

Про випуск

<https://doi.org/10.23939/sa2019.01>

Головний редактор:
д.арх., проф. Черкес Богдан

Рік: 2019

Проіндексовано у Index Copernicus International Journals Master List 2018

<https://journals.indexcopernicus.com/search/details?id=51868>

Проф. Богдан Черкес
Національний Університет "Львівська політехніка"
вул. С. Бандери №12, Львів, 79013

ISSN: 2523-4757

Редакційна колегія

Головний редактор:

Богдан Черкес - доктор архітектури, професор, директор Інституту Архітектури, Національний університет «Львівська політехніка».

Заступники головного редактора:

Віктор Проскураков - доктор архітектури, професор, завідувач кафедри дизайну архітектурного середовища, Національний університет «Львівська політехніка».

Відповідальні секретарі:

Лариса Шулдан - кандидат архітектури, доцент, доцент кафедри архітектурного проектування та інженерії, Національний університет «Львівська політехніка».

Максим Ясінський - кандидат архітектури, асистент кафедри архітектури та реставрації, Національний університет «Львівська політехніка».

Члени редакційної колегії:

Бевз Микола - доктор архітектури, професор, завідувач кафедри архітектури та реставрації, Національний університет «Львівська політехніка»;

Микола Габрель – доктор техн. наук, професор, завідувач кафедри архітектурного проектування, Національний університет «Львівська політехніка»;

Ігор Гнесь – доктор архітектури, професор, завідувач кафедри архітектурного проектування та інженерії, Національний університет «Львівська політехніка»;

Юрій Диба – доктор архітектури, декан повної вищої освіти, доцент кафедри архітектури та реставрації, Національний університет «Львівська політехніка»;

Світлана Лінда – доктор архітектури, професор, завідувач кафедри дизайну та основ архітектури, Національний університет «Львівська політехніка»;

Галина Петришин – кандидат архітектури, професор, завідувач кафедри містобудування, Національний університет «Львівська політехніка»;

Клаус Семрот – доктор архітектури, професор, декан факультету архітектури і просторового планування Віденського технічного університету, Відень, Австрія;

Кор Вагенаар – доктор архітектури, професор, професор Дельфтського технічного університету, Дельфт, Голландія;

Андреас Гофер – доктор архітектури, професор, професор Віденського технічного університету, Відень, Австрія;

Богуслав Подгаляньський – доктор архітектури, професор, професор Краківського державного технічного університету, Краків, Польща;

Яцек Пурхля – доктор наук, професор Ягеллонського та Краківського економічного університетів, очільник Комітету світової спадщини ЮНЕСКО.

Том 1, Випуск 1, 2019

У цьому випуску

(13 статті)

[СТРУКТУРА СИМВОЛУ ЯК ВИРАЖАЛЬНИЙ ЧИННИК САКРАЛЬНОСТІ В ХРАМОБУДУВАННІ](#)

Р. Б.Гнідець

DOI: <https://doi.org/10.23939/sa2019.01.001>

1-12

[ХРАМОВА СИМВОЛІКА В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЄВРОПЕЙСЬКІЙ АРХІТЕКТУРІ](#)

В.В. Михалевич

DOI: <https://doi.org/10.23939/sa2019.01.013>

13-19

[СПОРУДИ ДЛЯ ДЗВОНІВ В САКРАЛЬНІЙ АРХІТЕКТУРІ УКРАЇНИ](#)

Ярослав Тарас

DOI: <https://doi.org/10.23939/sa2019.01.020>

20-60

[ІСТОРІЯ ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТКУ АРХІТЕКТУРИ МОНАСТИРСЬКИХ КОМПЛЕКСІВ ГАЛИЦЬКОГО ПОДІЛЛЯ](#)

Б. Черкес, О. М. Дячок

DOI: <https://doi.org/10.23939/sa2019.01.061>

61-67

[СУЧАСНІ СВІТОВІ ТЕНДЕНЦІЇ АРХІТЕКТУРНО-МІСТОБУДІВНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ МЕРЕЖІ ЛІКУВАЛЬНО-ПРОФІЛАКТИЧНИХ ЗАКЛАДІВ](#)

І.В. Булах

DOI: <https://doi.org/10.23939/sa2019.01.068>

68-75

[МОРФОЛОГІЯ ДЕРЕВ'ЯНОЇ АРХІТЕКТУРИ В МУРОВАНИХ ХРАМАХ В. М. ПОКРОВСЬКОГО НА ТЕРЕНАХ СЛОБІДСЬКОЇ УКРАЇНИ](#)

