УДК 7.046.3:27-526.62

Олена Осадча
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри монументально-декоративного мистецтва
КДІДПМД імені М. Бойчука

Композиційна структура ікони як формотворчий принцип внутрішнього облаштування храму (на прикладі ікони «Всевидяче Око»)

Анотація. У науковій праці порушено тему взаємозв'язків між іконографічно-композиційною схемою ікони (на прикладі ікони «Всевидяче Око») та сакральним простором візантійських і давньоруських храмів. Зазначено, що ікона «Всевидяче Око» є двовимірною моделлю внутрішнього конструкта храму і базується на «символічній кодифікації». Визначено, що сюжетний зміст цієї ікони суголосний іконографічним програмам декорацій храмів візантійського ареалу. Значну увагу приділено символіко-образній структурі ікони, яка має певну схожість з іконами софійної тематики, а також висунуто гіпотезу щодо її ґенези і побутування. Окреслено, що іконографічна структура ікони будується із врахуванням принципу хорографії, суть якого полягає у зображенні «танцюючого простору» візантійських і давньоруських храмів.

Ключові слова: «Всевидяче Око», образ-парадигма, сакральна топографія, іконографічна програма, ієротопія.

Постановка проблеми. У запропонованій статті ставиться за мету виявлення прямих взаємозв'язків між створенням внутрішнього сакрального простору і формуванням певних іконографічних схем. Автор робить припущення, що у візантійському і давньоруському сакральному мистецтві архітектурне вирішення інтер'єру храму слугувало основою для композиційної структури іконографічних ізводів, а через систему храмової декорації – вплинуло на поширення багатьох сюжетів в іконографії. Це наукове дослідження є лише гіпотезою і не претендує на остаточне тлумачення.

Актуальність дослідження. Наразі втрачено розуміння храму як просторової ікони, яка транслює певний образ-парадигму (термін – О. Лідова)* [1],

*Образ-парадигма – це смисловий стрижень ієротопічного проекту, який виконує функцію комунікації між творцями сакральних просторів і глядачами-учасниками, тобто він є лейтмотивом архітектурного ансамблю. Образ-парадигма відрізняється від іконного образу тим, що є структурно більш складним і багатовимірним поняттям. Хоч різноманітних іконних образів Христа є безліч, все одно ж у свідомості віруючих, на основі їхнього релігійного досвіду, формується не картинка із зображенням Христа, а Його багатогранний образ (за статтею Охоцимского А. Д. «Образы-парадигмы и иеротопические смыслы религиозного»)

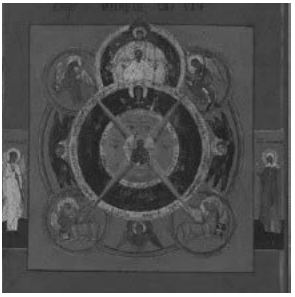
який не зводиться до ілюстрації будь-якого тексту, але природно виникає в свідомості вірянина як свого роду зримі видіння, що викликають безліч літературно-символічних асоціацій [2]. Такий образ-парадигму можна назвати образами духовної реальності [3]. На думку російського історика культури і візантолога Олексія Лідова, основний образ-парадигма християнського храму – Небесний Єрусалим [4].

У Візантії в македонський період виникає поняття ансамблю – єдності і цілісності конструктивно-релігійного рішення у храмобудівництві. Як у законах композиційного вивирішення в образотворчому мистецтві, де оптичний центр є найголовнішою складовою художнього твору, так і в архітектурному ансамблі всі засоби конструктивного, технічного, живописного тощо змістів мають підпорядковуватися основному задуму, тобто лейтмотиву, що і є образом-парадигмою. За допомогою образу-парадигми створюється певна атмосфера сакрального простору, спрямована на відчуття перебування в іншій реальності. У візантійській традиції храм як просторова ікона з певною іконографічною програмою слугував основою для створення композиційної схеми ізводу ікони, в якій чітко фіксувалася символіко-іконографічна структура. Потім відбувався зворотний процес – на основі ізводу ікони конструювався певний сакральний простір храму.

У сучасному українському сакральному мистецтві храм розуміється як програмний набір розписів на біблійні сюжети, його декорація зводиться до переказу біблійних сюжетів та ілюстрації. Однак у класичній візантійській традиції ілюстративності не було. Будь-який образ вміщував безліч текстів, а кожен храм був образом Небесного Єрусалиму [5], хоча сам Небесний Єрусалим при цьому ніде не зображувався. Іконографія ікон, покладених в основу задуму храму, мала складну композиційну систему, чітку внутрішню геометрію, за допомогою якої створювалася просторова ікона храму. У цій статті автор пропонує ізвод ікони «Всевидяче Око» розглядати як модель сакрального простору храму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У дослідженні вперше зроблена спроба окреслити певні закономірності між ізводом ікони й сакральним простором храму, з'ясувати особливу роль іконографічної схеми у створенні храму як просторової ікони. Олексій Лідов, засновник нової наукової методології ієротопії [1], у своїх працях окреслює нове розуміння найважливішого явища – створення сакральних просторів, – значення якого переважає над принципами традиційного мистецтвознавства. У своїй книзі «Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси» (2013) [6] він вивчає іконографічні програми храмової декорації візантійського ареалу і доходить висновку, що іконографічні теми наочно відображали богословські концепції, актуальні у певні періоди для аргументації християнської догматики.

