивній манері письма та напруженої духовної виразності.

Ікона з зображенням святих мучеників Сергія і Вакха (іл. 5) належить до наступного етапу розвитку раннього візантійського іконопису і датується VII століттям. У ній зберігаються риси античної портретності, однак вони вже значною мірою підпорядковані духовному змісту. Лики святих виконанні густими рельєфними мазками енкаустичного живопису, що створює складну систему світлотіньових переходів. Завдяки цьому обличчя виглядають світлоносними, ніби освітленими зсередини. Такий художній прийом дозволяє передати ідею духовного преображення людини, яка досягає святості через мученицький подвиг.

«Мученик та мучениця» (іл. 1), четверта енкаустична ікона колекції, яка також датується VII (приблизно) століттям. Вона значним образом відрізняється від інших ікон колекції як художньою мовою так розміром (більшим за інші роботи). Композиційна побудова цієї ікони має певні паралелі з пізньоантичними портретами подружніх пар. Водночас, у неї присутні характерні християнські символи – німби, хрести та інші атрибути мучеництва. Але, достовірно ще не встановлена іконографія святих, так як ікона має значні пошкодження. У верхній частині пам'ятки зберіглися залишки написів, за якими дослідники розглядають версію, що вони можуть бути ідентифіковані як мученики «Платон і Гликерія». Первісно, як припускає Д. Айналов, композиція мала прикраси у вигляді додаткового воскового нашарування по центру композиції у великому хресті імітуючи дорогоцінні каміння, що може свідчити про її святкове призначення.

Синайські ікони з колекції Музею Ханенків мають виняткове значення для дослідження витоків християнського іконопису. Вони демонструють процес переходу від античної портретної традиції до формування нового сакрального образу, що характеризує ранньохристиянське мистецтво Візантії.

Крім того, ці пам'ятки є важливим джерелом для вивчення техніки енкаустичного живопису, яка майже повністю зникла в подальшій історії іконопису, поступившись місцем темперному письму.

2.3. Енкаустика у ранньохристиянської іконописної традиції

Однією з ключових особливостей ранньохристиянського іконопису, зокрема синайських ікон VI–VII століть, є використання техніки енкаустики, яка має глибоке коріння в античній художній традиції. Енкаустика (з грец.- «випалювання») передбачає застосування фарб, у яких пігмент змішується з розплавленим воском, що виконує функцію зв'язувальної речовини. Ця техніка забезпечує високу стійкість живописного шару, насиченість кольору та особливу глибину тональних переходів.

Згідно з дослідженнями, енкаустика виникла у Стародавньому Єгипті близько V тис. до н.е. і досягла розквіту в античному світі – у Греції, Римі та Візантії. Її застосовували як у станковому живописі, так і в монументальному декорі, зокрема для оздоблення архітектурних споруд, скульптур і кораблів.

Особливе місце серед пам'яток енкаустики займають фаюмські портрети I–IV ст. н.е., які є унікальним прикладом збереження античного станкового живопису.

Техніка енкаустики базується на застосуванні спеціально підготовленої суміші, що включає: бджолиний віск, природні смоли, пігменти іноді олії. Принцип методу енкаустики полягає у нанесенні гарячої воскової фарби на основу (переважно дерев'яну), після чого поверхня може додатково оброблятися нагріванням для закріплення шару. Віск, на відміну від інших зв'язувальних речовин, не лише фіксує пігмент, але й створює ефект внутрішнього світіння кольору, що надає зображенню особливої пластичності. Як зазначає К. Вайцман: «Енкаустика дозволяє досягти надзвичайної життєвості образу, яка наближає ікону до портретного живопису античності» (*переклад авт.*) [39, с. 15]. У межах цієї техніки існували різні варіанти

виконання. Дослідники виділяють, зокрема: *чисту енкаустику*, де використовувався лише віск як зв'язувальна речовина; *змішану техніку*, яка поєднувала віск з смолами або оліями; *поліхромну енкаустику*, що передбачала багатошарове нанесення фарб для досягнення складної колористичної гами.

Енкаустика є складною технікою через низку технологічних і фізичних факторів. По-перше, робота здійснюється з розплавленим воском, який швидко застигає. Це вимагає від художника високої швидкості та точності виконання. Як зазначається у дослідженнях фаюмських портретів, «ніяких виправлень робити не дозволялося». По-друге, процес передбачає постійний контроль температури. Недостатнє нагрівання не забезпечує адгезії фарби до основи, тоді як перегрів може пошкодити пігмент або змінити властивості воску. По-третє, енкаустика є багатошаровою технікою. Кожен новий шар потребує повторного нагрівання, що ускладнює контроль за структурою зображення та підвищує ризик пошкодження попередніх шарів. Складність зумовлена матеріальною базою: необхідністю використання спеціально підготовлених основ, термостійких пігментів і допоміжних компонентів. Таким чином, енкаустика поєднує в собі художню майстерність і технічну компетентність, що робить її однією з найскладніших традиційних технік живопису.

Попри складність виконання, енкаустика широко застосовувалася у давньому світі завдяки низці переваг. Основною перевагою техніки є її виняткова стійкість. Віск характеризується низькою хімічною активністю, що забезпечує збереження кольору, фактури та цілісності живописного шару протягом століть.

Енкаустика виконувала не лише декоративну, а й захисну функцію. Воскове покриття оберігало поверхню від впливу вологи та атмосферних факторів. Саме тому її застосовували для розпису архітектурних споруд і кораблів.

Техніка дозволяла досягати високого рівня реалістичності, що особливо проявляється у фаюмських портретах. Використання воску забезпечувало глибину кольору та об'ємність зображення .

Енкаустика активно використовувалася у поховальному та сакральному мистецтві. Фаюмські портрети (іл. 2,3,4) виконували функцію заміни традиційної поховальної маски і були важливим елементом ритуалу .

Основою для енкаустичного живопису найчастіше слугувала деревина, яка повинна була відповідати низці вимог: термостійкість, стабільність форми та здатність утримувати фарбовий шар. У фаюмських портретах використовували різні породи деревини, зокрема: липу, кипарис, кедр, сикомору та інші породи. За даними досліджень, портрети часто виконувалися на «кипарисових або кедрових дощечках». Вибір деревини визначався її фізичними властивостями: стійкість до деформації, довговічність, здатність до адгезії з воском. Перед нанесенням фарби, поверхню дошки обробляли та іноді ґрунтували, що забезпечувало кращу якість живопису.

Складність техніки, пов'язана з контролем температури, швидкістю виконання та багатошаровістю, зумовила її поступове витіснення більш зручними методами (темпера, олійний живопис). Водночас саме ці особливості забезпечили енкаустиці статус однієї з найбільш стійких і довговічних технік в історії мистецтва.

Особливості матеріалу визначали і художні характеристики творів: плавність моделювання форм, відсутність різких контурів, а також виразна тілесність зображень. Саме ці риси роблять синайські ікони близькими до традиції фаюмського портрету (іл. 2,3,4), який є важливим етапом у розвитку енкаустичного живопису. Вони демонструють високий рівень індивідуалізації образу, увагу до фізіогноміки та психологічної характеристики зображуваних осіб. Як підкреслює Е. Кітцінгер: «фаюмські портрети становлять безпосередню передумову для формування ранньохристиянської іконографії» (переклад авт.) [25, с. 23].

Водночас, у процесі переходу до християнського мистецтва відбувається суттєва трансформація художньої мови. Якщо у фаюмському портреті домінує індивідуальність, то в іконі поступово формується узагальнений сакральний образ. Ранні синайські ікони займають проміжне місце в цьому процесі: вони зберігають портретну виразність, але водночас набувають нової, богословської семантики.

Цей перехід від портрету до ікони пов'язаний не лише зі зміною функції зображення, але й з трансформацією художніх засобів. У подальшому розвитку іконопису техніка енкаустики поступово витісняється темперним живописом. Темпера (на основі яєчної емульсії) виявилася більш придатною для створення лінійно чітких і канонічно впорядкованих зображень, що відповідали вимогам сформованої візантійської традиції. Як зазначає Отто Демус, «перехід до темпери означав не лише технічну зміну, але й утвердження нової естетики, де духовний зміст переважає над матеріальною тілесністю образу» (*переклад авт.*) [16, с. 67]. Таким чином, зміна техніки відображає глибші процеси у розвитку християнського мистецтва.

Дослідження енкаустики як матеріалу та техніки, має тривалу історію. Значний внесок у її вивчення зробили як мистецтвознавці, так і фахівці з технічного аналізу живопису. Зокрема, Джон Рашмор звертав увагу на хімічні властивості воску та його роль у збереженні живописного шару. Пізніші дослідження з застосуванням фізико-хімічних методів дозволили уточнити склад енкаустичних фарб та технологію їх нанесення.

Сучасні наукові підходи поєднують мистецтвознавчий аналіз з лабораторними дослідженнями, що дає змогу більш точно реконструювати технічні особливості створення ікон. Це, у свою чергу, сприяє глибшому розумінню не лише технології, але й художньої мови ранньохристиянського мистецтва.

На цей час, чотири енкаустичних синайських ікони з колекції Музею Ханенків знаходяться на дослідженні в Парижі у музеї Лувр. З Інтерв'ю зберігача українського музею Мар'яни Варчук стало відомо, що дослідження

провідних науковців та експертів буде тривати до 2027 року, за результатами якого надалі будуть оприлюдненні статті вже з урахуванням сучасних методів вивчення, зокрема, енкаустики – як матеріалу.

Отже, енкаустика є не лише технічним прийомом, але й важливим етапом у формуванні іконописної традиції. Вона поєднує античну спадщину з новими християнськими смислами, відображаючи перехід від портретного зображення до сакрального образу. Саме через цю трансформацію стає можливим виникнення ікони як специфічної форми візуального богослов'я.