О. В. Кондратьєва

DOI: <https://doi.org/10.23939/sa2019.01.072>

76-82

[ОСОБЛИВОСТІ ЖИТЛОВОЇ ЗАБУДОВИ ЛЬВОВА ПОВОЄННОГО ПЕРІОДУ](#)

С. Я. Попова

DOI: <https://doi.org/10.23939/sa2019.01.082>

83-90

[РЕГІОНАЛІЗМ ТА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЯК ТЕНДЕНЦІЯ У ПРОЕКТУВАННІ ВИСОТНИХ БАГАТОФУНКЦІОНАЛЬНИХ КОМПЛЕКСІВ У КРАЇНАХ З ЖАРКИМ КЛІМАТОМ](#)

Ш. Шокрі

DOI: <https://doi.org/10.23939/sa2019.01.099>

99-105

[ТИРАСПОЛЬ ЯК «ІДЕАЛЬНЕ СОЦІМІСТО»: ТРАНСФОРМАЦІЯ АРХІТЕКТУРНО-МІСТОБУДІВНИХ УТОПІЙ МІЖВОЄННОГО ЧАСУ](#)

Iliia Lytvynsuk, H. O. Ryzanova

DOI: <https://doi.org/10.23939/sa2019.01.106>

106-122

[ЕВОЛЮЦІЯ КОНЦЕПЦІЇ ТЕРИТОРІАЛЬНОГО РОЗШИРЕННЯ ЦЕНТРУ ЛЬВОВА В УРБАНІСТИЧНИХ ПРОЕКТАХ ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ](#)

В. А. Шуляр

DOI: <https://doi.org/10.23939/sa2019.01.123>

123-140

[АРХІТЕКТУРА РОМАНТИЧНИХ ПАЛАЦІВ ЛЬВІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ ст. \(НА ПРИКЛАДІ ПАЛАЦУ СТРАХОЦЬКОГО У МОСТИСЬКАХ\)](#)

М. Ясінський, І. В. Жмут

DOI: <https://doi.org/10.23939/sa2019.01.141>

141-148

[ВАСИЛІВСЬКИЙ МОНАСТІРСЬКИЙ КОМПЛЕКС В УЖГОРОДІ](#)

Л. Я. Чень

DOI: <https://doi.org/10.23939/sa2019.01.149>

149-153

[ІНТУЇТИВНЕ І РАЦІОНАЛЬНЕ В ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКА](#)

В. Гоголь

DOI: <https://doi.org/10.23939/sa2019.01.154>

154-162

ХРАМОВА СИМВОЛІКА В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЄВРОПЕЙСЬКІЙ АРХІТЕКТУРІ

*Київський університет імені Бориса Грінченка,
кафедра мистецтвознавства*

© Михалевич В. В., 2019

<https://doi.org/>

Висвітлено такі акценти: християнські символи існують і для приховування істини, і для її виявлення, пізнання; пізнання вищої істини можливе лише на основі розкодування символічних образів, що втілені у середньовічному мистецтві та архітектурі, а конкретно у християнському храмі.

Ключові слова: символ, храм, хрест, ікона, сакральне мистецтво.

Якщо добі Античності притаманна абстрактність символу, то Візантія і середньовічна Європа відрізняються зниженням абстрактності символу й зростанням його чуттєвості, яке перестає бути службовою та підлеглою і, виходячи наперед, вимагає для себе автономії. Світ середньовічної людини – це символічний світ, у якому певний предмет і подія щось символізують, а значить – несуть в собі смисли. З цього походять особливості існування людини в цьому світі та особливості пізнавальної діяльності (Брянник, 2003, с. 156–157). Така особливість символізму актуальна для сьогодення, коли культурні орієнтири, наукові аксіоми, романтичні пародії – всі ці центральні ідеї модерну починають змиватися.

Осмислення символу доби Середньовіччя знаходимо в працях Діонісія Ареопагіта “Про небесну ієрархію”, св. Августина “Сповідь”, Іоана Дамаскіна “Точне викладення православної віри”. На основі думок цих мислителів Середньовіччя акцентувало таку ідею: символи існують як для приховування істини, так і для її виявлення, пізнання. До того ж, пізнання вищої істини можливе на основі розкодування символічних образів, саме в них закладено знання першооснов буття (Флоренський, 1990, с. 8). Ідея втаємничення, кодування переважає над декодуванням, відкриттям і прозрінням, тому що істина не є інтерсуб’єктивною і має сакральне значення. Для того, щоб приховати її від профанів, вона кодується символами у середньовічному мистецтві.

