

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ АРХІТЕКТУРИ

УДК 726.69

Р. Б. Гнідець

СТРУКТУРА СИМВОЛУ ЯК ВИРАЖАЛЬНИЙ ЧИННИК САКРАЛЬНОСТІ В ХРАМОБУДУВАННІ

*Національний університет “Львівська політехніка”,
кафедра архітектури та реставрації*

© Гнідець Р. Б., 2019

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

У статті зроблено спробу розкрити структуру символу у його образі та геометричній формі як вираження сакральної сутності у храмобудуванні. Вона виявляється через ідею-образ, функціонально-змістове наповнення та певне знаково-символьне проявлення у просторі храмових обсягів святині. Оскільки символ у своєму практичному застосуванні виховує у будівничого чутливість до формальної досконалості, гармонії та естетики змісту і сакральної заангажованості, то саме у знаково-символьному вираженні виявляється сакральна сутність храмових будівель.

Ключові слова: знак, символ, ідея-образ, форма, формотворення, храмобудування, гармонія, естетика та досконалість, сакральний, ієрофанія.

Постановка проблеми

Простір, який творить зовнішню та внутрішню сутність сакральної будівлі, отримує наповнення і вираження через певні символічні сутності, які втілюються за допомогою різних знакових компонентів, що творять і наповнюють його. Ці компоненти творення сакрального простору у храмобудуванні виражаються через ідею-форму відповідного функціонального наповнення через невидимі знаки-символи, що творять певний образ святині. Розглядається структура символічного образу і типологічна побудова знака-символу і його просторового виявлення в геометричних формах та обсягах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Розуміли символічно-знакову та образну структури як виражальні чинники сакральності у храмобудуванні України та зарубіжжя такі дослідники, як: І. Араухо та М.-А. Кріпа (1999), Ж. Гані (1994), М. Валіс (1983), Ю. Устинович (2005), М. Еліаде (2016), Й. Іттен (Гнідець, 2011; Чумарна, 2008), о-др. Л. Пушкеш (1999), Б.-М. Павліцкий (2006), Я. Рабей (2006), Пв. Флоренський (1986), а також Ор. Хмельовський (2004; 2005), О. Братко-Кутинський (Хмельовський, 2005), Г. Сковорода (Хмельовський, 2005), М. Чумарна (2008), Х. Крамарчук (2005), Ю. Криворучко (2005), С. Кримський (2013), С. Неаполітанський (2003), о-др. Ю. Катрія (1999), Еписк. В. Лостена (2016), Р. Демчук (2008) та інші. Проте розкриття символу у його структурній побудові та сутності як виразника сакральності у храмовій архітектурі досить мало досліджено, головню в аспекті його структурних компонентів.

Формування мети дослідження

У цьому дослідженні метою є необхідність виявлення структури символічного образу і типологічної побудови знака-символу і його просторового виявлення в геометричних формах і обсягах храмових будівель України.

Виклад головного матеріалу

*“За допомогою архітектури
земля відкриває себе Небу”.*

Р. Штейнер

Із часу становлення людської цивілізації люди перебували в пошуках спільної мови спілкування з Богом, і ці пошуки привели їх до відкриття образів та символів, які відображали найбагатші і складні аспекти реальності, що зводяться до головного у їх сутності. Мірче Еліаде стверджував: “Людина, яка розуміє символ не тільки “відкриває” – пізнає себе в абстрактному світі, але й може з успіхом долати рівень окремої особистості і досягати розуміння Всесвіту. Завдяки символу індивідуальний досвід “прокидається” та трансформується в духовний акт. Комплекс таких символів виявляється в геометричних візрях, патернах, які описують Всесвіт”. Вивчення сакральної геометрії прямує до одержання навичок у всіх практичних мистецтвах, тоді як вивчення звичайної геометрії веде до одержання тільки у сфері інтелекту. Ще Монтеск’є говорив, що: “Інтелект є властивістю знаходити різницю в узгодженому та узгодженість в різному”. Сакральна геометрія не тільки знаходить цю різницю, але й наставляє та моделює реакцію на неї. Найкращий інструмент для такого моделювання – архітектурні форми, які є пам’ятниками Священному знанню, що зберігається турботливими попередниками для своїх нащадків. Символи сакральної геометрії описують структуру Космосу в його вертикальному і горизонтальному аспектах, на відміну від безструктурного хаосу, який ніколи не описується з їх використанням. Вони відіграють величезну роль також під час опису буття в просторовому і часовому вимірах, а також подають розширену панораму ущільненого Космосу. Складніші візерунки можуть творити своєрідний етичний та моральний простір, який виражається такими поняттями як віра, любов, надія, стійкість, відданість, справедливість, істинне, порядок та закон. Отже, символіка геометричних форм знаходиться у фундаменті (основі) структури літургійного простору та форми сакралізованих предметів (Гнідець, 1998, с. 30–32; 2004, с. 206–207; 2009, с. 145–153; 2009а, с. 402–404).