Дослідник з іконології Віктор Кутковий у своїй праці «Краски мудрости» (2008) пропонував поля з житійними клеймами називати своєрідним іконостасом, а ковчег – вівтарем [7, с. 96].



Іл. 1. Ікона «Всевидяче Око»

Іл. 2 Внутрішній простір Собору святої Софії в Константинополі

Іл. 3. Внутрішній простір Собору святої Софії в Константинополі

Мета статті – віднайти закономірності між іконографічною схемою ікони (на прикладі ікони «Всевидяче Око») і конструктивним вирішенням сакрального простору візантійських і давньоруських храмів, довести той факт, що композиційна структура ікони відігравала роль формотворчого принципу сакральної топографії храмів візантійського ареалу.

Виклад основного матеріалу. ***Метричні принципи створення сакрального простору візантійських і давньоруських храмів***

Для обґрунтування цих тверджень звернемося до ікони «Всевидяче Око», прототипом якої, на нашу думку, є сакральний простір візантійських і давньоруських храмів. Відомо, що для практики храмобудівництва давнини і середньовіччя головним було образне структурування, що базувалося на метричних принципах. У сакральному мистецтві візантійського ареалу використовувався корпус математичних закономірностей, за допомогою якого регулювалися основні кількісні показники композиційних схем ікон і храмових декорацій [8]. Можливо, математизовані уявлення про красу і досконалість у контексті «прототипів» були сприйняті древніми іконографами під впливом античності, зокрема під впливом учення Піфагора і мислителів неоплатонізму. Видатний філософ, філолог і культуролог Олексій Лосєв запропонував іменувати таку онтологічну і естетичну математику неоплатоніків арифмологією [8]. Важливо зауважити, що у середньовіччі священні числа свідомо інкорпорувалися у сакральні тексти, ікони, в архітектуру та іконографічні програми храмів [9, с. 51].

Архітектурний ансамбль храмового простору у Візантії і на Русі будувався за канонічною схемою, основою якої спочатку була числова, а вже потім – геометрична модель [10]. Числова модель канонічної схеми включала ірраціональні математичні константи гармонічного ряду [10].

В іконі «Всевидяче Око» (іл. 1) віднаходимо пропорційні співвідношення, що дорівнюють принципові золотої пропорції, всі кола підпорядковані одне одному у співвідношенні 0, 618, що є характерним для структури візантійських і давньоруських храмів. Відтворена у цій іконі

числова і геометрична модель не є реальним планом для будівництва архітектурного ансамблю, але містить необхідні схематичні принципи, за якими планується і сакральний простір храму. Тобто ця ікона – двовимірна модель внутрішнього конструкта храму, що базується на «символічній кодифікації» [10] (іл. 2, 3). У ній відтворюється канонічна числова константа, що визначає її як топологічну подібність, а не точну копію храмового простору [10].

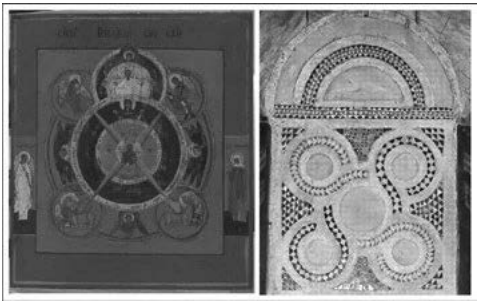
Іл. 4. Внутрішній простір Собору святої Софії в Константинополі

Принагідно можна згадати, що собор Успіння Богородиці Києво-Печерської лаври відігравав особливу роль ідеалізованої схеми соборного давньоруського храму. За пропорційною системою собору Києво-Печерського монастиря будувалися інші давньоруські храми. Звісно, з часом змінювалися їхні видимі пропорції, форма бань, їхня кількість, окремі деталі оздоблення тощо, проте внутрішня цілісність зберігалася завдяки канонічним числовим константам [10].