У праці відомого російського візантолога і культуролога С. Аверинцева “Софія-Логос” символ трактується як вікно у трансцендентний світ, що дає дуже цінну ідею про те, як предметний образ і глибинний смисл є у структурі символу двома полюсами, які не можна помислити поодиноці (бо сенс втрачає поза образом свою явленість, а образ поза смислом розсипається на свої компоненти). У праці мислителя П. Флоренського “Іконостає” подано комунікативну і пізнавальну роль релігійних символів. Зокрема він розглядає центральний символ християнства – ікону, яка поєднує чуттєвий образ того чи іншого святого з першообразом. Флоренський визначав символ як “органічну – живу єдність того, що зображує і того, що зображене, того, що символізує і того, що символізоване”. Філософ підкреслює: “Символ – це таке буття, яке більше за себе, оскільки він несе в собі смисл” (Флоренський, 1990, с. 278). Отже, символи за П. Флоренським є носіями божественної сутності.

У сучасній вітчизняній критичній літературі можемо виокремити дисертаційне дослідження Г. Тарнапольської “Значення сакральності символу в становленні особистісного буття”. Автор

виявляє, що сутність символу обумовлюється в наявності у ньому сакрального, і наводить християнську символіку як приклад.

Після дослідження ролі символізму у християнському Середньовіччі розглянемо конкретніше символізм самого храму, а також храмову символіку. Середньовічний храм втілює у собі цілий комплекс християнської символіки. Підкреслимо, що будь-яке підвищення у просторі уявлялося в міфо-релігійному сприйнятті як щось священне і непроявне. Але будівництво християнського храму може відбуватися тільки у правильно встановленому і освяченому місці. Отже, будівництво імітує творення світу. Точка, де закладається перша цегла, ототожнюється з омфалосом, пупом землі. Часто це місце потім всередині храму займає олтар (чи піч, якщо йдеться про міську традиційну споруду). Важливо, щоб центр земної поверхні, на якій знаходиться храм (тобто точка під поверхнею купола), завжди віртуально ідентифікувався з “Центром світу”. Значення цього місця розуміють не в буквальному (топографічному) сенсі цього слова, а в сенсі трансцендентному, першочерговому (Генон, 1997, с. 286). Орієнтованість християнських церков, пише Р. Генон, є лише окремим винятком із загального правила й співвідноситься з тією самою ідеєю, загальною для всіх релігій (Генон, 2007). Отже, дуже древня концепція храму як образа світу, – ідея святилища, що відтворює всесвіт у його суті, – передалася сакральній архітектурі християнської Європи: базиліки перших століть нашої ери, як і середньовічні собори, символічно відтворюють Небесний Єрусалим.

Треба підкреслити, що у V–VI ст. візантійські зодчі переходять до нового планування міста, яке стає характерним для середньовічної Європи. В центрі міста розташовується головна площа із собором, від якої у різні боки розходяться вулиці. Ранні візантійські храми споруджувались переважно у формі базиліки. Зазначимо, якщо план храму має форму латинського хреста, тобто базиліки, то цей хрест може бути утворений у результаті розгортання кубу, усі сторони якого опущені на план. Нижня частина цього кубу у своєму вихідному положенні відповідає центральній частині, над якою піднімається купол храму. У другій половині IX ст. з’являється новий тип храму – хрестово-купольний. В ньому ніби зникає базилікальне витягнення, простір ніби концентрується під куполом, який спирається на чотири стовпи (філяри). З чотирьох сторін до купола приєднуються напівциліндричні частини, створюючи в плані “трецький хрест”. Як було зазначено, з одного боку, християнська церква проектується як імітація Небесного Єрусалима. Так було завжди, починаючи із древнього періоду християнства. З іншого боку, вона відтворює рай і зоряний світ. Але космологічна схема священного будинку зберігається ще у свідомості християнства. Вона, наприклад, очевидна у візантійській церкві: чотири частини внутрішнього приміщення церкви символізують чотири сторони світу; внутрішнє приміщення – це всесвіт; вітвар – рай, що перебуває на сході. Царські врата (вітвар) називалися також Вратами Раю. Центр будинку символізує Землю.