Знання символіки геометричних форм наближує до знання про Бога. Максим Ісповідник стверджував, що Бог подібний до центру, який з’єднує в собі прямі лінії. І цю думку ілюструє фігурально форма Хреста, де все сходиться до центру, де розміщується Господь-Христос, або розміщеної в центрі Всесвіту крапки-одиниці. І знову вдаємося до визначення розуміння символіки М. Еліаде: “Символіка дає можливість на перехід з однієї площини до іншої, з одного світу до іншого, спаюючи всі ці площини та рівні, але їх не з’єднуючи в одне ціле”. Символ встановлює метод, яким не тільки комунікує, але прагне передовсім до синтезу обох споляризованих реальностей. Є загалом в кінцевому висліді методом подолання одвічної дихотомії світу сотвореного. Святиня-храм – символ, що “об’являє присутність Бога”. Це, як досконало з’ясував в св. Івана Дамаскін, – “єдина величезна ікона” цієї присутності. Це модель реальності, сотвореної Господом, максималізацією всіляких операцій “творчості” людини, здійснюваних “на образ і подобу Господа-Бога”. Сакральне мистецтво виявляється, отже, на противагу візрям сучасного мистецтва, не результатом змислів, фантазій, а навіть “думок” митця, а переміщенням реальності радикальної, яка долає межі людської індивідуальності. І саме таким є властиво вираження сакрального мистецтва-мистецтва, що виходить поза межі того, що людське. Воно є носієм Духа Господнього; форма мистецька дозволяє засвоювати безпосередньо, але не дискурсивно, через розтлумачення, правду трансцендентну та позарозумову. Метою такого мистецтва є об’явлення візерунку Божої природи, відбитого у сотвореному, але захованого, через вироблення предметів видимих, які є символами Бога невидимого. Отже, сакральне мистецтво є наче продовженням Втілення, зішестям святості в те, що є створеним. Очевидно, що в такому розумінні мистецтва, яке має вартість майже святого таїнства, митець не може собі дозволити довільно піддатися своїм власним “візіям” та натхненням. Його праця не полягає у вираженні своєї особистості, але у пошуках форм досконалих, які відповідають святим прототипам небесної “інструкції”. Це означає, що мистецтво є сакральним не через суб’єктивні інтенції-замисли митця, але через його об’єктивне наповнення, яке за чергою є тільки збіркою візій, що кореспондують у сфері форм чуттєвих з правами космічними, які за чергою

виражають універсальні засади творення. Отже, естетика стає підпорядкована космології і тим самим онтології та метафізиці. Цей ієрархічний порядок окреслює сутність сакрального мистецтва, яке є твором символічним, а, отже, має тлумачити за допомогою образів з багатшаровою структурою цей зв'язок, який твориться між розмаїтими порядками реальності, виражаючи у видимій постаті те, що невидиме і провадити туди людину-християнина (Гнідець, 2014, с. 165–167; Еліаде, 2016, с. 505–508; Криворучко, 2005, с. 112–120).