Ікона «Всевидяче Око» як модель сакрального простору

Ікона «Всевидяче Око» має складну композиційну структуру, представлену взаємозв'язком трьох сюжетних кругів, вкладених один в одного. Примітним є те, що геометрична константа ікони «Всевидяче Око» – коло (сфера) – символ раю і нескінченності, по суті, – це ідеальна фігура, що, відбиваючись у дзеркалі, не дає спотворень. Христос як Вседержитель світу, зображений у центрі системи концентричних сфер, Своєю спокутою хресною жертвою освячує, осяює, просвітлює цей світ, тобто світ освячується, осяюється, просвітлюється Христом.

Конструкція цієї ікони нагадує певний механізм на кшталт Perpetuum Mobile і суголосна побудові сакрального простору візантійських храмів (іл. 4). Рухливі кола, зображені на цій іконі, відтворюють ідею хорографії – основного принципу побудови сакральних просторів, яким користувалися древні іконографи. Сенс цього принципу полягав у формуванні образу «обертального храму», за допомогою якого виникало відчуття хороводу або «танцюючого простору» [11, с. 115–116]. Ікону «Всевидяче



Іл. 5. Порівняльне зображення ікони «Всевидяче Око» та мозаїчного орнаменту спинки трону київських митрополитів у Софії Київській

Іл. 6. Елементи ікони «Всевидяче Око»

Іл. 7. Елементи ікони «Всевидяче Око»

Око» можна порівняти з мозаїчними орнаментами Софії Київської, зокрема з декоративним оформленням спинки трону київських митрополитів, розташованого у вівтарній частині собору (іл. 5). Між двома композиційними схемами є разюча схожість, яку неможливо не помітити.

Відомо, що більшість іконографічних рішень згодом видозмінювалася, набуваючи певних символічних і семантичних модифікацій, композиційно ускладнюючись або, навпаки, спрощуючись. Вивчаючи композиційну схему ікони «Всевидяче Око», не можемо не помітити її спорідненості з композиційними схемами, пов'язаними з колом софійної і соборної тематики. Це наштовхує на висновок, що смисловий центр ікони – незвичайне іконографічне зображення яскраво-червоного (пурпурового, вогняного) лику у внутрішньому крузі центрального медальйона ікони «Всевидяче Око», є ликом Софії – Премудрості Божої (іл. 6), яка в ранню епоху християнства ототожнювалась з Логосом, тобто сприймалася як ім'я Христа, Сина Божого [12]. Тому зображення пурпурового (вогняного) лику на іконі «Всевидяче Око» трактувалося як Сонце Правди – Христос. Можливо, основою для трактування цього лику були слова апостола Павла: «Софія – Премудрість Божа – сам Христос» [13, 1 Кор. 1:24]. Принагідно згадаємо, що за древнім візантійським переказом, Премудрість з таким кольором лику явилася синові архітектора собору Святої Софії в Константинополі [14, с. 366].

Незрозумілим залишається питання щодо зображення лику Софії – Премудрості Божої, адже на іконі його подано частково, зокрема зображено: очі з повіками, брови, частину надбрівних дуг, перенісся і середню частину носа; у бічних секторах, дзеркально один до одного, намальовано ще по одному оку, в нижньому секторі – прописані нижня частина носа і вуста (іл. 7). Виникає закономірне запитання: чому лик Софії роздроблено, розділено на чотири сегменти, а не зображено цілісним? Маємо припущення, що лик Софії у цій іконі – це спроба відтворити просторовий образ-парадигму, який створювався за допомогою різних засобів у храмовому просторі і мав перформативну природу, тому і зображення лику Софії на іконі «Всевидяче Око» не могло бути статичним і чітко зафіксованим.

Як було зазначено вище, візантійці вважали, що зводити теми розписів до ілюстрацій – це применшувати їхній символічний зміст, профанувати і нівелювати певні художньо-релігійні образи. Тому храм розумівся як книга, в ній вміщено безліч текстів, які не зводяться до простих і очевидних смислів. Невипадково у X–XI століттях одночасно відбувався розвиток храмової і словесної культур, що формувалися у софійній залежності один від одного. Згадаймо, що Божественна Премудрість – Софія розумілася як «акт Домобудівництва, як волочене Слово Боже через Богоматеринство Діви Марії» [15]. Вже з XI–XII століть храмобудівнича ідея візантійського богослів'я мала вплив на поширення софійної культури – софійне храмове будівництво відобразилося у давньоруській книжності [15].

Іл. 8. Ікона «Отцівство» (Новогород)

Отже, храмова декорація у Візантії і на Русі вирізнялася неоднозначністю у трактуванні іконографічних сюжетів, багатоманітною символікою, заснованою на богословських і літургійних текстах. Різні змісти символічної структури іконографічної програми храму об'єдувалися за допомогою образу-парадигми.