Архітектура християнського храму найяскравіше відобразила особливості середньовічного світосприймання. Ступінчастість, пірамідальність об’єму храму втілювала вертикальну орієнтацію гармонійно упорядкованого простору, образом якого в Середньовіччі була “ліствиця святого Іакова”. Згадаймо також ієрархічну вертикаль світу в “Божественній комедії” Данте, коли можливі підйом і падіння, але немає руху вперед, а також символи драбини та світового древа, що поєднують три світи. Домінантою архітектури храму були купол – символ небесної сфери як притулку Бога або башти – духовного поривання до “горнього світу”. Поверхня купола завершується щоглою, шпилем чи хрестом, що асоціюється з віссю світу чи променем. Цей промінь, за традицією, проходить крізь купол і освітлює усіх, хто в храмі. Зазначимо, що найдавніші храми будували з отвором у центрі купола для проходження священного променя, світла. Організація й орієнтація внутрішнього простору храму, розміщення зображень відповідали середньовічній моделі лінійного часу, який мав початок в акті творення і кінець у приході месії (лінійну концепцію історії виклав св. Августин у праці “Про град Божий”). Зосередженість на організації внутрішнього простору храму зумовлена не лише його функціональним призначенням, а й тяжінням до антропоморфізації храму відповідно до християнського ідеалу людини-аскета. В інтер’єрі храму соборна ідея реалізувалася за допомогою іконостасу з його ідеєю моління святих про спасіння людства. Світло, яке прямує з під куполу храму, “розливається” по поверхні іконостасу, проявляючи святі лики. У праці “Іконостас” П. Флоренський

значає: “Іконостас є границя між світом видимим і світом невидимим. Ця вітварна огорожа робиться доступною людській свідомості завдяки ликам святих свідків, які оповіщають тайну і оточують Престол Божий – сферу небесної слави. Іконостас є бачення”. Далі філософ додає, що церкві доводиться духовне бачення закріплювати матеріально, тобто фарбою. Але це не ховає щось від віруючих, а навпаки вказує їм на тайну вітваря, відчиняє вхід в інший світ. Матеріальний іконостас не замінює собою святого іконостасу і ставиться не замість нього, а лише як вказівка на нього. Матеріальний іконостас пробиває в стіні вікна, крізь які ми можемо споглядати живих свідків Божих. Іконостас є земним відображенням небесного устрою, а суть його ікони – мирське втілення духовних образів, що дає змогу “заглянути за горизонт” (Королев, 2005, с. 246). В готичній архітектурі храмів на фасаді знаходиться “Роза-Rota” – велике вітражне колесо у вигляді квітки троянди. У християнстві троянда вважається символом центру (серцем) світобудови, одночасно це символ непорочної Богородиці. Отже, вся система декору храму втілювала ідею зв'язку землі і неба, храм був моделлю світотворення, включаючи в себе весь простір всесвіту – небо, землю, рай і пекло: від моменту світотворення до майбутнього страшного суду (Панофски, 1992, с. 49–78).

Звернемось до одного з найважливіших символів християнства – хреста, який є невід'ємною частиною храмової символіки. Християнство розглядає хрест, передусім, як відображення відомої історичної події, а саме принесення в жертву Божого Сина заради спокути людських гріхів. Христос добровільно віддав своє життя на хресті, тим самим подолав страждання та продемонстрував перемогу духу над смертною матерією. Це було повне звільнення людини від земного тяжіння і возз'єднання з Богом-Отцем. Шлях страждання – це одночасно шлях очищення, воскресіння безсмертного Бога зі смертної плоті. Тому у християнстві хрест – це символ страждання, віри, спокути, прийняття смерті, пожертви. Сприйняття розп'яття утворює центр ціннісного тяжіння до події, яка тримає на собі фокус духовної уваги. Так Христос закріпив центр у людській свідомості. Подія, коли жертва Сина Бога привертає увагу людини на центр, є трансформацією самого символу центра. Це той історичний випадок, коли “Бог виступає творцем символу”, вклавши у нього новий зміст. Події страждання Христа тісно пов'язані з іншими двома символами – горою і печерою. Христа розп'ято на горі Голгофі, а Його тіло поховано в печері, де відбувається воскресіння. Все це супроводжує метафізичне світло, яке під час смерті Христа на хресті виявляється у формі блискавок, а вже в печері воно йде від ангела, який повідомив жінкам-мироносицям про воскресіння Христа. Аналізуючи символіку хреста в християнстві, підкреслимо, що ритуал звернення віруючого до святої Трійці під час молитви стверджується у вигляді хресного знамення. Тим самим людина вказує на духовний початок і єднається з ним. Коли хрест зображається у вигляді гаммадіона (утворення порожнього хреста за допомогою чотирьох кутів) – це означає уособлення Христа в центрі серед чотирьох євангелістів – “кутів”. Така чотирикутна форма хреста пояснюється тим, що євангелісти йдуть проповідувати вчення Хрестове на чотири сторони світу. Треба зазначити, що існує й інше християнське трактування хреста, а саме як древа життя і смерті, що росте посеред земного раю, і яке уявляється центром чи віссю світу. Отже, хрест – це один із найдавніших символів, який зайняв найвагомніше місце у християнстві.