Храми-святині великих епох, до яких треба покликатися, прагнучи пізнавати властиві засади і можливі способи їх використання в сучасній творчості, були “знаряддями” зосередження радості, мертвенності та духовного піднесення. Через гармонійне розташування багатьох символів, для яких підставою є символічна цілісність храму як такого, через свою функцію обсягу для літургійних символів храм разом з літургією творить цю надзвичайну атмосферу, що підготовляє людину і спонукає до свідомого прийняття Ласки Божої і на епіфанію Духа Господнього в тому, що тілесне. Говоримо про літургію, оскільки її не можна відділити від святині-храму, який є для неї збудований. Дискусії щодо сакрального мистецтва були чисельні і будуть напевно відбуватися ще, без особливого надбання так довго, доки не усвідомимо собі правдивої природи цього мистецтва, а зокрема сакральної архітектури та їх підставових залогень. Стагнація сучасного мистецтва виникає з майже цілковитого забуття цих залогень-засад. Їх відкриття допоможе митцям знову виконувати твори, звичайно не такі самі як колись. Хоч є це, звичайно, і не можливо і не бажано, радше аналогічно, тобто черпаючи з того самого духовного джерела. Важливим є пригадати ці засади в сенсі відкинення загалом індивідуального пункту бачення та інтерпретації і повернення до правд автентично традиційних, єдиних, які вартісні у цьому випадку. Якщо визначати відразу значення, яке ми надаємо поняттю автентичності традиції, то беремо цей вислів у його властивому сенсі і означаємо ним те, що є згідне з автентичною традицією, не людською, яка у вибраній галузі (сакральної архітектури – вид. авт.) є у подвійній формі: канонів церковних, властивих християнському мистецтву як такому та канонів універсальних сакрального мистецтва, виділених з пізнання метафізичного. Як стверджував о.-mgr. Ландріо: “Символіка є наукою захоплюючою, що кидає чудове світло на пізнання Бога і сотворіння, на взаємини Творця до свого твору, на гармонійні зв'язки всіх складових всесвіту. Символіка є ключем святої теології, містики і філософії, поезії та естетики, наука про зв'язки, які лучать Бога зі сотворінням, світ природний зі світом надприродним, наука про гармонію, в якій перебувають різні частини універсаму, творячи цю досконалу цілісність, якої кожний фрагмент говорить про домислення про інших і є вона джерелом світла, вогнищем освячуючої доктрини” (Кріпа, 1999, с. 59–63; Пушкеш, 1999, с. 37–43).

Існує переконання, що необхідно докладно відрізнити два різні типи символів: символи інтенціональні (конвенціональні)-намірені, задумані і символи істотіві (есенціональні). Символи правдиві, або інакше істотіві окреслюють прихований і не розривний зв'язок, що поєднує предмет матеріальний з його значенням духовним; цей зв'язок ієрархічний і субстанціональний, аналогічний до того, який існує між душею і тілом, реальністю видимою і невидимою, зв'язок, який розум спостерігає як органічну цілісність, правдиву гіпостазу, даючи взятися поняттям в моментальній синтезі розуміння і блиску інтуїції. У випадку із символами істотівіми, для яких підставу становить сама натура предметів, маємо до справи з символами порядку космологічного і символами порядку теологічного. Коли згадуємо про те, що храм-церква з каменю є фігурою Єрусалиму Небесного або Улюбленого Христа вірної душі; Тіла Христового або тіла Містичного, то вказується на символи теологічні. Ці символи найвищого рангу у своїй сутності, хоча є достатньо важкі до сприйняття на перший погляд, швидше для неусвідомленого розуму видаються тотожні з символами конвенціональними (несучі елементи – пілони, колони, арки-луки, склепіння, вікна, бані тощо). Символи теологічні є символами есенціальними, тобто істотівіми. Для того, отже, ми їх не спостерігаємо і не сприймаємо, в їх блискавичній синтезі та моментальній інтуїції є парадоксальність сучасності. А це є лише констатацією того, що сучасна ментальність не має таких космологічних уявлень, які б дозволили вхопити ці символічні образи. Бракує нам відповідно “образу світу” або “світової системи”. Сучасній людині світ являється як зліпок явищ, тоді як для

людини традиційної – на Заході більш-менш від часів XI–XIV ст. – світ є гармонійним та ієрархічним організмом, християнська формула котрого є зною в св. Діонісія Ареопіта та Платона.

Сучасна наука вичерпує себе у відкриттях, безперечно спектакулярних, які проте не дають можливості на правдиве пізнання реальності, оскільки концепція світу є суто квантитативна, де світ є бачений як енергія і матерія, що продукує явища. В концепції традиційній-якісній зрідка беруть до уваги явища і суми матерії, а здебільшого враховують внутрішню структуру світу, його духовну архітектоніку, що виводиться з метафізики, передовсім Платона, взятої та засвоєної від перших Отців Церкви. В цій візії світу – космології, духовна єдність усіх частин Космосу дозволяє відкрити аналогію та відповідність між особливистими його елементами, пізніше між цими елементами та його онтологічною моделлю, яка знаходиться у Бозі і згідно з якою Господь їх створив, уречевив у просторово-часовому порядку. На цьому ґрунтується символіка космологічна, що розвивається на двох ієрархічних рівнях: символіки частини щодо цілості всесвіту або ж на плані-рівні вищому – символіки універсуму та його частин щодо світу Божественного. Кожна річ, в кожній зі своїх властивостей, – пише св. Бонавентура, – виявляє Божу Мудрість і той, хто пізнає ці властивості буттів, побачить її ясно. Усі творіння світу видимого провадять нас до Бога, адже вони є тінню, візерунком, слідом, образом, представленням Предвічного, мудрості, найвищої засади всього; образом Джерела і Світла, вічної Повноти, суверенного Архетипу: є знаками даними нам через самого Бога. Так власне представляється символіка “вертикальна” – від світу до Бога, пізніше для зілюстрування символіки “горизонтальної” – як привабливе співвідношення частини до цілості і частини стосовно себе самої (Nani, 1994, с. 62–70; Pawlicki B. і М., 2006, с. 20–24; Uścińowicz, J., 2011, с. 139–148).