Висновки до розділу 2.

Аналіз історико-культурного контексту синайських ікон дозволив встановити, що монастир Святої Катерини на Синайському півострові є унікальним осередком збереження ранньохристиянської культурної спадщини, який відіграв ключову роль у формуванні та трансляції візантійської іконографічної традиції. Його географічна ізольованість, а також історичні обставини, зокрема відносна недоторканість під час іконоборчих процесів, забезпечили збереження значного корпусу пам'яток VI–VII століть, що мають виняткове значення для реконструкції ранніх етапів розвитку християнського мистецтва.

Встановлено, що монастир функціонував не лише як релігійний центр, але й як важливий осередок культурного обміну, де взаємодіяли різні традиції: візантійська, сирійська, коптська та палестинська.

Це сприяло формуванню специфічної художньої мови синайських ікон, яка поєднує елементи античної портретності з новими християнськими принципами символічного зображення. У цьому контексті ікони виступають як результат складного синтезу культурних впливів, що відображає багатоступовість духовного та мистецького життя Східного Середземномор'я.

Особливу увагу приділено аналізу синайських ікон у колекції Музею Ханенків, які є рідкісними зразками ранньовізантійського енкаустичного

живопису. Встановлено, що ці пам'ятки мають виняткову історико-культурну цінність, оскільки демонструють перехідний етап від античної художньої традиції до формування канонічної іконографії. Їхній стилістичний аналіз свідчить про поєднання індивідуалізованої портретності з прагненням до передачі духовного змісту, що є характерною рисою ранньохристиянського мистецтва.

З'ясовано, що важливу роль у формуванні художньої мови синайських ікон відіграє техніка енкаустики, яка забезпечує особливу пластичність зображення, глибину кольору та ефект внутрішнього світіння. Ця техніка, успадкована від античної традиції, не лише визначає візуальні характеристики ікон, але й впливає на їхнє символічне сприйняття, підсилюючи ідею духовної трансформації образу. Водночас складність виконання енкаустики свідчить про високий рівень професійної майстерності митців, які працювали в межах цієї традиції.

Таким чином, історико-культурний контекст синайських ікон визначається поєднанням релігійних, культурних та художніх чинників, що зумовили формування унікального явища ранньохристиянського мистецтва. Синайські ікони виступають ключовим джерелом для вивчення процесів трансформації античної художньої спадщини у нову християнську візуальність, а також для розуміння розвитку іконографічних традицій у Візантії.

РОЗДІЛ 3.

АВТОРСЬКА ГІПОТЕЗА. МИСТЕЦТВОЗНАВЧІЙ АНАЛІЗ СІНАЙСЬКОЇ ІКОНИ «МУЧЕНИК І МУЧЕНИЦЯ»

3.1. Авторська гіпотеза. Аналіз іконографії

У межах дипломної роботи нами висувається гіпотеза, що в іконі «Мученик і мучениця» (іл. 1) зображено імператора Костянтина Великого (272 – 337 рр.) (іл. 15) та його матір Єлену (іл. 16). Дана гіпотеза базується на залученні іконографії, історичних відомостей, агіографічних зразків, а також дослідження символіки та художньо-стилістичних особливостей образів. Обґрунтування даної версії передбачає комплексний підхід, що включає зіставлення портретних рис, аналіз композиції та атрибутів, а також врахування історичного контексту формування культу Костянтина і Єлени.

З історичних даних відомо, що Костянтин Великий відомий як римський імператор, період одноосібного правління якого тривав з 324 до 337 року. Його діяльність позначена фундаментальними змінами в історії християнства. У 313 році християнська релігія отримала державне визнання, що сприяло інституційному оформленню церкви та поширенню християнської культури. У 325 році Костянтин ініціював скликання Першого Вселенського собору у Нікеї, де було затверджено Нікейський символ віри, визначено час святкування Великодня та сформовано низку церковних канонів. Значення імператора для історії християнства є визначальним, оскільки його політика сприяла не лише легалізації релігії, але й розвитку монументального храмового будівництва та становлення нової художньої системи сакрального образу.

Дослідження іконографії Костянтина Великого дозволяє зрозуміти, як змінювалося уявлення про імператорську владу та її взаємозв'язок з християнством, а також безпосередньо розвиток образів Костянтина та Єлени

в ранньому християнському та візантійському мистецтві, звертаючи увагу на символіку, композиційні особливості та історичний контекст.

Іконографія образу Костянтина Великого почала формуватися ще за його життя. У ранніх зображеннях імператор постає, передусім, як правитель Римської імперії, що відповідає традиціям римського офіційного мистецтва. Проте, після прийняття християнства ці образи починають набувати нового символічного змісту. Костянтин стає символом перемоги християнства. Його правління було пов'язане з важливою подією – перемогою у битві біля Мульвійського мосту 312 року. Згідно з християнською традицією, перед битвою імператор побачив знак хреста на небі, що стало одним з ключових мотивів у подальшій іконографії. Дослідник Візантії та ассумпціоніст (августинець) К. Волтер підкреслює у своєму дослідженні іконографії Костянтина Великого важливість цього моменту для формування культового образу імператора та, надалі, в історії Візантії: «Видіння хреста Костянтином, стало однією з найвпливовіших тем у пізнішому християнському мистецтві» (*переклад авт.*) [41, с. 21]. Це означає, що бачення хреста стало основою для формування символіки, яка підкреслювала божественне покликання імператора.

У ранніх художніх пам'ятках Костянтин зображувався у традиціях римської імператорської іконографії. Він постає у військовому або парадному одязі, з діадемою та символами влади. Такі зображення можна побачити на монетах, рельєфах та мозаїках. Водночас, християнська традиція поступово змінює ці образи. Імператора починають зображувати не лише як політичного правителя, але й як захисника віри. Його образ отримує нові символи, наприклад хрест або «Labarum» – імператорський штандарт з християнським знаком. К. Волтер підкреслює, що саме поєднання політичної влади та релігійної символіки стало характерною рисою цієї іконографії: «Імператора дедалі частіше зображували не лише як правителя, а як божественно обраного захисника християнської віри» (*переклад авт.*) [41, с. 40]. Таким чином,

мистецтво продовжувало виконувати ідеологічну функцію, підкреслюючи зв'язок імператора з божественним провидінням.

Дослідниця А. Єланська підкреслює щодо постаті Костянтина та легалізації християнства: «Перший едикт, який видав Костянтин, повертав християнам відібрані в них права та майно. У другому едикті Костянтин відкрито оголосив себе християнином, пояснив свої перемоги допомогою, наданою згори, і висловив бажання, щоб його піддані звернулися до християнства, але заявив, що примушувати до цього не буде і кожен може залишатися вірним культу своїх богів» (*переклад авт.*) [8, с. 11]. Для коптської традиції це означало кінець офіційних переслідувань, особливо болісних за час правління імператора Діоклетіана: «Усі гоніння, особливо «велике гоніння», залишили глибокий слід у свідомості та пам'яті єгиптян. Досить сказати, що копти почали вести літочислення з «епохи Діоклетіана», інакше «епохи мучеників», з 284 р., з року сходження Діоклетіана до престолу» (*переклад авт.*) [8, с. 12]. Також, коптські дослідники визначають, що за Костянтина Церква з переслідуваної спільноти стала привілейованою.

Звернемося до історичної постаті матері Костянтина – цариці Єлени. У мистецтві Свята Єлена, зазвичай, зображується поруч з Костянтином або з хрестом (іл. 10). Це підкреслює її роль у поширенні християнства та символічний зв'язок з головною реліквією християнської віри. Дослідники визначають можливі ключові нюанси. По-перше, традиція приписує Єлені винайдення Хреста в Єрусалимі: «Відкриття Єленою Істинного Хреста стало центральним для її пізнішої іконографії» (*переклад авт.*) [41]. Цей мотив став одним з найважливіших у середньовічному мистецтві (іл. 8, 9). У багатьох іконах Єлена тримає хрест або стоїть поряд з ним, що символізує її духовну місію. Коптологи розглядають це, як важливий чинник розвитку культу святинь і паломництва. По-друге, підтримка будівництва храмів. Єлені приписують ініціативу спорудження храмів у Святій Землі, зокрема Храм Гробу Господнього в Єрусалимі. Це мало великий вплив і на коптську присутність у Єрусалимі. По-третє, вплив на сина Костянтина. Історики

припускають, що Єлена могла вплинути на релігійну політику Костянтина, але більшість вважає це радше моральним, ніж політичним впливом.

Коптські історики та сучасні науковці наголошують, що все ж таки справжнє богословське формування християнства відбувалося, насамперед, у таких центрах, як Олександрія, а не при імператорському дворі.

Також, важливим для дослідження є спільна іконографія Костянтина і Єлени. У візантійському мистецтві дуже поширеним є спільне зображення імператора та його матері. Найчастіше вони стоять по обидва боки великого хреста. Така композиція символізує перемогу християнства та роль імператорської влади у його поширенні. Ця іконографічна схема сформувалася приблизно у VI–VII століттях і залишалася популярною протягом багатьох століть: «Парне зображення Костянтина і Єлени, що оточують Хрест, стало одним з найтриваліших мотивів візантійського мистецтва» (*переклад авт.*) [41, с. 63]. Це зображення має глибоке символічне значення. Хрест у центрі композиції виступає як знак Спасіння, а постаті імператора і його матері підкреслюють історичну роль династії у поширенні християнства.

