

засадах і принципах у першій половині ХХ ст. Михайлом Бойчуком, Модестом Сосенком і Петром Холодним заклали фундаменти розвитку нового стилю в українському мистецтві двадцятого століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Откович В. Українське сакральне мистецтво ХХ ст. // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта. – № 3. – Львів, 1998. – С.350-355.
2. На пошану Петрові Івановичу Холодному (1876-1930). Збірка матеріалів. – Львів, 1996. – С.5.
3. О. Хомин П. Каплиця Духовної Семінарії у Львові (з приводу випосадження її в іконостас та стінопись). // Нива. – Львів, 1929. – Ч. 7-8. – С.264-265.
4. Сидор О. Блаженніший Йосип і мистецтво. – Т.86. – Рим, 1994. – С.14-20.
5. Драган М. Мистецький подвиг // Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Львів, 1994. – С.437-441.
6. Сидор О. Блаженніший Йосип і мистецтво. – Рим, 1994. – С. 20.
7. Грималюк Р. Вітражі П. Холодного // Дзвін. – №10. – 1990. – С. 150-154.
8. Гах І. Українське сакральне мистецтво. – Монастир Монахів Студитського Уставу: Видавничий відділ "Свічадо", 1994. – С.82-84.
9. Ярема В. Дивний світ ікон. – Львів, 1994. – С.62.
10. Свенцицький Ілріон: Петро Холодний (слово на відкритті виставки праць артиста в Національному Музеї 22-го березня) // Діло. – Львів, 1931. – 25 березня.

Олена Осадча
(Київ, Україна)

СТВОРЕННЯ *CHORA* – САКРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ ХРАМУ-ІКОНИ

У статті аналізуються найважливіші аспекти створення образу-парадигми, інструментами для здійснення якого є сферична система перспективи, перформативність, внутрішньооприхована геометрія кола у сакральному просторі храму-ікони тощо.

Ключові слова: сакральний простір, храм-ікони, хора, образ-парадигма, система сферичної перспективи, геометрія кола, динамічна внутрішня позиція глядача.

The major aspects of creation of appearance-paradigm are analyzed in the article, instruments for realization of which is the spherical system of prospect, performative, inwardly hidden geometry of circle in sacral space of temple-icon and others like that.

Key words: sacral space, temple-icon, chora, appearance-paradigm, system of spherical prospect, geometry of circle, dynamic internal position of spectator.

Вступна частина. Постановка проблеми – розкрити значення поняття «*chora*» (хора), що представляє найважливіше богословське поняття, окреслити основні принципи організації хори як «божественної просторовості», за допомогою створення якої храм і всі образи в ньому формують єдиний, цілісний, і, водночас, перформативний образ, визначити основні принципи художньо-образного формотворення сакрального простору храми-ікони.

Актуальність теми зумовлена тим, що вітчизняне сакральне мистецтво, зокрема архітектура храму, іконопис і монументальний розпис існують окремо один від одного, а отже, не створюють єдиного іконічного образу-парадигми, суть якого полягає в тому, щоб за допомогою простору поєднати кілька образів (два, три, чотири, а то і більше), котрі будуть задіяні в організації внутрішнього простору архітектурного ансамблю і формуватимуть протилежно інший, цілісний та водночас перформативний

динамічний образ сакрального простору, який неможливо зафіксувати за допомогою фото або відеотехнік. Образи-парадигми як явище у мистецькій практиці почали застосовуватися за часів розквіту Візантії, а відтак були успадковані країнами православного ареалу, що розвивали «візантійський стиль».

На образ-парадигму покладалася досить важка функція: створити враження перебування віруючого в іконічній реальності, зі стану емпіричного буття підняти його на рівень відчуття Воскреслої реальності, що і засвідчується певною програмою розписів храму, такою, наприклад, як програма Небесного Єрусалиму в розписах Софії Київської. Наразі вченими запропоновано реконструкції деяких образів-парадигм, найбільш простою з яких і є образ-парадигма Небесного Єрусалиму.

У Візантії образ-парадигма свідомо створювався різними медіа: архітектурою, церковними обрядами, іконами, фресками тощо. Принциповим було те, що глядач знаходився в центрі образу-парадигми, а водночас був і його складовою частиною. На жаль, нині втрачено знання про створення храмів як просторових ікон Небесного Єрусалиму.

У статті спробуємо визначити основні принципи створення таких образів сакральних просторів. Однією з принципових умов для розуміння явища образа-парадигми є висвітлення поняття *chora*.