Щодо ікони «Всевидяче Око», то, можливо, за допомогою сегментного розділення, акцентування на збільшеній кількості очей на лику східнохристиянські іконографи намагалися передати принцип голограмності образу-парадигми Святої Софії – Премудрості Божої. Світ Софії як голограмної ідеограми розумів й історик християнської культури Сергій Аверінцев: «Ибо в мире Софии часть равна целому, чью целокупность она вбирает в себя; в мире Софии низшее подобно высшему, чей образ она приемлет» [16, с. 565]. Завдання такого іконічного образу-парадигми полягало у відтворенні «Софійної дійсності на землі» [17], у створенні дому Премудрості – Небесного Єрусалиму.

У цьому аспекті іконографія «Всевидяче Око» є ієротопічним проектом (за О. Лідовим) і може бути розглянута у контексті топографії внутрішнього світу людини, а також може виконувати роль карти-путівника до Небесного Єрусалиму, до внутрішнього перетворення і обоження (саме Софії відводять роль посередника в процесі обожнення) [18]. За композиційною структурою ікона «Всевидяче Око» нагадує мандолу і складається з дев'яти кругів (сфер), а круг, німб святого, вікно-розетка, за теоретичною концепцією Карла Юнга, – основний символ архетипу самості. Розвиток самості – головна мета людського життя [19].

Змістова та ідейна специфіка іконографії дотична до символічних образів Дерева Життя (біблійна думка: «Щасливий чоловік, що знайшов мудрість...

[13, Прип. 3:13]...Вона дерево життя для тих, хто її держиться, щасливий, хто її вхопився [13, Прип. 3:18]» підтверджує ці міркування) або Неопалимої Купини. Пошук спорідненості іконографії «Всевидяче Око» з цими образами у сакральному мистецтві потребує окремого дослідження.

Гіпотеза щодо походження ізводу ікони «Всевидяче Око»

Сучасні богослови сперечаються щодо канонічності цієї ікони, навіть приписують її створення масонському ордену, і небезпідставно (ця ікона шанувалася орденом масонів, можливо, вони і були її авторами або реконструкторами). Проте головний закид щодо неканонічності ікони «Всевидяче Око» проголошувався через образ зображеного на ній Господа Саваота. Але зображення Господа Саваота з'являється у XVI столітті через нерозуміння символічної іконографії «Отцівства» (іл. 8), а також через західноєвропейські впливи, зокрема барокові тенденції. Іконографічна композиція «Отцівства» містить певну внутрішню складність і суперечність, адже представляє потрійний зміст місії Ісуса Христа у трьох аспектах його буття: як вічного Бога (Ветхого днями), як волоченого Бога, який є людиною (Христос Еммануїл) і як Месію – Помазаника Божого (Святого Духа у вигляді голуба). Отже, в іконі «Отцівство» немає Отця, Сина і Святого Духа, головний зміст цієї ікони – показати месіанське служіння Боголюдини – Христа [20]. Отже, ікона «Всевидяче Око» в первісному її значенні відображала «христологічний ряд» і за символічною структурою була суголосною іконографічним програмам храмів візантійського ареалу XI–XII століть.

Щодо ґенези ізводу ікони «Всевидяче Око», то є певні факти, що свідчать про її давнє походження. На думку сучасних дослідників, ця ікона має західне походження, виникла у Владимирських землях лише у XVIII столітті. Якщо врахувати, що місто Владимир було прямим спадкоємцем Київської Русі (це була вотчина Юрія Долгорукого, але коли йому дісталося велике князівство, він перебрався до Києва, де пізніше й помер. Його син Андрій Боголюбський вчинив навпаки: розгромивши Київ, він обрав стольним градом Владимир, який став новим центром Русі і приєднав такі прадавні міста, як Ростов і Суздаль. Місто Владимир стало резиденцією митрополії, для якої з Вишгорода вивезли святиню Київської Русі – ікону Богородиці «Владимирської» [21, с. 57]), отже, стає зрозуміло, яким чином протограф ікони «Всевидяче Око» виявився саме у Владимирських землях.

До Київської Русі ізвод ікони, вірогідно, потрапив із Константинополя. Починаючи з IV століття, з часів побудови Софії Константинопольської, цей ізвод, ймовірно, зберігався в умах зодчих як певний просторовий образ – модель сакрального простору храму. Цілком можливо, що він міг бути зафіксований у вигляді креслярського плану стародавнього зодчого і використовувався для побудови сакрального простору храмів Візантії й візантійського ареалу, переважно

тих храмів, які називалися ім'ям Святої Софії – Премудрості Божої.

Ізвод ікони «Всевидяче Око» як протограф (у текстології й іконописі оригінал, з якого написано деякий інший твір) ізводу ікони «Святої Софії – Премудрості Божої»

Цікавим є факт, що вже під час правління імператора Юстиніана з'явилася ікона «Святої Софії – Премудрості Божої», але, на жаль, її було втрачено. Можемо припустити, що вона виникла під впливом моделі сакрального простору храму, яка згодом трансформувалася в іконографічну схему «Всевидяче Око».