У візантійських пам'ятках – мозаїках, фресках та іконах, образи Костянтина та Єлени набувають ще більшої урочистості. Імператор часто зображується у багатому одязі, з короною та символами влади, тоді як Єлена постає як благочестива імператриця. Особливу роль відіграють сцени, пов'язані з будівництвом храмів. Костянтин часто зображується як засновник церков, зокрема храму Святої Софії у Константинополі (324–337 рр.). Про значення цих зображень у формуванні імператорського культу зазначається: «Візантійське мистецтво перетворило Костянтина з історичного імператора на священну постать, тісно пов'язану з долею християнської імперії» (*переклад авт.*) [41]. Таким чином, мистецтво відіграло важливу роль у створенні сакрального образу правителя.

Іконографія Костянтина Великого та святої Єлени має не лише художнє, але й ідеологічне значення. Через мистецтво формувався новий образ

імператорської влади, який поєднував політичний авторитет з релігійною місією. Костянтин виступає як правитель, обраний Богом, а його мати як благочестива жінка, що сприяла поширенню християнства. Їхні образи стали символами християнської імперії та відіграли важливу роль у формуванні візантійської культури. Особливістю цієї іконографії є поєднання історичних подій з релігійною символікою. Через це, постаті Костянтина і Єлени набули майже легендарного характеру.

Постаті імператора Костянтина Великого та його матері Єлени є унікальними для історії християнства, оскільки їхній культ формується на перетині політичної влади, сакральної історії та ідеології. Вже в IV столітті, їхні образи починають інтерпретуватися не лише як історичні постаті, але як «богообрані діячі» у процесі утвердження нової релігії.

Ключову роль у цьому процесі відіграв Євсевій Кесарійський, автор твору «*Vita Constantini*». Саме він сформував першу богословсько-історичну концепцію Костянтина як правителя, обраного Богом. У своїх текстах він підкреслює, що імператор «керувався божественним провидінням» [17, с. 45], що стало основою для подальшого культу.

Сучасна дослідниця А. Ніколау зазначає, що вже у візантійській гімнографії Костянтин і Єлена постають як носії чеснот «справедливості, благочестя і захисту істинної віри», які безпосередньо пов'язуються з імперською ідеологією (*переклад авт.*) [32, с. 22]. Таким чином, культ святих виникає не як спонтанне народне вшанування, а як результат цілеспрямованого богословського осмислення ролі імператора у рятівній історії.

На відміну від пізнішої західної традиції, де канонізація має формалізований характер, у Східній Церкві IV–VI ст. цей процес був поступовим і базувався на літургійній практиці та народному вшануванні. Костянтин і Єлена були фактично канонізовані вже у V столітті, коли їхні імена входять до літургійних текстів та синаксарів. Це підтверджується існуванням святкування 21 травня у візантійському календарі. Важливо, що

їхня канонізація не була результатом одного Собору, а радше розвитку літургійного культу, поширення реліквій (зокрема Хреста) та імперської підтримки культу.

Болгарська дослідниця Д. Ангелова підкреслює, що Костянтин створив нову модель «християнського засновника», яка замінила античні міфологічні наративи, а Єлена отримала «безпрецедентну роль імператорської жінки» (*переклад авт.*) [13, с. 115]. Це означає, що канонізація мала не лише духовний, але й політичний вимір: легітимація нової християнської імперії, створення сакральної історії держави, формування моделі «святого правителя».

У сучасній науці питання канонізації Костянтина залишається дискусійним. Частина дослідників вказує на суперечливість його особистого життя (страата сина Криспа, політичні репресії), що не відповідає класичним критеріям святості. Проте у східній традиції вирішальним стало не особисте життя, а історична місія. Як зазначає низка дослідників, саме поширення християнства переважило моральні суперечності.

Іконографія Костянтина і Єлени формується остаточно після періоду іконоборства (VIII–IX ст.) і має чітко визначений канон: фронтальна композиція двох фігур, центральний елемент – хрест, імператорські регалії та симетричність і статичність.

Дослідниця Н. Тетеріатніков доводить, що популярність цього іконографічного типу різко зростає після іконоборства. Вона зазначає, що образ Хреста разом з Костянтином і Єленою набуває як символ перемоги православ'я «нового історичного значення» (*переклад авт.*) [36, с. 169]. Причини цього це – необхідність богословського обґрунтування ікон, підкреслення історичної реальності хреста та зв'язок між реліквією та імперською владою.

Американська дослідниця Л. Джонес виділяє два основних типи ікон: іконографія «Віднайдення Хреста» та іконографія «Видіння Хреста». Вона підкреслює, що ці образи «пов'язують реліквію Хреста з божественним

схваленням Візантійської імперії» (*переклад авт.*) [24, с. 140]. Це дозволяє трактувати ікону не лише як релігійний образ, а як ідеологічне послання.

Іконографія Костянтина і Єлени має багаторівневу символіку: хрест, це знак перемоги над смертю і підтвердження істинності віри, імператорські атрибути – сакралізація державної влади, а парність образів, це гармонія чоловічого і жіночого початку у релігійній історії. Важливо, що ці образи формують новий тип святого – не мученика чи аскета, а правителя. Згідно з сучасними дослідженнями, культ Костянтина і Єлени є одним з найяскравіших прикладів «політичної святості».

А. Ніколау підкреслює, що гімнографія прямо пов'язує їх з заснуванням Константинополя, Першим Нікейським собором та утвердженням православної віри. Це означає, що культ святих виконував функцію історичної легітимації імперії, богословського пояснення влади та культурної ідентичності Візантії.

Культ Костянтина і Єлени став архетипом й для князя Володимира та княгині Ольги, візантійських імператорів, християнської моделі державності. У мистецтві вони стали символом – союзу Церкви і держави, перемоги християнства та сакральної історії Європи.

Отже, канонізація Костянтина і Єлени є складним історико-богословським процесом, що поєднує – літургійне вшанування, імперську ідеологію і богословське осмислення історії. Іконографія цих святих, сформована у Візантії, стала універсальним символом християнської цивілізації, де Хрест виступає центральним знаком як віри так і політичної легітимності.

3.2. Коптський контекст іконографії

Враховуючи припущення про сирійсько-єгипетське походження пам'ятки, доцільно звернутися до історії коптської традиції. Копти, як одна з найдавніших християнських спільнот, сформували розгалужену агіографічну

літературу, де культ мучеників посідає центральне місце: «Розповіді про подвиги мучеників займають у ній, якщо говорити про обсяг, мабуть, перше місце. У більшості цих легенд багато надприродного, дивного, але ці пізніші нашарування пов'язані зі свідомим і несвідомим прагненням якнайкраще прославити мучеників» (*переклад авт.*) [8, с. 27].

У агіографічній роботі коптолога А. Єланської аналізується «Легенда про Євдоксію», яка пов'язана з образом Костянтина та пошуком святинь. Дослідниця підкреслює, що персонаж легенди не є реальною історичною особою, а мотиви здобуття святинь у коптській традиції зазнали міфологізації та трансформацій. Це дозволяє розглядати можливість існування альтернативних коптських сюжетів, пов'язаних з культом Хреста та імператорськими постатями.

Окремо коптські дослідники визначають аспекти щодо церковної інституціоналізації. За Костянтина Церква з переслідуваної спільноти стала привілейованою інституцією. Це сприяло: будівництву храмів у Єгипті, посиленню ролі єпископату та тіснішому зв'язку між імператорською владою і церковною ієрархією.

Важливим також був історичний момент, пов'язаний з Нікейським собором та Олександрією. Костянтин скликав Перший Нікейський собор, де ключову роль відіграв олександрійський диякон Афанасій Олександрійський. Для коптської традиції це надзвичайно важливо, адже Олександрійська богословська школа була одним з центрів формування ортодоксії.

Більшість провідних коптологів вважають, що Костянтин не створив християнство, а радше використовував його як об'єднавчий чинник імперії. Водночас вони визначають його щирість, хоч і політично зумовлену прихильність до християнства. Таку саму думку висуває і німецький професор, дослідник раннього християнства В. Вольбах : «Хоча Костянтин був охрещеним лише незадовго до смерті, він явно сприяв християнам. Вони користувалися податковими та юридичними привілеями за його правління, і по всій імперії виникали базиліки нової, переможної релігії. Різні, часто

суперечливі течії християнства об'єдналися на благо держави» (*переклад авт.*) [38, с. 22].

У коптських богослужбових текстах його називають «благочестивим царем» або «рівноапостольним». Акцент не на політичній реформі, а на тому, що через нього бог дарував Церкві свободу після «ери мучеників». У коптській проповіді це тлумачиться як: перемога Христа над язичництвом; перехід імперії під покров Хреста; початок «Християнської епохи».

У зв'язку з Першим Нікейським собором, Костянтин постає як імператор, що скликав єпископів для оборони істинної віри. Також, у коптській пам'яті Костянтин є союзником Олександрії у боротьбі проти аріанства, яке відкидало окремі догмати християнської церкви.

Постать Єлени у коптській традиції, не просто матір імператора, а зразок побожності, Святої цариці. Її віра часто зображується як глибша, «первинна» щодо віри сина. Розповідь про відкриття Хреста у Єрусалимі – центральний елемент її культу. Коптські синаксарії описують розкопки на Голгофі, чудо зцілення через істинний Хрест та встановлення свята Воздвиження Хреста. Цей мотив дуже сильний, тому що Хрест – головний символ страждання й перемоги, що перегукується з пам'яттю про мучеників. Традиція також пов'язує Єлену з заснуванням храмів на території Святої Землі, особливо Храм Гробу Господнього. Для коптів, це також символ історичної присутності їхньої Церкви у Єрусалимі.

Канонізація Костянтина та Єлени у Східній Церкві не була актом одного собору, а відбувалася поступово через літургійне вшанування. Ангелова Д. зазначає, що їхнє вшанування було пов'язане з формуванням нового типу сакральної влади: «Костянтин постає як сакральний засновник імперії, тоді як Єлена – як перша модель християнської імператорської жінки» (*переклад авт.*) [13, с. 115].