Важливим є визначення смислу *chora* також у контексті вивчення ікони. Зазвичай ікону вивчали як сталий археологічний артефакт без розуміння того, що вона є доміантною частиною іконічного образу-парадигми. Згадаємо, що церковні реліквії й ікони, що особливо шанувалися, ставали стрижнем у формуванні певного просторового середовища і становили нерозривне ціле з архітектурним сакральним комплексом. Переважно архітектурна форма була підпорядкована іконографічному задуму чудотворної ікони або реліквії. Підпорядкування архітектурній формі відчувалося не лише у структурі храму, але й у кожному окремому іконописному зображенні: кожна ікона або фреска має свою особливу, внутрішню архітектуру.

По суті ікона була моделлю храму. Тому в цій статті вживається словосполучення «храм-ікона» у значенні їх співмірності як одного цілого.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Важливим теоретичним матеріалом із вивчення сакрального простору ієротопічних проектів [ієротопія (др.-греч. ἱερός – священний і др.-греч. τόπος – місце, простір) – це створення сакральних просторів, що розглядається як особливий вид духовної і художньої творчості, а також як спеціальна галузь історико-культурних досліджень, у якій виявляються й аналізуються конкретні приклади цієї творчості] є праця російського історика і теоретика мистецтва, візантолога Олексія Лідова «Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре» (2008 р.) [1], а також збірники під його ж редакцією, складені на основі матеріалів міжнародних симпозіумів «Огонь и свет в сакральном пространстве» (2011 р.) [2] і «Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси» (2011 р.) [3]. Значущим теоретичним підґрунтям для дослідження сакрального простору храму-ікони є статті датського вченого Ніколетти Ісар, яка у контексті ієротопії сформувала напрям «хорографії» [4].

Мета статті полягає в окресленні принципів створення *хори* – сакрального простору храму-ікони.

Виклад основного матеріалу. З грецької мови термін *χώρα* перекладається як «країна, земля, місце». Поняття *χώρα* було введено у філософський обіг Платоном для визначення перманентного кругообігу буття в самому собі, без виходу за його межі [5]. У діалогах «Тімея» Платон неодноразово вживає поняття *χώρα*, але зміст цього слова при перекладі на інші мови є доволі умовним [6]. *Χώρα* – це саме те місце, де відбувається перехід від розумоспоглядального до матеріального, де ідея залишає відбиток у матерії, це місце, яке дає змогу здійснитися матеріалізації ідеї. На думку

Платона, саме в цьому просторі – в *хорі* – матеріальні об'єкти набувають індивідуальних особливостей. Без *хори* всі речі в матеріальному світі були б однаковими, наче клони [7].

Чому саме термін *χώρα* (хора), а не *τοπος* (топос) запозичуємо з платонівського «Тімея» для дослідження храму-ікони? За Платоном, топос розглядається як фізичний простір, водночас *хора* – це простір розумоосяжний, котрий відноситься до надчуттєвого світу. Отже, як було зазначено вище, в космології Платона поняття «*хори*» трактується як розуміння певної реальності, котру можемо відчутти через перехрещення буття і становлення (Николетта Исар. Хорографія (chora, choros) – перформативний принцип создания сакрального пространства в Византии [4]), через перетинання надчуттєвого і чуттєвого світів. Тобто *хора* розуміється як простір, що з'єднує в одне ціле живий об'єкт та його ідею (див. схему 1).

Деякі вчені вважають, що функція *хори* – бути порогом, що відокремлює чуттєвий світ від розумоспоглядальних архетипів. На їх думку, *хора* означає не лише місце, але й місце диференціації, роз'єднання, де зображення зазнає роздвоєння, а розум філософа розрізняє дійсне буття і видимість [7]. Але, на наше переконання, суть *хори* – в її антиномічності, адже *хора* не лише роз'єднує, але й сполучає два світи: надчуттєвий і чуттєвий. *Хору* можна визначати як певну перешкоду між двома світами, як стіну, що утворилася внаслідок гріхопадіння і розмежувала єдину іконосферу – на світ невидимих Першообразів і світ видимих речей [8, с. 32]. Водночас *хора* – це простір, через який відбулося Боговтілення і з'єднання двох світів через Другу Іпостась Святої Трійці. Через *хору* уможливорюються процеси зцілення, трансформації, чудотворення тощо.