Ікона «Святої Софії – Премудрості Божої» новгородського зразка, яка відноситься до часу побудови в 989 році новгородського собору Святої Софії ймовірно є списком з ікони Святої Софії часів правління Юстиніана.

Досліджуючи образну структуру ікони «Всевидяче Око», доходимо висновку, що вона за композиційною схемою і розміщенням зображень Богородиці, Христа і Ветхого днями подібна до іконографічної схеми ікони «Святої Софії – Премудрості Божої» новгородського зразка (іл. 9). Це зайвий раз підтверджує думку про те, що в центрі ікони «Всевидяче Око» зображено лик Софії – Премудрості Божої.

Розглянемо тепер ікону «Святої Софії – Премудрості Божої» новгородського зразка більш детально. Наприклад, в цій іконі над зображенням Святої Софії, яка представлена в сюжеті у вигляді ангела з червоним жіночим ликом, написано поясний образ благословляючого Христа. Вище над Христом розгорнута, подібно до сувою, широка стрічка зоряного неба (див. іл. 6) [18]. У центрі стрічки-неба зображено Уготований престол – Етимасію, що є образом Спасителя судді світу, його другого пришестя або Страшного суду. Також Етимасія символізує Небесну Церкву, яка встановилася після Христового Вознесіння і є символом Трійці та Євхаристії [22, с. 88]. Іконографічна структура цієї ікони вражає подібністю до ікони «Всевидяче Око». Єдина їхня відмінність – в іконі «Софії – Премудрості Божої», – зображення Етимасії, в іконі «Всевидяче Око» – образ Ветхого днями. Але ці, різні за сюжетом іконографічні зображення, символізують одне й те ж – подію Парусії.

Іл. 9. Ікона «Софія – Премудрість Божа» (новгородського зразка)

Ікону «Всевидяче Око» ріднять з іконою «Святої Софії – Премудрості Божої» народні вірування щодо зцілення зору. Такі ж унікальні властивості зцілення має й ікона з персоніфікованим зображенням Софії. За переказа-

Іл. 10. Мозаїчний образ Христа Вседержителя в центральній бані Софії Київської

ми, у 1542 році одна жінка отримала зцілення очей, і цей факт зафіксовано у Новгородському літописі: «Премудрість Божа пробачила дружину, яка мала хворі очі» [23].

Очевидно, ізвод ікони Святої Софії новгородського зразка, трансформувавшись в іконографію персоніфікованої Софії, вже у XVI столітті знову став іконою-схемою «Всевидяче Око», складною для розуміння і трактування внаслідок втраченого первинного змісту.

Ізвод ікони «Всевидяче Око» як безпосередня аналогія з іконографічними програмами фрескових розписів візантійських і давньоруських храмів XI–XII століть

У структурі храмової декорації, наприклад у Софії Київській, якщо провести уявну лінію від Богородиці Оранти, зображеної у вівтарній апсиді, до Христа Пантократора, зображеного в центральній бані собору, можна побачити, що Спасителя на цій осі змальовано тричі: образ Вседержителя – у центральній бані собору (іл. 10) і два образи Христа-священика – на рівні євангелістів над східною передвівтарною аркою (іл. 11) та нижче – в арці, безпосередньо над зображенням Оранти у деісусній композиції [24] (іл. 12). Ця вертикальна вісь є найважливішим змістовим центром іконографічної програми Софії Київської (іл. 13). Аналогічні програмні розписи зустрічаються і в багатьох інших соборах того часу (наприклад, у монастирі Велюса (1085–1093) і церкві Святого Пантелеймона (близько 1164 р.) в Нерезі у Македонії; у церквах Святого Стефана

Іл. 11. Мозаїчний образ Христа-священика над східною передвівтарною аркою в Софії Київській

Іл. 12. Мозаїчний образ Христа-священика в арці, безпосередньо над зображенням Оранти у деісусній композиції в Софії Київській

(XII ст.) і Святих Лікарів (кінець XII ст.) у Касторії; в монастирі Морача (1252) у Зеті (нині – Чорногорія) (іл. 14); у Спаському соборі Мирожського монастиря (друга чверть XII ст.) у Пскові; в соборі Спаса на Берестові (XI–XII ст.) у Києві тощо), що може свідчити про певні загальні тенденції богословської думки, яка зримим образом відображалася у декорації храмів. Відомим є факт, що за допомогою ідейної іконографічної структури храму акцентувалися богословські проблеми і полеміки. Як зазначає Олексій Лідов, храмова декорація слугувала літургійним коментарем і відображала найважливіші ідеологеми епохи [6, с. 185]. Тобто за допомогою єдиної символічної програми храмової іконографії створювався зримий образ істинного віровчення [6, с. 193].