Попри дискусії щодо постаті Костянтина, його канонізація, як відмічалось вище, стала можливою завдяки переважанню історичної місії над моральними суперечностями. У коптів культ Костянтина і Єлени набуває

специфічного звучання, що відрізняється від візантійського. Хоча обидві традиції визнають їх святими, акценти зміщуються: у візантійській традиції – імперська ідеологія, а у коптській – сакральна історія спасіння та роль Хреста. Як зазначає О. Минардус, Єлена – в коптській традиції шанується передусім як «та, що віднайшла Хрест і освятила Святу Землю» (*переклад авт.*) [29, с. 62].

На відміну від візантійської традиції, де Костянтин і Єлена представлені рівнозначно, у коптській традиції Єлена часто займає більш виразне місце. Це пояснюється кількома чинниками. По-перше, це паломництво до Єрусалима. Єлена розглядається як приклад благочестивої паломниці, що має особливе значення для коптської духовності. По-друге, це зв'язок з Хрестом. У коптській літургії наголос робиться на віднайденні Хреста як центральній події. По-третє, це аскетичний ідеал. Її образ ближчий до ідеалу смирення, ніж до імперської величі. Дослідник Г. Габра підкреслює, що в коптському мистецтві Єлена часто зображується «не як імператриця, а як побожна жінка, пов'язана з реліквією Хреста» (*переклад авт.*) [18, с. 134].

Коптська іконографія має низку характерних рис: спрощені, майже наївні форми, великі очі як символ духовного бачення, відсутність складної перспективи та яскраві кольори.

На відміну від візантійської строгості, коптські ікони мають більш «народний» характер і спрямовані на безпосереднє духовне сприйняття. У зображеннях Костянтина і Єлени: хрест залишається центральним символом; фігури менш монументальні, а акцент переноситься з влади на святість. У коптському календарі також існують свята, пов'язані з Хрестом і Єленою. Особливо важливим є свято Воздвиження Хреста, яке має велике значення в коптській духовності. О. Минардус зазначає, що культ Хреста в Єгипті «набув особливої популярності через зв'язок з Єленою та її відкриттям» (*переклад авт.*) [29, с. 63]. Це свідчить про те, що у коптській традиції: культ святих інтегрується у ширший культ реліквій, а історична подія (віднайдення Хреста), стає центром богословського осмислення.

Залучення коптської традиції дозволяє побачити альтернативну інтерпретацію тих самих святих, відокремити політичний і духовний виміри культу та глибше зрозуміти роль Єлени у християнській історії. Як підсумовує Г. Габра, коптська традиція «зберігає більш раннє і менш політизоване сприйняття святих» (*переклад авт.*) [18, с. 136].

Отже, культ Костянтина і Єлени є багатошаровим явищем, яке у Візантії пов'язане з імперською ідеологією, у коптській традиції – з духовністю та реліквіями, а у загальнохристиянському контексті – з перемогою християнства. Коптський контекст дозволяє побачити, що навіть у межах однієї релігійної традиції можливі різні акценти у трактуванні святості.

3.3. Мистецтвознавчий аналіз синайської ікони «Мученик і мучениця»

У межах даного дослідження особливе значення має безпосередній мистецтвознавчий аналіз синайської ікони «Мученик і мучениця», який дозволяє глибше осмислити художню природу пам'ятки, визначити її стилістичні особливості та перевірити висунуту гіпотезу щодо можливої ідентифікації зображених постатей як імператора Костянтина Великого та його матері – святої Єлени. Комплексний аналіз композиції, образної системи, колористики, техніки виконання та символічних елементів дає можливість розглядати ікону не лише як пам'ятку ранньохристиянського мистецтва, але й як складний синтез імперської та сакральної іконографії.

Композиція ікони побудована за принципом фронтального парного зображення двох постатей, розташованих майже симетрично відносно центральної осі. Подібний композиційний тип має безпосередні аналогії у пізньоантичному портретному мистецтві, зокрема у римських та єгипетських парних портретах, де головна увага приділялася психологічній єдності персонажів та урочистій репрезентативності образу. У досліджуваній пам'ятці

художник значною мірою зберігає принципи античної композиційної побудови, однак підпорядковує їх новому християнському змісту. Саме тому фронтальність образів набуває не лише репрезентативного, але й сакрального значення, підкреслюючи духовну присутність персонажів.

Дослідник Д. Айналов у своєму аналізі ікони звертав увагу [5, с. 43] на легкий поворот жіночої фігури у бік чоловічого образу, що створює ефект внутрішнього діалогу між персонажами. Чоловічий образ залишається фронтальним і зверненим до глядача, однак відповідає на рух жінки спрямуванням погляду. Така взаємодія формує психологічний зв'язок між постатями та підсилює припущення про їхню родину близькість.

Художня манера ікони характеризується умовністю трактування форми та домінуванням площинного вирішення. Темний графічний контур навколо очей, носа та губ у поєднанні з локальними кольоровими площинами, зменшує ілюзію просторової глибини. Відсутність складного світлотіньового моделювання свідчить або про провінційний характер письма, або про особливості локальної школи синайського мистецтва, що могла перебувати під впливом коптської художньої традиції.

Попри певну стилістичну умовність, композиція залишається цілісною та монументальною. Особливу роль відіграє жест рук, які утримують хрести. Саме цей елемент формує внутрішній зв'язок між персонажами та підсилює ідею духовної єдності. Подібна взаємодія нагадує принципи єгипетського родинного портрета, де фігури нерідко тримають сувої або книги як символ статусу та духовної значущості.

Особливу увагу у процесі аналізу привертає *чоловічий образ*. З метою перевірки висунутої гіпотези доцільним є його порівняння з відомими імператорськими портретами IV століття (іл. 17). У чоловічій постаті акцентовано великі виразні очі, видовжений ніс, масивну шию та загальну монументальність обличчя. Подібні риси мають типологічну схожість з портретними зображеннями Костянтина Великого, зокрема з бронзовою головою імператора 335–337 років, що зберігається у Капітолійському музеї

(іл. 15). Попри певні відмінності у трактуванні волосся, загальний характер зачіски та пластичне вирішення обличчя демонструють близькість до офіційного імператорського портретного типу. Це може свідчити про орієнтацію художника на сформований канон імператорської репрезентації.

Водночас, необхідно враховувати принципову різницю між античним скульптурним портретом та площинною структурою ранньої ікони. У досліджуваному творі спостерігається спрощення анатомічного моделювання, умовність пластики та обмежена глибина простору. Подібні риси пояснюються не лише особливостями художньої манери, але й специфікою локальної синайської традиції, що могла формуватися під впливом коптського мистецтва. Саме тому образ поєднує елементи портретної конкретики та духовної узагальненості.

Не менш важливим є аналіз *жіночого образу*. Постать вирізняється м'якшим моделюванням обличчя, спокійнішим психологічним типом та більш стриманою внутрішньою експресією. Художник акцентує увагу не на фізичній індивідуальності, а на духовній зосередженості персонажа. Така інтерпретація відповідає ранньовізантійському трактуванню образу святої Єлени як благочестивої імператриці та покровительки християнства. Доцільним буде додати, що образ жінки також має портретну схожість зі скульптурним портретом матері імператора (іл. 16).

Важливим елементом мистецтвознавчого аналізу є також колористика ікони. Художня система твору побудована на поєднанні стриманих охристих, землисто-коричневих, темно-червоних та золотавих тонів. Подібна палітра є характерною для раннього синайського та коптського живопису, де широко використовувалися природні мінеральні пігменти. Колір у пам'ятці виконує не лише декоративну, але й символічну функцію. Відсутність глибокого просторового моделювання та домінування локальних кольорових площин створюють ефект внутрішнього світіння образу, що є однією з ключових особливостей ранньохристиянської сакральної естетики.

Особливо показовим є контраст між темнішою чоловічою та світлішою жіночою постатями. У ранньохристиянській художній системі подібна колористична опозиція могла мати символічний характер і виражати співвідношення влади та духовної мудрості, активного та споглядального начал. Таким чином, колористичне вирішення твору додатково підсилює сакрально-імперське трактування композиції.

Окремої уваги заслуговує аналіз одягу персонажів. Попри значні втрати живописного шару, у вбранні простежуються декоративні елементи, що нагадують табліони або орнаментальні текстильні вставки, характерні для пізньоримського та ранньовізантійського придворного костюма. Подібні мотиви зустрічаються у візантійських мозаїках, коптському текстилі, декоративному оформленні храмів. Особливе значення має використання пурпурових і темно-червоних тонів, які у римсько-візантійській традиції асоціювалися з імператорською владою та сакральним статусом. Навіть за умов відсутності чітких атрибутів сама система кольорових акцентів та декоративних елементів дозволяє припускати високий соціальний статус зображених осіб.

Важливим елементом іконографічного аналізу є також трактування німбів. Навколо голів обох персонажів простежуються німби овального типу, характерні для раннього етапу розвитку візантійської іконографії. У мистецтві IV–VI століть німб ще не мав остаточно усталеної геометричної форми й нерідко трактувався як м'яке світлове сяйво навколо голови персонажа. Подібна форма може демонструвати вплив фаюмської портретної традиції. У цьому випадку німб виконує не лише функцію символом святості, але й виступає носієм сакрального світла.

Особливе значення у контексті даного дослідження має енкаустична техніка виконання ікони. Восковий живопис дозволяв досягати м'якості світлотіньових переходів, пластичності форми та ефекту внутрішнього світіння. Саме енкаустика забезпечує особливу матеріальну глибину образу. У досліджуваній іконі ця техніка поєднується з площинною композицією та

умовністю простору, створюючи характерний для ранньохристиянського мистецтва синтез античного натуралізму і нової сакральної символіки.