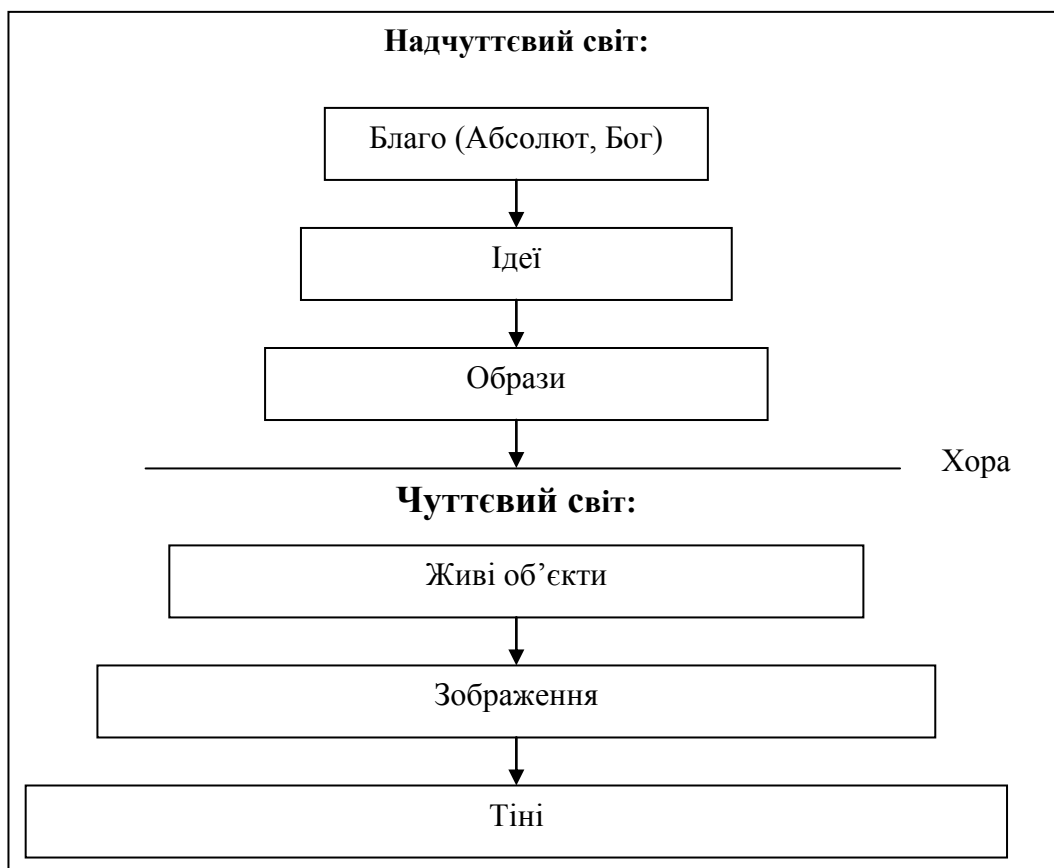


Схема 1. Концепція Платона відносно двох світів

Саме із *хори* будуються всі геометричні фігури чи геометричний континуум або ж розумоосяжна матерія, що має суттєву тотожність зі своєю формою [9]. Якщо взяти до уваги, що характер побудови простору ікони завжди має внутрішньо організовану

геометричну основу, стає зрозумілим, чому вживаємо у цьому дослідженні саме поняття «хори».

Поняття «хора» – значно ширше і глобальніше, ніж ікона або храм. Водночас, і храм, і ікона є *хорою*. Наприклад, фізично ікона є живим об'єктом і водночас – абсолютно ідеальним образом [10, с. 91], що має онтологічний зв'язок із Первообразом. У богослов'ї іконошанувальників (патріарх Никифор) за допомогою поняття «хора» обґрунтовується принципова відмінність ікони від ідола [10, с. 91]. Розуміння ікони у категорії поняття «хори» дасть можливість досліджувати її як просторовий образ, а не пласку картину [10, с. 93].

Храм є *хорою* тому, що поєднує в собі «Того, Хто більше за будь-який простір» [10, с. 92]. Тобто, *хора* – це просторове буття Бога. Зрештою, храм і всі образи в ньому покликані передати саме «божественну просторовість» [1, с. 23], тобто створити *хору*. За визначенням вченого Николетти Ісар, *хора* – це перформативний принцип створення сакрального простору у Візантії [4].