Головна особливість іконографічних програм, які відображали інтереси константинопольського патріархату [6, с. 184], полягала у зіставленні різних нетрадиційних образів Христа. Ці іконографічні теми виникли як результат тривалих христологічних суперечок. Поряд з Пантократором починають зображати Ветхого днями, дитину (отрока) Еммануїла, Манділіон і Кераміон тощо [6, с. 193]. «Христологічний ряд» створював смисловий стрижень, відносно якого прочитувалися інші сюжети храмової декорації [6, с. 208]. Нові іконографічні теми втілювали ідею особливого новозавітного священства Христа [6, с. 193].

Зауважимо, що традиція одночасного використання різних образів Спасителя, пов'язана з древніми богословськими уявленнями про поліморфізм Христа, зустрічається в іконографічних програмах вже у VI столітті [6, с. 195]. Типологічно схожою є комбінація образів, зокрема ідея зіставлення різних образів Христа, що домінувала як у символічній структурі візантійських і давньоруських соборів, так згодом реалізувалася і в іконі

Іл. 13. Внутрішній сакральний простір Софії Київської

Іл. 14. Фрескові розписи в монастирі Морача (Чорногорія)

«Всевидяче Око». Даний факт може свідчити про те, що ця ікона й справді відображала певну модель сакрального простору візантійського храму.

Медальйони з образами Еммануїла чи Христа-священика і Ветхого днями, що зображуються із жестом благословення, а також Богородиця Оранта, що розміщується між ними в іконі «Всевидяче Око» (образ «Христа-архієрея», що освячує храм, ніколи не зображали окремо від Богородиці [6, с. 266]) суголосні структурі іконографічних програм візантійських храмів, пов'язаних з христологічною тематикою, яка, на думку О. Лідова, остаточно утвердилася в храмовій декорації у другій половині XI століття [6, с. 209]. Проте протоверсії цієї іконографічної програми у середині XI століття можна було побачити у Софії Київській і Софії Охридській [6, с. 209]. Саме у храмах, названих на честь Святої Софії – Премудрості Божої, вперше з'являється христологічна тематика, і це наштовхує на міркування про те, що древні іконографи як образ Софії, так і образ Христа хотіли наділити різними змістами, не ототожнюючи їх один з одним.

Згадаємо, що для старозавітної традиції зримий образ був під забороною другої заповіді, головним для них було створення перформативного образу, який не є зображенням, а є просторовим образом-парадигмою. Традиція старозавітного перформативного образу в Софії Константинопольській, Київській, Охридській тощо полягала в тому, щоб створити просторовий «лик» Святої Софії – Премудрості Божої, який ми і бачимо в іконі «Всевидяче Око». Різноманітні типи Христа у символічній структурі храму й ікони «Всевидяче Око» виражають вже зримий образ Первообразу, його присутність та явлення.

Отже, ми дійшли висновку, що в іконі «Всевидяче Око» поєднано два види образів, які співіснували і в символічній структурі сакральної топографії храму. Протиставлення образів Христа і Софії, на нашу думку, почалося з богословської полеміки IV століття. І храми на честь Святої Софії – Премудрості Божої, й ікона «Всевидяче Око» зримим образом «розповідають» про певні богословські ідеї, що на той час були доволі актуальними.

Для кращого розуміння сказаного вище відповімо на запитання: чому, починаючи з IV століття, майже всі храми називали на честь Софії – Премудрості Божої? На нашу думку, це може бути пов'язане з богословськими суперечками IV століття щодо інтерпретації природи Христа. Ця богословська дискусія виникла між основним напрямом християнства й аріанством, основоположником якого був олександрійський священик Арій. Як пише богослов Сергій Булгаков, ця суперечка була спровокована неточним перекладом Приповістей Соломона (8 глава, 22 вірш), де йдеться про Премудрість [25] .

Аріани, скориставшись текстом «Господь створив мене (Премудрість – *О. Осадча*) на початку Своєї дороги, перше чинів Своїх, спервовіку», застосували Премудрість до Сина, якого вважали творінням, і на цьому будували своє богословське обґрунтування (точний переклад цього тексту звучить так: «Господь мене мав на початку Своєї дороги, перше чинів Своїх, спервовіку» [13, Прип. 8:22]; проте точний переклад з'явився набагато пізніше). Через таку ситуацію до тексту про Со-

фію було приковано увагу і святоотцівської писемності.