Символіка хреста та коптський контекст. Ключовим елементом ікони є хрест, який виступає не лише композиційним, але й богословським центром твору. У руках персонажів зображені рівнокінцеві хрести, тоді як центральний хрест має видовжену форму, ближчу до ранньовізантійського типу (іл. 14). Таке розрізнення форм свідчить про складну систему символічних значень.

У ранньохристиянському та коптському мистецтві рівнокінцевий хрест символізував духовну перемогу, гармонію світу та вічне життя. У християнському Єгипті він асоціювався з поширенням віри на чотири сторони світу та трактувався як знак воскресіння і спасіння. На відміну від пізнішої візантійської традиції, коптське мистецтво рідко акцентувало увагу на фізичних стражданнях Христа. Хрест сприймався, насамперед, як символ божественного світла та перемоги над смертю.

Центральний хрест композиції має інше смислове навантаження. Його монументальна форма перетворює його на сакральну вісь твору, що поєднує небесний і земний світи. У цьому аспекті композиція набуває рис богословської моделі, де особисте спасіння та вселенський сенс християнства поєднуються в єдиному образі.

Особливого значення символіка хреста набуває у контексті культу Животворящого Хреста, безпосередньо пов'язаного з історичними постатями Костянтина та Єлени. Згідно з церковним переданням, у 326 році Єлена здійснила паломництво до Єрусалима, де було знайдено Хрест Господній. Саме ця подія стала основою свята Воздвиження Чесного Хреста. У 335 році святкування було поєднане з освяченням храму Воскресіння Христового, спорудженого за наказом Костянтина. Тому домінування хреста у композиції може свідчити про зв'язок ікони саме з цією історико-релігійною традицією. У цьому контексті центральний хрест синайської ікони набуває не лише богословського, а й ідеологічного значення. Якщо трактувати персонажів як Костянтина та Єлену, композиція перетворюється на візуальний образ

торжества християнства. Хрест постає не атрибутом мучеництва, а знаком божественної перемоги та сакралізації імператорської влади. Подібне трактування особливо актуальне для візантійської культури після іконоборчого періоду, коли композиція «Костянтин і Єлена з Хрестом» стала символом перемоги православ'я та єдності Церкви й імперії (іл. 8).

Водночас, рівнокінцевий хрест у візантійській культурі поступово набув асоціації з імператором Костянтином. Його поширення пов'язують з видінням хреста перед згадуваною битвою біля Мульвійського мосту. Після цієї події хрест став символом перемоги християнства та нової імперської ідеології. Якщо трактувати персонажів ікони як Костянтина та Єлену, композиція набуває нового значення як образ тріумфу християнства та сакралізації імператорської влади.

Важливим є також те, що ікона первісно мала кріплення для захисної кришки. Це може свідчити про необхідність транспортування твору. З огляду на особливості енкаустики як техніки, де фарба не висихає, а застигає, захисна конструкція була практично необхідною. Таким чином, ікона, ймовірно, виконувала не лише стаціонарну культову функцію, але й використовувалася під час літургійних або святкових процесій.

Отже, гіпотеза про зображення Костянтина Великого та святої Єлени може бути додатково аргументована низкою іконографічних чинників. Передусім важливу роль відіграє сама парність композиції, оскільки у ранньовізантійському мистецтві Костянтин і Єлена нерідко постають як рівноапостольні постаті. Відсутність індивідуалізованої портретності відповідає ранньохристиянській тенденції сакралізації імператорського образу, коли фізична подібність поступалася духовній символіці. Символічний характер одягу та кольорової гами також підтримує імператорську інтерпретацію. Крім того, психологічний контраст між владною чоловічою постаттю та спокійним жіночим образом відповідає традиційній моделі репрезентації імператора та його Святої матері-покровительки. Важливим є й сам синайський контекст, адже культ Костянтина та Єлени був

особливо поширений у східному християнстві, а монастирське середовище Синаю активно підтримувало імперську християнську ідеологію.

Водночас, слід наголосити, що дана атрибуція не може вважатися остаточно доведеною через відсутність написів, значні втрати живопису та типізований характер ранньовізантійських образів. Саме тому у науковому дослідженні доцільно трактувати цю інтерпретацію як гіпотетичну іконографічну реконструкцію, що базується на комплексному стилістичному, колористичному та історико-культурному аналізі.

У такому випадку, мистецтвознавчий аналіз синайської ікони «Мученик і мучениця» дозволяє розглядати її як складний синтез ранньовізантійської імператорської іконографії та коптської символічної традиції. Композиційна структура, система хрестів, психологічна взаємодія персонажів та типологічна подібність образів до імператорських портретів IV століття дають підстави припускати можливість зображення Костянтина Великого та цариці Єлени. У такому випадку ікона постає не лише образом святих мучеників, але й візуальним маніфестом перемоги християнства та сакралізації імператорської влади у ранньовізантійському мистецтві.

Висновки до розділу 3.

Проведений у третьому розділі комплексний мистецтвознавчий аналіз синайської ікони «Мученик і мучениця» дозволив розглянути пам'ятку як важливий зразок ранньовізантійського сакрального мистецтва, сформованого на перетині античної портретної традиції, коптського художнього середовища Єгипту та ранньохристиянської імперської ідеології. Дослідження підтвердило, що ікона демонструє виразний синтез пізньоантичної художньої спадщини та нової християнської системи образотворення, у якій матеріальна достовірність поступово трансформується у духовно-символічну образність.

У процесі аналізу було встановлено, що композиційна структура твору безпосередньо пов'язана з традицією пізньоантичного парного

портрета. Просторова площинність і відсутність глибокого перспективного середовища відповідають ранньовізантійському розумінню ікони як духовного образу, що функціонує поза межами земного часу та реального простору. Особливе значення для дослідження мала проблема можливого коптського впливу або безпосередньої участі коптських митців у створенні пам'ятки.

Важливим результатом дослідження стало також виявлення зв'язку пам'ятки з традицією фаюмського портрета. Енкаустична техніка, м'яке світлотіньове моделювання, психологічна концентрація образів та специфічна робота зі світлом демонструють спадковість між пізньоантичним єгипетським портретом і ранньохристиянською іконою.

Не менш важливими стали результати іконографічного аналізу, який дозволив висунути та аргументувати гіпотезу про можливе зображення імператора Костянтина Великого та його мати – Єлени. Порівняння чоловічого образу з офіційними імператорськими портретами IV століття. Жіноча постать, натомість, демонструє риси, характерні для ранньовізантійського образу святої Єлени.

Аналіз одягу персонажів засвідчив наявність елементів, пов'язаних з пізньоримською та ранньовізантійською імператорською репрезентацією.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження було здійснено комплексний мистецтвознавчий, іконографічний та історико-культурний аналіз синайської ікони «Мученик і мучениця», що дозволило розглянути пам'ятку як у контексті розвитку ранньохристиянського мистецтва, так і в ширшому процесі трансформації античної художньої традиції у систему візантійської сакральної образності.

Аналіз праць провідних дослідників ранньовізантійського мистецтва показав, що проблема атрибуції та інтерпретації синайських ікон залишається однією зі складних у сучасному мистецтвознавстві. Це пов'язано з відсутністю усталених іконографічних канонів у перші століття християнства, значним впливом античного мистецтва та фрагментарністю історичних джерел. Разом з тим проведений аналіз наукової літератури дозволив встановити, що сучасне дослідження ранньохристиянської образності дедалі більше ґрунтується на міждисциплінарному підході, який поєднує мистецтвознавчий, історичний, богословський та культурологічний аналіз.

У ході дослідження було встановлено, що формування ранньохристиянської іконографії безпосередньо пов'язане з переосмисленням античної художньої спадщини. Особливу роль у цьому процесі відіграв римський імператорський портрет, а також традиція фаюмського живопису, що значною мірою вплинула на становлення ранньовізантійської сакральної образності. Саме у мистецтві пізньої античності поступово формуються ті художні принципи, які згодом стануть основою візантійської ікони: фронтальність композиції, акцент на очах, умовність простору та духовна узагальненість образу.

У першому розділі також було досліджено формування образу мученика у ранньохристиянському мистецтві. Встановлено, що культ мучеників був одним з ключових елементів духовної культури раннього християнства, а сам мученик сприймався як свідок істинності віри та наслідувач Христа. Саме

тому ранні образи мучеників мають не стільки портретний, скільки символічний характер. Їхня художня мова спрямована не на передачу фізичної індивідуальності, а на створення образу духовної перемоги та святості.

У другому розділі було розглянуто історико-культурний контекст виникнення синайських ікон та визначено роль монастиря Святої Катерини як одного з головних центрів ранньохристиянської культури. Дослідження показало, що саме географічна ізольованість монастиря та його безперервна духовна традиція забезпечили збереження унікального комплексу доіконоборчих пам'яток, які в інших регіонах Візантії були втрачені. Було встановлено, що синайське мистецьке середовище формувалося в умовах активної взаємодії візантійської, коптської, сирійської та пізньоантичної художніх традицій, що безпосередньо вплинуло на специфіку місцевого іконопису.

Особливу увагу у роботі було приділено техніці енкаустики як однієї з визначальних рис ранніх синайських ікон. У процесі дослідження встановлено, що енкаустичний живопис не лише забезпечував високий рівень художньої пластики та складне світлотіньове моделювання, але й формував особливу духовну виразність образу. Саме м'якість воскових переходів, внутрішня світлоносіть кольору та пластичність моделювання створювали відчуття живої присутності образу, що стало важливою складовою ранньохристиянської сакральної естетики.