За тлумаченням Платона, поняття «*choros*» є парадигмою космосу й описує духовний рух Всесвіту, тобто це, певною мірою, є правильний рух по колу, який можна назвати танцем. Такий же принцип можна простежити і у сфері літургійного досвіду, в якому ритуальні рухи (*choros*), здійснені віруючим, і створюваний при цьому сакральний простір (*choros*) ставали внутрішньо взаємопов'язаними. Кінцевим результатом такого досвіду було створення персоніфікованого простору, жива сфера якого уможлиблювала з'єднання віруючого з божественним, тобто відбувався акт онтологічної нерозривності буття і становлення [4].

Важливим виразним засобом іконописної композиції є геометризм, що дає можливість підпорядкувати образотворче поле образу строгої закономірності [11]. Рух по колу, кола, напівкола, дуги, напівдуги, сфера – це основні інструменти створення сакрального простору. У візантійському живописі коло – структуротворчий елемент, геометрична основа всіх сакральних творів. Геометрія кола була внутрішньоприхованою і використовувалася для досягнення максимальної художньо-образної виразності іконографічних сюжетів і психологічного впливу на підсвідомість людини, налаштовуючи її до молитовного споглядання.

Безперервний круговий рух був основою простору храму. Він створювався за допомогою штучного і природного світла, осмисленого у контексті неоплатонічної філософії [12]. Круговий оберт посилювався за допомогою «дисків, що світяться», зображених на іконах і фресках. Такі диски склалися з намальованих концентричних кругів або були виконані за хрестоподібною формою, що нагадувала лопаті пропелера. На думку вченого Олексія Лідова, такі диски виражали ідею божественного світла, що безперервно діє в емпіричній реальності [12].

Основним динамічним принципом хорографії храму-ікони є просторові виміри і співвідношення, утворювані за допомогою певної системи перспективи. Донедавна вважалося, що у побудові простору ікони використовується кілька систем перспективи, найчастіше поєднаних в одному творі. Комбінування просторових організацій у сакральному мистецтві відбувається за допомогою зворотної, гостроскороченої (аксонометричної), прямої і перцептивної перспектив. За дослідженнями російського теоретика мистецтв Льва Жегіна, в іконах і монументальних розписах один і той же предмет трактується за двома різними перспективними системами – зворотною та гостроскороченою. Ці дві системи завжди діють разом, обумовлюючи «обертання форми», створюючи «ефект внутрішнього руху» [13, с. 80]. Звідси всі форми в композиції набувають S-образну побудову. Це порушує реальне співвідношення величин і призводить до диспропорцій, що чітко видно у сакральному мистецтві Візантії і мистецтві «візантійського стилю».

Натомість наразі переважає думка, що іконний простір можна розуміти як сферичний, що оточує глядача з усіх боків [14, с. 89]. На думку Олексія Лідова, система

зворотної перспективи – це штучно вигаданий інструмент для вирішення конкретних завдань, що стояли перед ренесансними художниками, але згодом він став єдиною можливим способом осмислення реальності. У такому контексті, термін «зворотна перспектива» – вдвоє умовний [10, с.106]. Він стверджує: «Те, що ми знаємо про візантійську традицію, говорить, що ніякої зворотної перспективи, принаймні на рівні теоретичного осмислення, не було, і візантійці не думали про неї» [10, с.106].

Щоб розібратися з цим питанням, звернімося до праці грецького художника-іконописця Георгія Кордіса «У ритмі ікони» (2013 р.) [15], в якій він пояснює, що у перспективній системі, яку візантійці успадкували від мистецтва пізньої античності, основа оптичного конуса сил і енергій знаходиться перед іконою, а вершина – всередині неї. Глядач же опиняється всередині цього оптичного конуса, стає ніби частиною твору мистецтва [15, с.48]. На думку автора, візантійці будують перспективу, керуючись єдиним критерієм – створити враження повного з'єднання ікони з глядачем. Саме тому візантійські майстри спрямовують промені доцентрових сил так, щоб перед іконою виник оптичний конус, тобто живописний простір, функціональність якого відповідала б їхнім цілям [15, с. 51]. Архітектура, побудована в основному на прямих лініях, також створює ефект доцентрового (всередину і до Бога) руху [14, с. 87].

Крім того, подумки неможливо уявити продовження фрескового розпису або іконописного зображення, адже вони самі себе замикають у сферу. Це обумовлює замкнений характер системи, яка має центр і глибину. Із цієї системи неможливо нічого вичленити або додати. Головне в такій композиції – передача загального простору, а не виокремлення певних частин цілого.