Великий інтерес становлять капітелі й карнизи, оздоблені різьбленням у вигляді хрестів і рослинного орнаменту, характерних для візантійського мистецтва. Однією з найпростіших є капітель Десятинної церкви у Києві, на якій вирізьблено рівнокінцевий хрест із трохи розширеними променями. Дещо складніше різьблення на капітелі Софійського собору в Києві. Тут такий самий хрест зображено з двома гілками – мотив, відомий під назвою “розквітлого хреста”, що мав символічне значення: він знаменував перемогу християнства. Таке зображення повторено на капітелі двічі з протилежних боків, на двох інших сторонах майстерно вирізьблено листя аканту (Асеев та Довженок, ред., 1968, с. 225).

У Київському Софійському соборі збереглися також два мармурові карнизи. Один із них орнаментовано густою аркадою, де чергуються зображення дерева, хреста й розетки; на другому зображення складаються з хреста, обведеного колом, і двох хрестів, з боків з'єднаних з

центральною колом хвилястою стрічкою. Обидва мотиви характерні для східнохристиянського (головним чином візантійського) мистецтва (Айналов, 1905, с. 5–11).

Інший приклад храмових пам'яток із символічними зображеннями хреста та інших християнських символів становлять саркофаги й різьблені орнаментальні плити. Особливо поширеними стали символічні зображення, що відтворювали християнські догмати: дерево, риба, хрест тощо. Одним із найцікавіших саркофагів Київської Русі є монументальний багато оздоблений саркофаг Ярослава Мудрого в Київському Софійському соборі. Саркофаг зроблено у вигляді будинку з двосхилим дахом і акротеріями. Три сторони його і плити оздоблено пишним різьбленням. Поверхні обох схилів віка розчленовано на прямокутники, в яких вміщено зображення. Зауважимо, що подібне членування площини предмета на невеликі частини, які потім заповнювали окремими орнаментами чи малюнками, – улюблений прийом середньовічних майстрів. Один схил віка поділено на п'ять прямокутників. В середньому вміщено розквітлий хрест, повитий виноградною лозою з гронами і широким листям. Виноградна лоза – поширений символ у християнському мистецтві, що символізує кров Христа. Цей сюжет також символізував осінь і кінець життя. У двох прямокутниках обабіч середнього прямокутника на віці саркофага вирізьблено кипариси, пальми і риби. Зображення дерев на барельєфах також мало не тільки декоративне, а й символічне значення. Кипариси – символ безсмертя, пальми вважали символом перемоги. Зображення риб з дуже давніх часів було символом Христа. У двох крайніх прямокутниках, над акротеріями, зображено дерева, очевидно пальми, між якими міститься квадратний отвір. Над ним сидять голуби, які у християн, крім святого духа, символізували душу небіжчика. На другому схилі віка, поділеному на чотири частини, зображено хрести, що виростають з пальми, і виноградну лозу; на стінках та фронтонах саркофага – розетки, хрести, кипариси, стрічки та монограма Христа – хризма (Асеев та Довженок, ред., 1968, с. 228).

Близькими до саркофагів за характером різьблення, а також за сюжетами й композицією зображень є орнаментальні шиферні плити. Багато їх зберігається у Київському Софійському соборі. Це чудові пам'ятки давньоруської культури. Усі плити мають різні символічні зображення. Так, на одній з них вирізьблено тонку сітку з пелюсток, на другій – ромб з розетками, третю розбито на 16 прямокутників, у яких вирізано розетки, хрести і літери. Є плити з хризмами, плетінням та колами (Асеев та Довженок, ред., 1968, с. 229).

Різьблення на плитах Софійського собору мало як декоративне, так і символічне значення. На багатьох з них є зображення символічного характеру, наприклад, риби на третій плиті огорожі хорів. Очевидно, це символічний показ поширення християнства, оскільки, як було зазначено вище, християни зображали символ Христа у вигляді риби. Цікаво, що зображені на плиті риби, за визначенням іхтіологів, належать саме до тих видів, які поширені в Дніпрі (Асеев та Довженок, ред., 1968, с. 230). На ряді плит Софійського собору зображено розетки. У далекому минулому – це сонячні, або солярні, символи. Ці символи були дуже поширені у слов'ян, ними оздоблювали житла, меблі та предмети побуту. Вони збереглися і в християнському мистецтві, причому одні й ті самі зображення могли мати і символічне, і декоративне значення. Так, розетки на плитах Софійського собору мали дуже різноманітні форми: одні мали вигляд квітки з заокругленими чи загостреними пелюстками, інші – трикутника, вписаного в коло.