Окремий аспект дослідження був присвячений синайським іконам з колекції Музею Ханенків. Аналіз історії формування колекції дозволив простежити розвиток наукового інтересу до синайських енкаустичних ікон та підкреслити значення українських музейних зібрань у збереженні світової культурної спадщини.

Центральне місце у дипломній роботі посів третій розділ, присвячений безпосередньому мистецтвознавчому аналізу ікони «Мученик і мучениця». Проведене дослідження дозволило встановити, що пам'ятка є складним і багатошаровим твором перехідної епохи, у якому поєднуються риси

античного портретного мистецтва та нової християнської образності. Композиційна побудова ікони, фронтальність постатей, характер моделювання ликів, акцент на очах та особлива духовна зосередженість образів свідчать про поступовий перехід від реалістичного античного портрета до символічної системи візантійського іконопису.

Важливим результатом роботи стало також визначення значного впливу коптської художньої традиції на формування стилістики пам'ятки. Фронтальність композиції, локальність кольорових площин, певна площинність простору та емоційна виразність ликів дозволяють розглядати ікону як результат складного культурного синтезу, характерного для мистецтва Східного християнства VI–VII століть.

У процесі аналізу було виявлено значний вплив пізньоантичного імператорського портрета на художню систему пам'ятки. Особливо важливим у дослідженні стало порівняння чоловічого образу ікони з відомими зображеннями імператора Костянтина Великого. Було встановлено, що трактування обличчя, великі виразні очі, фронтальність композиції та характер духовної зосередженості мають виразні аналогії з пізньоантичними імператорськими зображеннями IV століття. Це дозволяє говорити про збереження у ранньохристиянському мистецтві візуальної мови імператорського культу, яка поступово переосмислюється відповідно до нової християнської ідеології.

Одним з найважливіших результатів дослідження стало формулювання авторської гіпотези щодо можливої інтерпретації образів як імператора Костянтина Великого та його матері – святої Єлени. У процесі аналізу було встановлено, що парна композиція ікони має низку особливостей, нетипових для звичайних мученицьких зображень раннього християнства. Симетричність композиції, урочистість образів, характер одягу та особливий акцент на духовній величі персонажів дозволяють розглядати ікону у контексті імператорської сакральної традиції.

Особливого значення у цьому контексті набуває постать святої Єлени, яка у християнській традиції відіграє виняткову роль як мати першого християнського імператора та особа, пов'язана з віднайденням Животворчого Хреста. Саме культ Костянтина та Єлени став одним з ключових у формуванні ранньовізантійської імперської християнської ідеології. У роботі було встановлено, що окремі композиційні та іконографічні особливості синайської ікони можуть свідчити про зв'язок пам'ятки саме з цією традицією.

Разом з тим проведене дослідження показало, що образи ікони не можуть трактуватися виключно як портретні зображення конкретних історичних осіб. Навпаки, пам'ятка демонструє характерне для ранньохристиянського мистецтва поєднання історичної конкретики та символічної узагальненості. Навіть якщо образи дійсно пов'язані з Костянтином та Єленою, художник прагнув створити не стільки їхній портрет, скільки універсальний образ духовної перемоги християнства, утвердження нової віри та сакральної легітимації християнської імперії.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному аналізі ікони «Мученик і мучениця», а також у формулюванні авторської гіпотези щодо можливого зв'язку образів з постатями Костянтина Великого та святої Єлени. Запропоноване дослідження дозволяє ширше осмислити проблеми атрибуції ранньохристиянських пам'яток та відкриває перспективи для подальшого вивчення синайських енкаустичних ікон у контексті ранньовізантійської культури.

Таким чином, проведене дослідження підтвердило, що ікона «Мученик і мучениця» є не лише видатною пам'яткою ранньовізантійського мистецтва, але і важливим свідченням складних процесів формування християнської художньої свідомості. Пам'ятка демонструє трансформацію античного портретного мислення у систему сакральної образності, у якій людський образ набуває нового духовного значення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бабару Т. М. Архівні документи Синайського монастиря св. Катерини у Єгипті як джерело з історії церкви в Україні (за наслідками археографічної експедиції 1997 р.) // Українська біографістика. Київ, 2023. с. 121–134. URL: <https://ojs.nbu.gov.ua> (дата звернення: 11.03 2026)
2. Оляніна С. В. Український іконостас XVII–XVIII ст.: семантика пластичного образу. Львів: 2020.
3. Сабат П. Історія зародження ікони Успіння Пресвятої Богородиці та її богословський вимір. Гілея: 2022.
4. Степовик Д. В. Сучасна українська ікона. Київ: Мистецтво, 2005. 304 с.
5. Айналов Д. В. Эллинистические основы византийского искусства. С.-Петербург: Типография И. Н. Скороходова. 1900. 252 с. URL: <https://rusneb.ru> (дата звернення: 25.10.2025)
6. Айналов Д. В. Синайские иконы восковой живопис. Византийский временник. Т. 9. Вып. 3. 1902. URL: <https://vremennik.biz.pdf> (Дата звернення 20.11.2025)
7. Брубакер Л. Критические подходы в истории искусств. Оксфордское руководство по византистике. Харьков: «Майдан». 2014. 70 – 79 с. URL: <https://share.google> (дата звернення: 25.01.2026)
8. Еланская А. И. Изречения египетских отцов : памятники литературы на коптском языке. Санкт-Петербург: Алетейя, 1993. 352 с.
9. Кондаков Н.Д. Иконография Богоматери. Т.1. С.-Петербург: Отд-ния рус.яз. и словесности Имп. акад. наук. 1914. 387 с. URL: <https://viewer.rsl.ru>
10. Кондаков Н.Д. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса: печат. в типогр. Ульриха и Шульце, 1877. 26 с.
11. Порфирий (Успенский К. А.). Первое путешествие в Синайский монастырь в 1845 году/ соч. архим. Порфирия Успенского. Санкт-Петербург: Тип.

Императорской академии наук, 1856. 351 с. URL: <https://share/google> (дата звернения: 10.12.2025)

12. Порфирий (Успенский К. А.). Второе путешествие в Синайский монастырь в 1850 году/ соч. архим. Порфирия Успенского. Санкт-Петербург: Тип. Морского кадетского корпуса, 1856. 397 с. URL: <https://share/google> (дата звернения: 12.01.2026)

13. Angelova D. N. Sacred Founders: Women, Men, and Gods in the Discourse of Imperial Founding. Oxford: Oxford University Press, 2015. 111-146 p.

14. Brown P. The Cult of the Saints. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

15. Cormack, R. Byzantine Art. Oxford University Press. 2014. 260 p.

16. Delehaye, H. Les légendes hagiographiques. Brussels: 1905.

17. Eusebius of Caesarea. Life of Constantine. Cambridge: 1999.

18. Gabra G. Coptic Civilization: Two Thousand Years of Christianity in Egypt. New York: 2014.

19. Grabar A. Christian Iconography: A Study of Its Origins. Princeton: Princeton University Press, 1969.

20. Grossmann, P. Early Christian Architecture in Egypt. Leiden: 2002.

21. Hunt, D. Holy Land Pilgrimage in the Later Roman Empire. Oxford: 1982, 284 p.

22. Jensen R. The Cross: History, Art, and Controversy. Harvard University Press. 2012.

23. Jensen R. M. Understanding Early Christian Art. London and New York: Routledge, 2000. 181 с. URL: <https://www.academia.edu> (дата звернения: 15.02.2026)

24. Jones L. Deconstructing an Iconography. 2024.

25. Kitzinger E. Byzantine Art in the Making. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1977. 312 p. URL: <https://www.arhive.org> (дата звернения: 15.03.2026)

26. Krautheimer, R. Early Christian and Byzantine Architecture. Yale University Press. 1986.

27. Leatherbury S. V. The Iconography of Early Christian Roman Art // The Oxford Handbook of Roman Imagery and Iconography. Oxford. 2021. 464-484 p.
28. Mango C. Byzantine Architecture. London: 1986.
29. Meinardus O. F. A. Two Thousand Years of Coptic Christianity. Cairo: 1999.
30. Metzger, B., Ehrman, B. The Text of the New Testament. Oxford University Press, 2005.
30. Nelson, R. The Oxford Handbook of Byzantine Art and Architecture. Oxford University Press. 2016.
32. Nikolaou A. The Hymnography in Honour of Saints Constantine and Helena and its Connection with Imperial Ideology. *Studia Ceranea*. Vol. 13. 2022. 619-642 p.
URL: <https://www.academia.edu> (дата звернення: 27.02.2026)
33. Ouspensky L. Theology of the Icon. New York: 1992.
34. Paterson A. The Iconography of Early Byzantine Icons. Edinburgh: 2017. 250 p.
35. Paterson A. Earliest Christian Icons from Sinai and Their Possible Sources: PhD thesis. Edinburgh, 2017. 250 p.
36. Teteriatnikov N. The True Cross Flanked by Constantine and Helena. 1995.
37. Velmans T. (ed.) Il viaggio dell'icona. Dalle origini alla caduta di Bisanzio. Milano: 2008. 133 p.
38. Volbach W. F., Lafontaine-Dosogne. Propylaen Kunst Geschichte. Byzanz №3. Germany: Verlag Ullstein GmbH. 1984. 424 p.
39. Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. Vol. 1: From the Sixth to the Tenth Century. Princeton: Princeton University Press, 1976. 120 p.
40. Weitzmann K., Chatzidakis M., Miatev K., Radojcic S. A Treasury of Icons. New York: 1966. 81p.
41. Walter Ch. The iconography of Constantine the Great, emperor and saint: with associated studies. Christopher Walter. Leiden: Alexandros Press, 2006. 242 p.

ДОДАТКИ

Додаток А.