Отже, можемо зробити висновок, що візантійцями використовувалася система сферичної перспективи, також відомої як купольної. За допомогою цієї системи тривимірний простір створюється не на плоскій, а наче на сферичній поверхні. При використанні такої перспективи прямими залишаються лише лінії глибини, що сходяться у центральній точці сфери, а також лінії горизонту і вертикалі. Всі інші лінії сходять, залежно від того, наскільки вони далі від центру сфери, набувають більш округлої форми [16] (див. схему 2).

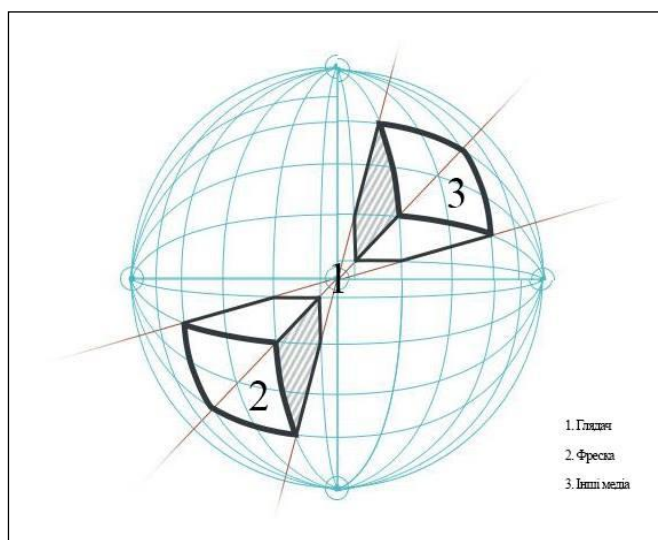


Схема 2. Сферичний простір храму-ікони

Таким чином, ця система перспективи створює цілісний символічний простір, орієнтований на глядача, який є незримо присутнім у центрі композиції, і це передбачає його духовний зв'язок зі світом зображуваних символічних образів.

Принципово важливим видається усвідомлення того, що образ в іконі реалізується не всередині картинної площини, а перед нею, у просторі між глядачем і

зображенням [1, с. 23]. Як було зазначено вище, глядач є складовою образа-парадигми, тобто є співучасником створення сакрального образа. І такий образ немає єдиного джерела зображення: він розгортається у просторі у безлічі динамічних змінних форм [12]. Як храм відображає небесне майбутнє, якого людство ще не досягло, так і сферична система, котра є інструментом створення образа-парадигми Небесного Єрусалиму, символізує тему Небесного Царства.

Висновок. Стаття розкриває перспективи для подальшого теоретичного і практичного дослідження принципів створення *хори* – сакрального простору храму-ікони, які, на нашу думку, визначаються за такими складовими:

- безперервний доцентровий рух;
- перформативність;
- внутрішньоприхована геометрія кола;
- система сферичної перспективи;
- замкнений характер простору;
- динамічна внутрішня позиція глядача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лидов А.М. *Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре* / Алексей Лидов. – М.: Феория: Дизайн. Информация. Картография: Троица, 2009. – 352 с.: ил.
2. *Огонь и свет в сакральном пространстве. Материалы международного симпозиума* / ответственный редактор: А.М. Лидов; [редактор-составитель А.М. Лидов]. – М.: Индрик, 2011. – 192 с.
3. *Пространственные иконы. Перформативное в Византии Древней Руси* / ответственный редактор: А.М. Лидов; [редактор-составитель А.М. Лидов]. – М.: Индрик, 2011. – 704 с., 334 ил.
4. Isar N. *Chorography (chora, choros) – a performative paradigm of creation of sacred space in Byzantium* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://hierotopy.ru/contents/CreationOfSacralSpaces_02_Isar_Chorography_2006_EngRus.pdf
5. Академик. *История философии: энциклопедия. Хора* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://dic.academic.ru/dic.nsf/history_of_philosophy/597/%D0%A5%D0%9E%D0%A0%D0%90
6. Бокшицкий А. *χώρα – топос – пространство* / Александр Бокшицкий // Символы, образы, стереотипы: Художественный и эстетический опыт. Международные чтения по теории, истории и философии культуры. – СПб., 2000. – Вып. 9. – С.193–196.
7. Ямпольский М. *Платон: мимесис и хора* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ec-dejavu.ru/h/Hora-2.html>
8. Осадча О. *Українська хатня ікона-образ кінця XVIII –XX століть як етнокультурний феномен (історія, типологія, художні особливості): дис. кандидата мистецтвознавчих наук: спец. 26.00.01* / Олена Анатоліївна Осадча. – Івано-Франківськ, 2010. – 219 с.
9. Лосев. А.Ф. *История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.studmed.ru/docs/document31150/content>
10. *Икона в русской словесности и культуре. Сборник статей / ведущие научные редакторы: В.В. Лепахин, Е.А. Гаричева; [редактор-составитель В.В. Лепахин].* – М.: Паломник, 2012. – 608 с.
11. Образовательный портал Слово. Искусство. Давидова М., Шлычкова Е. *Пространство и время в иконе* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.portal-slovo.ru/art/35907.php>
12. Лидов А.М. *Вращающийся храм. Иконическое как перформативное в пространственных иконах Византии* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://hierotopy.ru/contents/SpatialIcons_01_Lidov_Whirling%20Church_2011_RusEng.pdf
13. Жегин Л.Ф. *Язык живописного произведения (условность древнего искусства)* / Лев Жегин. – М.: Искусство, 1970. – 124 с., ил.