У зв'язку з цим імператор Костянтин Великий скликає І Вселенський собор (325 р.), на якому аріанство засуджується і приймається вчення про єдиносущну Трійцю [26]. Єпископ Афанасій Великий, що відстоював основний напрям християнства, приймаючи аріанське тлумачення цього тексту, в якому йдеться про створення Премудрості, наполіг на тому, що створення тварної природи Премудрості відноситься не до Божественної, а до людської природи Христа. Передбачаючи перемогу над аріанством, Костянтин Великий у 324 р. розпочинає спорудження кафедрального собору в Константинополі саме на честь Святої Софії – Премудрості Божої [27], щоб зримим способом показати різницю між Софією як Божественним принципом, що «заповнює онтологічну дистанцію між іманентністю та трансцендентністю Бога» [28, с. 94] і Христом як Другою Особою Святої Трійці.

Головні висновки. Отже, як бачимо, є підстави стверджувати, що ікона «Всевидяче Око» – це модель, за якою створювалася сакральна топологія візантійського храму. Вона має принципове значення для розуміння концептуального задуму храмового ансамблю й іконографічної програми як перформативної просторової ікони.

Окреслимо основні закономірності між ізводом ікони «Всевидяче Око» і сакральним простором візантійського храму, які полягають у:

- метричних принципах, зокрема у застосуванні певної числової і геометричної моделей;

- принципі хорографії, який полягає у формуванні образу обертального храму;

- створенні / зображенні в композиційному центрі ансамблю / ікони перформативного образу-парадигми, що виражав основну символіко-смислову концепцію храму / ікони;

- використанні однакових іконографічних тем, зокрема зіставлення різних нетрадиційних образів Христа;

- поєднанні двох видів образів: перформативного образу-парадигми і традиційного іконописного.

Отже, є підстави стверджувати, що ізвод ікони «Всевидяче Око» виник під впливом візантійського храмобудування і є проектом Небесного Єрусалима з ликом Софії в його серцевині.

Перспективи використання результатів дослідження. Запропонована наукова праця окреслює лише деякі закономірності між іконографічними схемами ізводу ікон і внутрішньою структурою архітектурного об'єму храму та його декорацією і відкриває перспективи для подальшого поглибленого дослідження взаємозв'язків між композиційно-іконографічними схемами ікони і сакрального простору.

1. *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре / Алексей Лидов. – М. : Феория: Дизайн. Информация. Картография: Троица, 2009. – 352 с.: илл.

2. *Лидов А. М.* «Райские реки» и иеротопия византийского храма / Алексей Лидов // Живоносный источник. Вода в иеротопии и иконографии христианского мира: сборник материалов международного симпозиума / ред. сост. А. М. Лидов. – Москва; Ярославль : Филигрань, 2014. – С. 53–60.

3. *Охоцимский А. Д.* Образы-парадигмы и иеротопические смыслы религиозного [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://hierotopy.ru/contents/SimskyImageParadigmsVladimir2016.pdf

4. *Лидов А. М.* Небесный Иерусалим. Особенности образа в византийском и древнерусском искусстве [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://hierotopy.ru/contents/BookIcon2chHeavenlyJerusalem.pdf

5. *Лидов А. М.* Византийский храм устроен как мультимедийная инсталляция [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://hierotopy.ru/contents/LidovInterviewIskusstvo_2016_2_8_35.pdf\

6. *Лидов А. М.* Мир святых образов в Византии и на Руси / Алексей Лидов. – М. : Феория, 2014. – 406 с.: ил.

7. *Кутковой В. С.* Краски мудрости / Виктор Кутковой. – М. : Паломник, 2008. – С. 656.

8. *Шамардина Н. В.* Математические основы иконописной композиции в контексте традиции неоплатонической арифмологии [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://platoakademeia.ru/index.php/ru/conferences/item/316-upt_9_12

9. *Нікітенко М.* Образ Богоматері – «Лествиці Небесної» в ієротопії Великої Печерської церкви / Мар'яна Нікітенко // Несторівські студії: Образ Богородиці в духовній культурі Давньої Русі. – К. : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2012. – С. 49–57.

10. *Городова М. Н.* Число и канон – принципы древнерусского храмостроения [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://рпу.рф/uploads/1-12/gorodova.pdf

11. *Осадча О. А.* Ідея choros як основний принцип організації сакрального простору храму (на прикладі собору Софії Київської) / Олена Осадча // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2015. – Випуск 24. – С. 109–119.

12. *Софіологія* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://pidruchniki.com/70049/filosofiya/sofiologiya

13. *Сьвяте Письмо* Старого і Нового Завіту; пер. з гр.: П. О. Куліш, І. С. Левіцький, І. Пулюй (мовою русько-українською). – К. : Простір, 2007.

14. *Евдокимов П.* Искусство иконы. Богословие красоты / Павел Евдокимов. – Клин : Христианская жизнь, 2005. – 384 с.