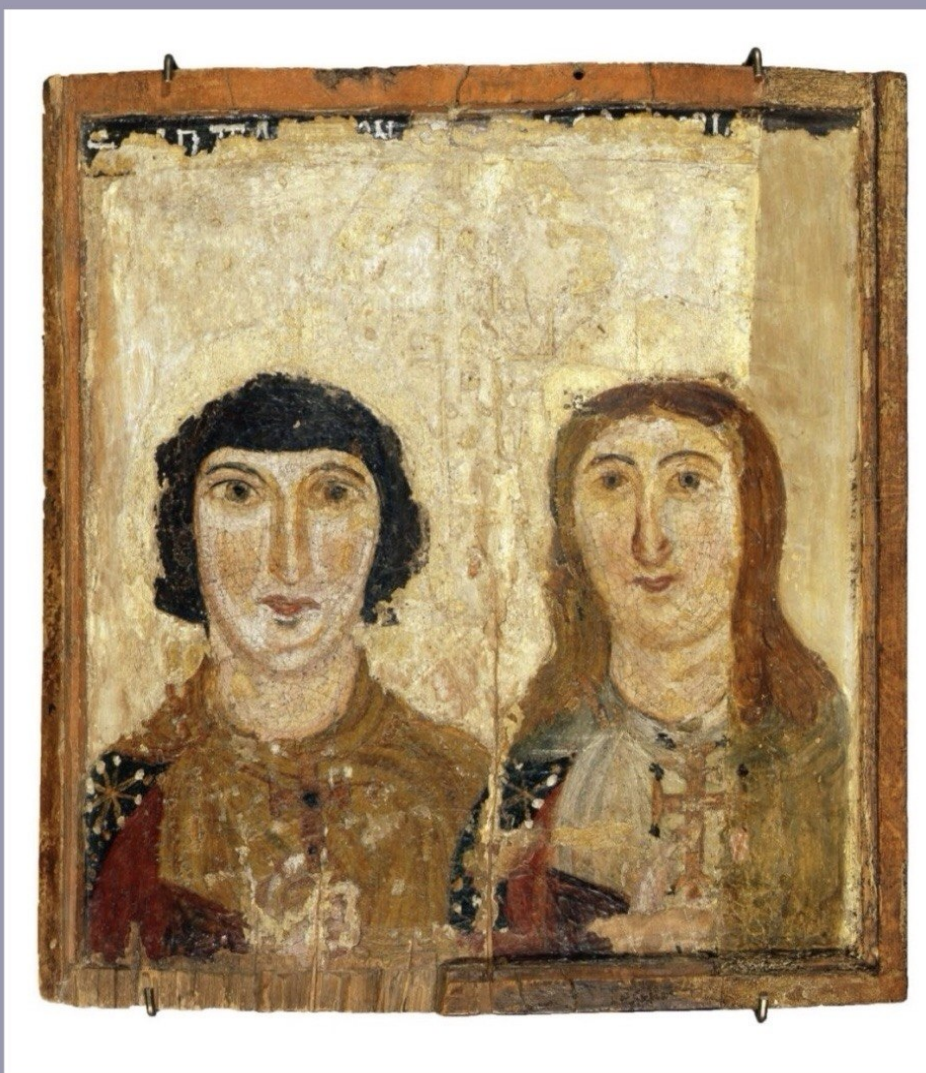
Список ілюстрацій

1. Синайська ікона. Мученик і мучениця (Св. Платон та Глікерія (?)). 1-ша пол. – сер.VII ст. Дерево. Енкаустика (воскові фарби). 54,2 x 48,6 x 0,7 – 0,8 см. Київ. Музей мистецтва імені Варвари та Богдана Ханенків.
2. Фаюмський портрет. Портрет знатної жінки. Енкаустика, темпера. Дерево. Королівський музей Шотландії.
3. Фаюмський портрет. Портрет молодого чоловіка. 125 – 150 рр. н.е. Мюнхен. Енкаустика, дерево. Мюнхен. Державна антична збірка.
4. Фаюмський портрет. Портрет чоловіка. II ст. н.е. Енкаустика, дерево. Нью-Йорк. Метрополітен-музей.
5. Синайська Ікона. Сергій і Вакх. VII ст. Дерево. Енкаустика, левкас. 28,5 x 42 см. Київ. Музей мистецтва імені Варвари та Богдана Ханенків.
6. Синайська Ікона. Богоматір з Немовлям. VI ст. Дерево. Енкаустика, левкас. 35 x 20,5 x 0,3 – 0,8. см. Київ. Музей мистецтва імені Варвари та Богдана Ханенків.
7. Синайська Ікона. Іоанн Хреститель. VI ст. Дерево. Енкаустика. 25,1 x 46,8 x 0,67 см. Київ. Музей мистецтва імені Варвари та Богдана Ханенків.
8. Кам'яна ікона (понтійських греків). Рельєф. «Костянтин та Єлена». XII–XV ст. Мармуровий вапняк. 13,6 x 12,6 x 1,6 см. Анапський археологічний музей.
9. Ікона (Східне Середземномор'я). Імператор Костянтин та імператриця Єлена з Істинним Хрестом. XV ст. Нюрнберг. Німецький національний музей.

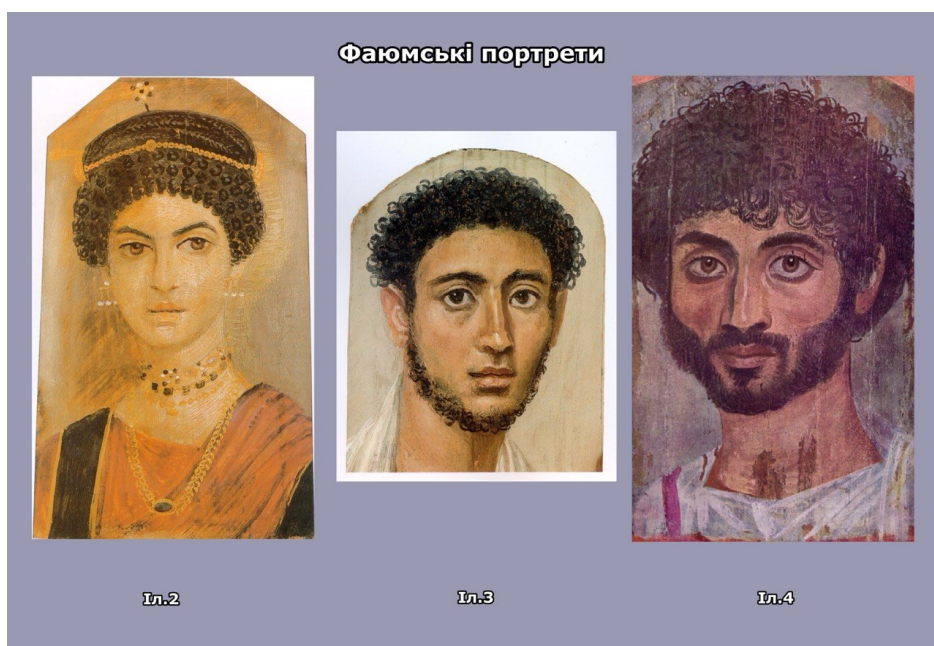
10. Мініатюра. «Минологія Василя II, візантійського» Ілюмінований рукопис. «Костянтин та Єлена». X – поч. XI ст. Пергамент, золото, темпера. 37,5 x 31,2 см. Ватикан. Апостольська бібліотека Ватикану.
11. Фото. Єпископ Порфирій Успенський (1804-1885).
12. Мініатюрний живопис на позолоченому скляному медальйоні. Єгипетська портретна група. III ст. 6 см. (діаметр). Італія, Бреція. Музей Санта-Джулія.
13. Римська настінна фреска. Портрет Теренція Нео (Пакувія Прокла) та його дружини. Середина I ст. 58 x 53 см. Італія. Державний археологічний музей Неаполю.
14. Графічні виділення на синайської ікони «Мученик і мучениця». Приклади рівно-кінцевих хрестів ранньохристиянської епохи. Фрагменти фасадів єгипетських християнських храмів. Єгипет, Національний Єгипетський музей.
15. А) Колосс Костянтина Великого. 315–325. рр. Акролит. Рим, Капітолійський музей.
Б) Колосс Костянтина Великого. IV ст. Бронза. Рим, Капітолійський музей.
16. Скульптура (фрагмент) цариці Єлени. IV ст. Мармур. Рим, Капітолійський музей.
17. Типологічне порівняння образу Костянтина та Єлени зі скульптурними портретами.
18. Фотографія синайського монастиря Святої Катерини.
19. Фотографія дерева Купини на території монастиря Святої Катерини.

Додаток Б.