Загалом, середньовічна філософія, продовжуючи античні тенденції, вбачає за метафізичною і духовною реальністю центр всесвіту. Відмінною рисою тут є те, що у християнстві цей центр персоніфікований в особі Бога. Наприклад, язичницькі хрест або свастика мають інше значення, аніж християнський хрест, тому що у першому разі йдеться про символ метафізичного першопринципу, а в другому – про жертвну місію Ісуса Христа.

Розглядаючи середньовічний храм, не можна не зауважити наявні у ньому ікони. Коли на Сьомому Вселенському Соборі прийняли догмат про іконовшанування, то було подолано проблему іконоборництва в християнському світі. Ікона є одним із найхарактерніших символів центру у християнстві, яка була започаткована у Візантійській культурі. Іконопис – сакральноритуальне мистецтво, призоване спрямовувати “внутрішній” духовний погляд кожного глядача від

образу до першообразу, тобто бачити не те, що сприймається візуально, а сутність. Слово “ікона” походить від грецького “εἰκών” (образ, відображення). У мові грецької православної традиції це слово є дуже насиченим, із великою кількістю глибоких конотацій. Його вживають не лише для об’єкта сакрального мистецтва, але передусім як богословський технічний термін у контексті інтерпретації видимого всесвіту стосовно незримої реальності. “Воістину, видимі речі – об’явлені ікони речей невидимих”, – говорить великий богослов епохи патристики – Діонісій Ареопагіт. Все творіння функціонує як “ікона” для ума, який шукає Бога. Це залишається істинним, згідно із візантійським богословським вченням, навіть поза царством тварних речей. Нестворений Логос і Син Божий, тобто Сам Христос, є, за Апостолом Павлом, істинною іконою Бога Невидимого (2 послання до Коринтян, 4:4; Колоссянам, 1:15). (Аверинцев, 2004, с. 275). А оскільки людина є образом і подобою Бога, вона теж є іконою, ликом, символом.

Головне в іконі – це “лик”. Згідно з тлумаченням теологів, іконічні лики не тотожні Божеству, однак освячені Його присутністю і тому дозволяють людині через поклоніння ікони проникати в горні сфери. Отже, лик – це втілена в обличчі подоба Бога. Сам по собі лик, як те, що ми споглядаємо, є свідомством цього першообразу. Зауважимо, що грецькою лик означає ейдос – ідею. Тобто це духовна сутність, одвічний смисл. Саме в цьому сенсі лик нагадує ідею Платона, тобто першообраз матеріальної дійсності, або її духовний центр. Відмінність лику від платонівського ейдосу полягає в тому, що лик позначає особистість людини, яка досягла святості. Лик демонструє істину та справжню реальність. Лик святого показує, що смисл життя людини полягає в перетворенні та преображенні, у розкритті її духовної сутності.

Ікона в добу Середньовіччя стала найважливішим актом культури і сакрального мистецтва, оскільки уможливила спіритуалізацію світу. За Є. Трубецьким, ікона – це пристрасне бажання людини зрозуміти надбіологічний зміст буття, який не лежить на поверхні, а зашифрований, трансцендентний. Ікона не знала перспективи, що відкриває глибину простору, в ній домінувала площина і єдиноможливий рух сходження. Обернена перспектива ікони інверсувала звичні відношення фігури й фону з погляду їхнього сприйняття. Наприклад, площинне зображення, як в античному вазописі, часто взагалі відкидається, фон підкреслює замкнутість (скульптурність). Якщо традиційна пряма перспектива модерну орієнтується на пріоритет фігур першого плану при периферійності зображеного фону, то обернена перспектива ікони змінює такий порядок і вибудовує у полі сприйняття підкорення фігури фону і, відповідно, зворотну ієрархію підпорядкування зримого світу незримому, трансцендентному. Свідомість глядача отримує можливість доторкнутися до сфери невиявлено-таємничого, тобто сфери божественних сутностей. Відповідно, зображення “знімає із себе відповідальність” за достовірність передачі образів земної дійсності і відкриває світ трансценденцій, стає своєрідним вікном у “горній світ”. В іконі, на відміну від античної скульптури, головне не гармонія тіло-дух, а перевага духовності, яка є головною особливістю ікони. Ікона закріплює метафізичну велич у символічній формі. Умовність зображення в іконі не повинно заважати віруючому дивитися крізь матеріальне (контури, фарби) в трансцендентне. Матеріали, що використовуються при створенні ікон, мають бути обмежені й теж мають символічне значення. Наприклад, найголовніший колір ікони – золотий, що символізує божественне світло, яке проступає крізь матеріальну фарбу. Тому християнська ікона потребує для свого сприйняття переходу на рівень споглядання, звільненого від марнотності земного буття і дає змогу піднятися над світом земних турбот за рахунок наближення до вищих початків буття. П. Флоренський вказує, що мистецтво іконопису – це закріплення небесних першообразів у фізичному матеріалі. Функція ікон – нагадування і рух нашого розуму від образів до першообразів. Отже, ікона є одним із найголовніших символів у ортодоксальному християнстві. В буквальному сенсі ікона є вікном, дверима між чуттєвим і понадчуттєвим (Флоренський, 1995, с. 68).