Будь-яка сакральна будівля є космічною, тобто збудованою на подібність світу. Церква, – говорить св. Петро Дам’ян, – є образом світу і цей образ є найперше образом “реалістичним” в тому сенсі, що на мурах і колонах показані земля і небо, звірі і рослини, людська праця і різні суспільні стани, історія природна і свята історія. Так і про собори, власне кажучи, говорять, що вони є візуальними енциклопедіями. Це суто зовнішній аспект, більш властивий великим будівлям храмів, і відповідно до того, що говорить св. Петро Дам’ян: “Святиня є проте не тільки “реалістичним” образом світу, але передовсім образом “структурним” в тому сенсі, що відтворює вона внутрішню та матеріальну структуру універсуму (всесвіту)”. Кожна сакральна архітектура приводить в ефекті до операції “квадратури кола”, перетворення кола в квадрат. Закладення будівлі починається від її орієнтації, що є вже в певному сенсі ритуалом, оскільки орієнтація встановлює зв’язок між космічним і земним порядком, або між порядком Божим та людським. Так чинять традиційно, власне кажучи, універсально, і таке спостерігається всюди там, де існує сакральна архітектура. Необхідно пам’ятати докладно три підставові операції закладання святині: розміщення кола, визначення головних осей (axis mundi) та орієнтація, розміщення квадрата основи, оскільки власне вони детермінують фундаментальну символіку святині, разом з трьома елементами, які відповідають цим трьом операціям – колом, квадратом і хрестом за посередництвом якого можливий перехід від кола до квадрата. Коло і квадрат є символами первинними. На вищому рівні, в порядку метафізичному, відображають вони Досконалість Божу в її двох аспектах. Коло і куля, пункти-точки яких рівновіддалені від центру-середини, що є без початку і кінця, представляють необмежену Єдність Бога, його Нескінченність і Досконалість, тоді як квадрат або куб-форми “стабільні” є образами Господньої Незмінності та Вічності. На рівні нижчому, в порядку космологічному, ці два символи зосереджують цілу створену природу в її суті та динаміці. Коло є формою неба, а докладно – ознакою активності неба, інструментом Господнього Діяння, яке регулює життя на землі, символічною фігурою якої є квадрат, оскільки в перспективі людській, земля є в певному сенсі “нерухома”, пасивна і “видана” на діяння Неба. Той зв’язок між порядком космічним і порядком архітектонічним є добре виражений в лапідарній формулі, вибитій на одній зі стін храму фараона Рамзеса II: “святиня – це як небо в цілому своєму порядку (улаштуванні – авт.)”.