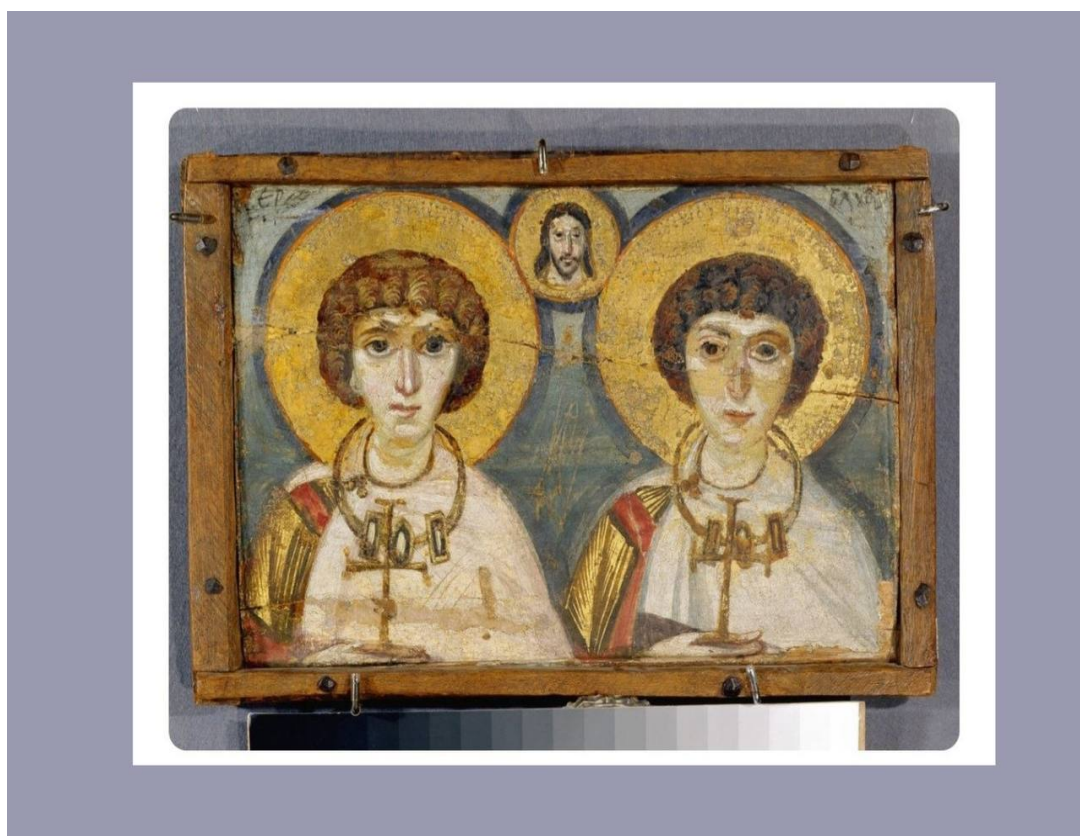
Альбом ілюстрацій



Іл. 1. Синайська ікона «Мученик і мучениця». VI–VII ст.



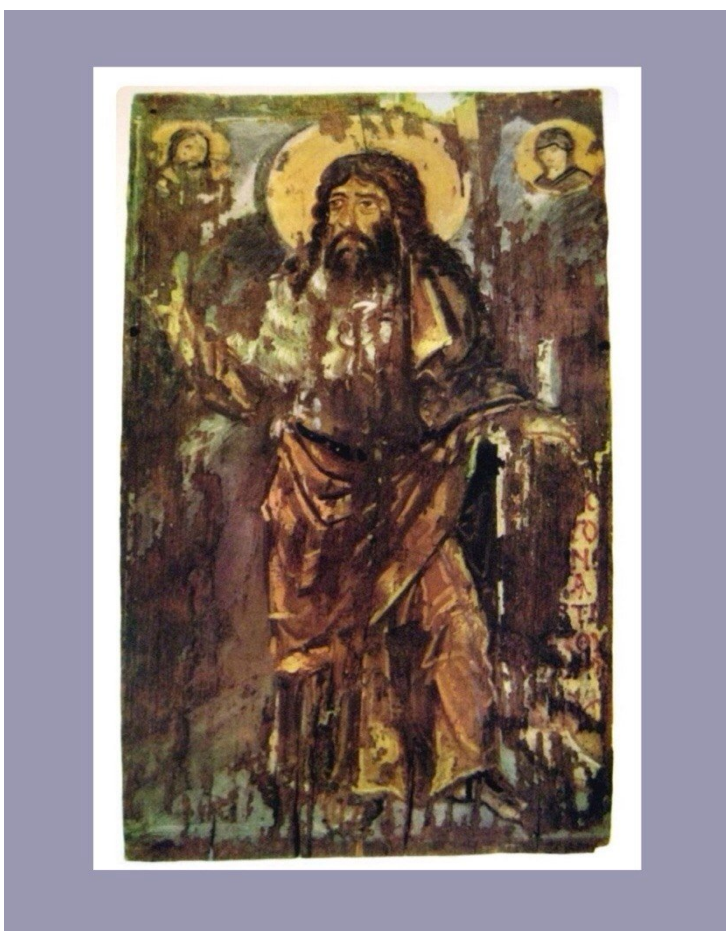
Іл. 2, 3, 4. Фаюмські портрети.



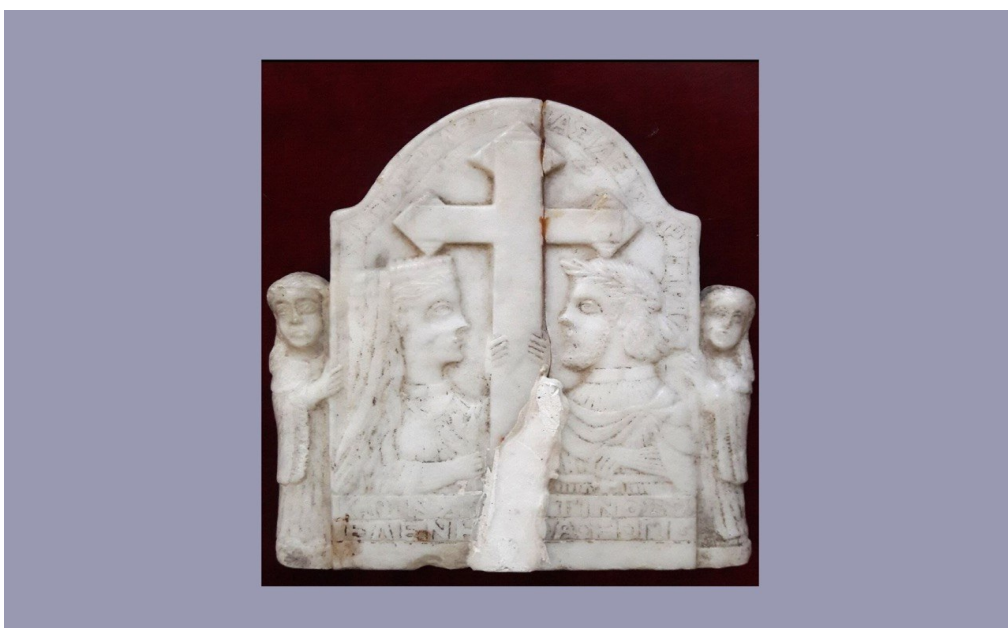
Іл. 5. Синайська ікона «Сергій і Вакх». VII ст.



Іл. 6. Синайська ікона «Богоматір з немовлям». VII ст.



Іл. 7. Синайська ікона «Іоанн Хреститель». VI ст



Іл. 8. Кам'яна ікона (понтійських греків). Рельєф. «Костянтин та Єлена»



Іл. 9. Ікона. Костянтин та Єлена з Істинним Хрестом. XV ст.



Іл. 10. Мініатюра. «Минологія Василя II, візантійського»
Ілюмінований рукопис. «Костянтин та Єлена». X – поч. XI ст.



Іл. 11. Фото Єпископа Порфирія Успенського (1804-1885)



Іл. 12. Мініатюрний живопис на позолоченому скляному медальйоні.
Єгипетська портретна група. III ст.



Іл. 13. Римська настінна фреска. Портрет Теренція Нео (Пакувія Прокла) та його дружини. Середина I ст.

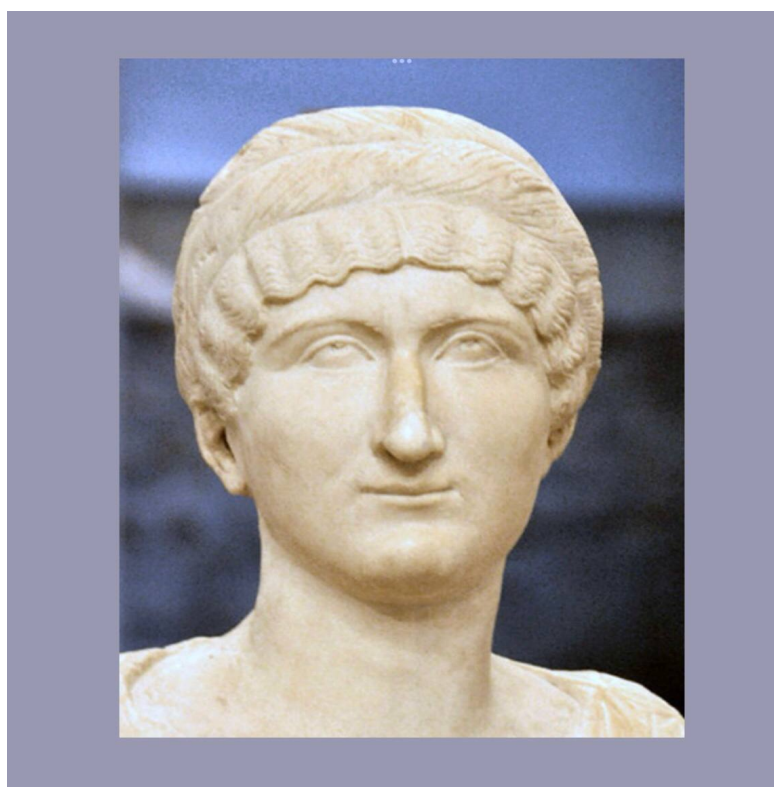


Іл. 14. Графічні виділення хрестів на синайській іконі «Мученик і мучениця». Приклади рівно-кінцевих хрестів ранньохристиянської епохи. Фасади та скульптурні елементи єгипетських християнських храмів.



Іл. 15. А) Колосс Костянтина Великого. 315–325. рр.

Б) Колосс Костянтина Великого. IV ст.



Іл. 16. Скульптура (фрагмент) цариці Єлени. IV ст.



Іл. 17. Типологічне порівняння образу Костянтина та Єлени зі скульптурними портретами.



Іл. 18. Фотографія синайського монастиря Святої Катерини.



Іл. 19. Фото дерева Купини на території синайського монастиря Святої Катерини.