Отже, можемо підсумувати, що у середньовічному мистецтві символіка має філософсько-релігійне тлумачення. У центрі завжди знаходиться Бог-Творець, а символи дають змогу пізнати Бога, духовно доторкнутися до нього. За допомогою таїнств символи відкривають віруючим духовний шлях з матеріального світу у трансцендентний. Середньовіччя зробило важливий крок

до розуміння специфіки символу як інструменту для вираження такого смислу, який не може вміститися в розумово-дискурсивну тезу. Така храмова символіка, як хрест, ікона та інші, засновані на поєднанні в одному образі двох його значень – земного (предметного, матеріального) і божественного (ідеального, духовного). Середньовіччя акцентувало: символи існують як для приховування істини, так і для її виявлення, пізнання. Пізнання вищої істини можливе лише на основі розкодування символічних образів, що втілені у середньовічному мистецтві: саме в них закладено знання першооснови буття.

Бібліографія

- Святий Августин, 1996. Сповідь / Переклад з латини Ю. Мушак. Київ: Основи.
- Аверинцев, С. С. 2004. *Софія-Логос: словник*. Київ: Дух і Літера.
- Айналов, Д. В., 1905. Мраморы и инкрустации Киево-Софийского собора и Десятиной церкви. *Труды XII археологического съезда*. Москва, с. 5–11.
- Брянник, Н. В. 2003. *Введение в современную теорию познания*. Москва Акад. Проект.
- Генон, Р., 2007. *Идея Центра в древних традициях*. [online] Доступно: <<http://www.philosophy.ru/genon/centr.htm>> [Дата звернення 5 грудня 2018].
- Генон, Р., 1997. Символы Священной науки. Перевод с французского Н. Тирос. Москва: Беловодье.
- Дионисий Ареопагит, 1997. О небесной иерархии. Перевод с греческого М. Г. Ермакова. Санкт-Петербург: Глаголь.
- Иоанн Дамаскин, 2007. Точное изложение православной веры. Перевод с греческого А. Бронзова. Москва: ДАРЪ.
- Асеев, Ю. С. та Довженок, В. Й., ред. 1968. *Історія українського мистецтва: в 6 т. Т. 1*. Київ: Жовтень.
- Панофски, Э., 1992. Готическая архитектура и схоластика. Перевод с немецкого И. В. Хмелевских. Київ: Релігійна думка.
- Потапенко, О. І. та ін., ред., 2002. *Словник символів культури України*. Київ: Міленіум.
- Флоренский, О. П. 1995. *Иконостас*. Москва: Искусство.
- Флоренський, О. П. 1990. *Имелавие как философская предпосылка: [в 2 т.]*, Т. 2: У водоразделов мысли. Москва: Искусство.
- Королев, К. 2005. *Энциклопедия символов, знаков, эмблем*. Москва: Эксмо.