14. Кокорин А.А. Древнерусская икона и культура Запада: заметки художника / Анатолий Кокорин. – М.: Из-во Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2012. – 136 с.: ил.
15. Кордис Г.В. Ритме иконы. Характер линии в византийской иконографии / Георгий Кордис. – СПб.: Коломенская верста, 2013. – 91 с.
16. Рубцова И. Перспектива в графике [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://popel-studio.com/blog/article/perspektiva-v-grafike.html>

Юрій Іванченко
(Київ, Україна)

ІКОНА – ОБЕРІГ У ЖИТТІ КИЇВСЬКИХ ХРИСТІЯН

Запровадження на Русі християнства князем Володимиром 988 року сприяло розповсюдженню писемності і створенню визначних пам'яток культури, зокрема іконопису, монументального малярства, книжкової графіки, архітектури, музичного мистецтва. У процесі утвердження на землях України християнство поступово позбувалося візантійських впливів, утверджуючи елементи місцевої культури, позначені особливостями давньокраїнського етносу. Перші ікони в Україні, що мали візантійське походження, тривалий час впливали на стилістику іконопису. Деякі ікони були в Україні особливо шановані і вважалися чудотворними, зокрема Вишгородська (11 ст.), Ігорівська (11 ст.), Чернігівська (12 ст.). Українці-християни завжди мали у своїй оселі образи, прикрашені вишитими рушниками, що свідчить про шанобливе ставлення до ікон господарів.

Центром іконопису в Україні-Русі Київ став з XI ст. Серед давньоруських іконописців найбільше вславився Аліпій Печерський. (близько 1050-1114) – художник, лікар і лаврський чернець. Навчався малярства він у грецьких майстрів, які тоді працювали в Києві над оздобленням храмів. Дослідники вважають, що Аліпій виконував мозаїчні роботи для Михайлівського Золотоверхого собору в Києві, зруйнованого 1933 р. більшовиками. До нашого часу збереглося лише одне його творіння – ікона Богоматір Печерська із зображенням Антонія і Феодосія, що 1288 р. потрапила в Московію а нині зберігається у Третьяковській галереї. Для ранньої київської школи малярства було характерне дотримання майстрами візантійського стилю з його понадземною статичністю образів, площинністю відкритих барв і канонічністю композицій. З часом, особливо в періоди воєн та інших катаклізмів, віра людини в ікону як заступницю зміцнювалася і сприяла появі чудодійних ікон. Їх святість перестала бути чимось позаземним і саме цим пояснюється поява ікон не лише у храмах, а й у людських оселях. Образи найбільш шанованих серед українства святих Христа, Богородиці, Миколая Чудотворця, Михаїла, а також Трійці, що раніше зображувалися переважно в монументальному мистецтві як частини іконостасів та стінописних композицій, стали своєрідними оберегами в повсякденному житті християн. Київське іконописання особливо інтенсивно розвивалося в XVII ст. – у період ренесансу в його історії. Саме тоді ікона насичувалася ідеями визвольного руху й стала важливим чинником консолідації національного духу, провідником якого в Україні було козацтво.

Твори українських іконописців позбувалися абстрактності, митці наділяли святих конкретними життєвими рисами, вносили в композиції місцеві деталі, архітектурні краєвиди й зображення історичних осіб. Так виникли своєрідні ікони-портрети, аналогів яких мало в християнській традиції. Образи набували переконливого життєвого психологізму, завдяки чому та чи інша ікона вступала в психологічний контакт із людиною, відкривала можливість для співпереживання. Саме цим і пояснюється велика популярність Покрови, Михаїла, Юрія-Змієборця серед козаків у часи боротьби з іноземними поневолювачами. Глибокий історизм і