15. *Ундиренко Ю.* В. Возникновение русской литературы в контексте византийской богословской мысли 11–12 вв. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://vestnik.yspu.org/releases/novye_Issledovaniy/24_2/

16. *Аверинцев С.* София – Логос. Словарь / Сергей Аверинцев. – К. : ДУХ і ЛІТЕРА, 2006. – 912 с.

17. *Демчук Р. В.* Особливості національного сприйняття релігійного феномена Софії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://shron.chtyvo.org.ua/Demchuk_Ruslana/Osoblyvosti_natsionalnoho_spryiniattia_relihiinoho_fenomena_Sofii.pdf

18. *Колесова И. С.* Образ Софии Премудрости как способ разработки идеи соборности в русской духовной культуре [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.zpu-journal.ru/zpu/contents/2009/4/Kolesova/26_2009_4.pdf

19. *Крвавич Дмитро Петрович*. Архетип софійності світу в давньоруському мистецтві [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://readbookz.com/book/203/7717.html

20. *Тимо Т*. Основи іконографії: відеолекція [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=WKLTHX8lZS4

21. *Брюсова В*. София Премудрость Божия в древнерусской литературе и искусстве / В. Брюсова. – М. : Белый город, 2006. – 208 с.

22. *Словник* українського сакрального мистецтва / редкол.: [М. Є. Станкевич], С. Боньковська, Р. Василик, Л. Герус; Ін-т народознавства Національної академії наук України / Михайло Станкевич. – Львів : Друк ПТВФ Афіша, 2006. – 288 с.

23. *София* – Премудрость Божия (Новгородская) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.liveinternet.ru/users/melody-143/post134273232/

24. Православная жизнь. Мозаики Софии Киевской – византийский шедевр в центре Руси [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://pravlife.org/content/mozaiki-sofii-kievskoy-vizantiyskiy-shedevr-v-serdce-rusi

25. *Логос* – София – Гнозис. Семинары о. Сергия Булгакова о Софии, Премудрости Божией [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://proroza.narod.ru/Bulgacov-1.htm

26. *Вікіпедія*. Перший Нікейський собор [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Перший_Нікейський_собор

27. *Вікіпедія*. Софійський собор (Константинополь) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Софійський_собор_(Константинополь)

28. *Кримський С. Б*. Під сигнатурою Софії / Сергій Кримський. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 367 с.

Композиционная структура иконы как формообразующий принцип внутреннего обустройства храма (на примере иконы «Всевидящее Око»)

Елена Осадчая

Аннотация. В научной статье поставлена проблема взаимосвязей между иконографическо-композиционной схемой иконы (на примере иконы «Всевидящее Око») и сакральным пространством византийских и древнерусских храмов. Отмечено, что икона «Всевидящее Око» является двухмерной моделью внутреннего конструкта храма и базируется на «символической кодификации». Определено, что сюжетное содержание этой иконы созвучно иконографическим программам декораций храмов византийского ареала. Значительное внимание уделено символико-образной структуре иконы, которая имеет определённую схожесть с иконами софийной тематики. В статье также рассматриваются гипотезы относительно генезиса и бытования этой иконы. Подчёркивается, что иконографическая структура иконы строится по принципу хорографии, суть которого заключается в изображении «танцующего пространства» византийских и древнерусских храмов.

Ключевые слова: «Всевидящее Око», образ-парадигма, сакральная топография, иконографическая программа, иеротопия.

The Composition of an Icon as a Design Principle of the Byzantine Temple (as exemplified by the Eye of Providence Icon)

Olena Osadcha

Abstract. This article deals with the relationship between the iconographic

composition of an icon (as exemplified by the Eye of Providence Icon) and the sacred space of Byzantine and Ancient Rus temples. This icon, which contains encoded symbols, is a two-dimensional model of a temple interior. The icon's theme is close to the iconographic principles that were used in Byzantine temples. The article focuses on the icon's symbolic and imagery composition, which is similar to that of icons depicting Sophia. The article also addresses hypotheses about the icon's origins and life. The author shows that the icon is painted on the basis of the chorographic principle of depicting a «dancing space» in Byzantine and Ancient Rus temples.

The article shows the main relationships between a version of the Eye of Providence Icon and the sacred space of a Byzantine temple, which are as follows: metric principles, in particular in using certain numerical and geometrical models; chorographic principles; creating/depicting a performative paradigm image in the icon, which would represent the main symbolical and conceptual idea of a temple/icon; using identical iconographic patterns; combining two types of images: performative paradigm images and traditional iconic images.

The Eye of Providence Icon as a model that was used to create the sacred topology of a Byzantine temple is of key importance for understanding the conceptual idea of a temple and the iconographic program as a performative spatial icon.

Key words: «Eye of Providence», paradigm image, sacred topography, iconographic program, hierotopy.