References

- Svyatyi Avgustin, 1996. Spovid'. Pereklad z latini YU. Mushak. Kiiv: Osnovi.
- Averintsev, S. S. 2004. *Sofiya-Logos: slovník*. Kiiv: Dukh i Lítéra.
- Aynalov, D. V., 1905. Marble and inlays of the Kiev-Sophia Cathedral and the Tithe Church. Proceedings of the XII *arkheologicheskogo s"yezda*. Moskva, s. 5–11.
- Bryanik, N. V. 2003. *Vvedeniye v sovremennuyu teoriyu poznaniya*. Moskva Akad. Proyekt.
- Genon, R., 2007. *Ideya Tsentra v drevnikh traditsiyakh*. [online] Dostupno: <<http://www.philosophy.ru/genon/centr.htm>> [Data zvernennya 5 grudnya 2018].
- Genon, R., 1997. Simvoly Svyashchennoy nauki. Perevod s frantsuzskogo N. Tiros. Moskva: Belovod'ye.
- Dionisiy Areopagit, 1997. O nebesnoy iyerarkhii. Perevod s grecheskogo M. G. Yermakova. Sankt-Peterburg: Glagol'.
- Ioann Damaskin, 2007. Tochnoye izlozheniye pravoslavnoy very. Perevod s grecheskogo A. Bronzova. Moskva: DAR'.
- Aséêv, YU. S. ta Dovzhenok, V. Y., red. 1968. *Ístoríya ukraïns'kogo mistetstva: v 6 t. T.1*. Kiiv: Zhovten'.
- Panofski, E., 1992. Goticheskaya arkhitektura i skholastika. Perevod s nemetskogo I. V. Khmelevskikh. Kiiv: Relígiyna dumka.
- Potapenko, O. Í. ta in., red., 2002. *Slovník simvoliv kul'turi Ukraïni*. Kiiv: Milenium.
- Florenskiy, O. P. 1995. *Ikonostas*. Moskva: Iskusstvo.
- Florens'kiy, O. P. 1990. *Imeslaviye kak filosofskaya predposylka: [v 2 t.]*, T. 2: U vodorazdelov mysli. Moskva: Iskusstvo.
- Korolev, K. 2005. *Entsiklopediya simvolov, znakov, emblem*. Moskva: Eksmo.

Mykhalevych V.
Chair of Fine Arts,
Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University

TEMPLE SYMBOLISM IN THE ARCHITECTURE OF MIDDLE AGES EUROPE

© *Mykhalevych V., 2019*

The article traces the interpretation of Christian symbolism in the Middle Ages, analyzes the works of Dionysius the Areopagite, Saint Augustine, John of Damascus.

In the Middle Ages of Christian Europe, God is the Creator always in the center, and the symbols make it possible to know God, to spiritually touch it. Therefore, in the Middle Ages, symbolism develops in Christian art and architecture.

In many religions of the world, the temple itself is considered one of the main symbols, and especially in Christianity. The foundation of the Christian temple is the cross itself, which symbolizes Christ. The temple is most often built on the mountain to be higher up to God and be the most remarkable building amongst all.

Any increase in space seemed to be something sacred and not manifest. But the construction of the temple can only take place in a properly established and consecrated place. Construction imitates the creation of the world. The point where the first brick is laid is identified with the omphalos, the navel of the earth. Often this place is then inside the temple is an altar. It is important that the place where the temple is located is always virtually identical with the "Center of the World". This is a marker of a place where the portal is opened up to the higher forces for the believer. The person passing the threshold of the temple enters the symbolic space. This space (interior of the temple) is full of different Christian symbols.

The symbol was the presence of the sacred in earthly life and with the help of a symbol a person could know the sacred. The temple is a place that protects from evil forces and at the same time the interior of the temple reminds of these forces. Consequently, the very ancient concept of the temple as an image of the world - the idea of the sanctuary, reproducing the universe in its essence - was passed to the sacred architecture of Christian Europe.

The article also analyzes the hierarchy of symbols present in the Christian temple. Explains the meaning of the main symbols that must necessarily be in the traditional Christian temple. The article explains the connection between symbolism and sacraments that occur in the temple.

The symbols with the help of the sacraments open the believer's spiritual path from the material world to the transcendental one. The Middle Ages has made an important step towards understanding the specific symbol as an instrument for expressing such meaning that can not fit into a mental-discursive thesis.

Traced the general concept of symbolism in the time of the European Middle Ages. Compares the understanding of symbolism in the days of Antiquity and the Middle Ages.

The article analyzes the symbolism of the architecture of the Christian temple. The architecture of the Christian temple most clearly reflected the peculiarities of the medieval worldview. The temple served as a model of world creation, including the entire space of the universe – sky, earth, paradise and hell.

Such temple symbolism, as a cross, an icon and others, is based on a combination in one form of its two values – the earthly (substantive, material) and the divine (ideal, spiritual).

The article highlights the following accents: Christian symbols exist both for concealing the truth, and for its discovery, knowledge; knowledge of the highest truth is possible only on the basis of the decoding of symbolic images embodied in medieval art and architecture, and specifically in the Christian temple.

Key words: symbol, church, christ, icon, sacral art.