Така була функція кола на початку Творення, про що наголошує Святе Письмо, що говорить устами Мудрості: “Була я присутня, коли Господь творив небо і коли розмічував коло на поверхні безодні”. Такий пункт бачення акцентує вищість кола-неба над квадратом-землею. Проте, з іншого боку, квадрат, символізує метафізичну Незмінність Господню. Перевищує символ кола як образу невизначеного (неокресленого – авт.) руху. Власне такий пункт бачення домінує в архітектурі, головною рисою якої є “стабільність”, що не виключає природно цього іншого аспекту її символіки. У зв’язку з цією валоризацією “квадрата” можна сказати, що конструкція святині утверджує і “кристалізує” в його формі цикли темпоральні, рухи кулясті. Стосунок кола до квадрата або кулі до куба становить по суті фундамент сакральної архітектури. Це є вихідним пунктом ідеї святині та її реалізації. Якщо зараз перейдемо від плану поземного (горизонтального) до плану прямовисного (вертикального), тобто одночасно від планіметрії до просторової геометрії, то переконаємося, що кожна будова сакральна зводиться до схеми бані і куба. Баня або склепіння підноситься над кубом “нави” так, як небо фізичне є покладене над землею, і цей перехід є не тільки від однієї форми до іншої, але зі стану земного до небесного. Адже кожна геометрична фігура може алегорично сприйматися як своєрідна мапа, в якій вміщується частина широкого знання про світобудову, людину чи всесвіт. Знаючи певний, прихований код, мову геометричних фігур, за допомогою яких це знання було виявлено людьми, можливо досягнути розуміння Божественного-сакрального. Сфера як одна з геометричних форм у структурі сакрального простору, – найдивовижніша, наймогутніша форма у Творінні. Для розуміння й оцінення потенціалу форми сфери необхідно побачити і зрозуміти компоненти всього світогляду, що знаходяться в її межах. Це найпростіша, а отже, і найдосконаліша із форм; сфера-кінцеве вираження єдності, завершеності та цілісності. Жодна точка на поверхні сфери не має переваги, усі вони рівновіддалені від центра, з якого виходять. Центр сфери – це постійність не тільки простору, а й часу. Цей центр є вічною теперішністю. Сфера – символ творчого руху, креативна сила якої характеризується обертовим рухом як і вся система всесвіту від планет до елементарних частин, характерна цим самим рухом. Якщо звернути увагу на форми, які переважають у всесвіті, то найпоширенішою є, без сумніву, саме сферична: зірки, галактики та інші мають цю саму форму. Сфера як множина центрів, навколо яких групуються елементи свідомості, що складають єдину цілісність. Й. Кеплер стверджував: “Образ Триєдиного Бога – це сферична поверхня, іншими словами, Бог-Отець знаходиться в центрі, Бог-Син – на зовнішній його поверхні, Бог-Дух Святий – у рівності співвідношення між точкою та поверхнею”. А площинним символом сфери є коло-круг. Коло-круг є двовимірні тіні сфери, яку у всіх культурах вважали зображенням виключності, неподільності й досконалості Всесвіту. Всі інші символи й конфігурації відображають різні аспекти глибокої та закономірної досконалості кола і сфери (Гнідець, 2010, с. 18–22; Florenski P., 1986, с. 38–42; Uścińowicz, J. 1999, с. 22–27).

Софіологічна тематика не є виключно академічною проблемою і має широкий світоглядний контекст, що стосується концепції *кенозису* – сходження Божественного до людського, людського в Богочоловікові. Якщо профанне – це сфера недовершеного, а Бог є абсолютною довершеністю, то проблема кенозису вирішується через символи, а символізація дає змогу за філософською традицією, яка походить ще з Візантії, виявляти Божественне не тільки в Небесному, а й і в земному. Тому проблема символізації, символів буття й софійності є методологічним підґрунтям формування концепції Святості Руси-України. А оскільки Освячена Русь уособлюється через Київ, а Київ – через Св. Софію, то дослідження її символіки стосується загальносвітоглядних проблем формування християнської філософії, українського менталітету та особливостей українського храмобудування. Християнство в період свого становлення ввібрало в себе і розвинуло низку символічних позначень осіб, явищ, подій чи предметів. Символ (в перекладі з грецької *symbolon* – умовний знак, розпізнавальна ознака, натяк), предметний чи словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища. Згідно з концепцією Прокопія Кесарійського, у його трактаті “Про будівлі” тлумачиться храм як матеріальне втілення Божого задуму на землі і стає очевидним, що християнський храм є тим предметним середовищем, яке могло бути створене тільки проекцією ідеального світу.

Осяяння розуму силою Премудрості як обґрунтування специфіки власного шляху долучення до християнства, сформованого в давньоруській свідомості та прагнення дистанціюватися на цім шляху від Візантії. Митрополит Іларіон вперше проводить чітку аналогію між Софіївським собором, що освячує Київ та Єрусалимським храмом. А Яків Мніх у своїй “Пам’яті і похвалі” вперше називає столицю Руси-України “Другим Єрусалимом”, що свідчить про початок формування в давньоруському світогляді своєрідного вектора Небесний Єрусалим (архетип)-Єрусалим (прототип)-Київ (другий Єрусалим). Вперше декларують онтологічну тріаду: храм-град-держава й пов’язують храм Софії з біблійним “домом” Премудрості. Кожний витвір мистецтва і зокрема архітектурна форма має як мінімум два контексти інформаційного розкриття: семантичний та естетичний. Семантична інформація архітектури розкриває передовсім її логічний матеріальний та сенсоутворювальний зміст. Підґрунтям семантичної мови архітектури є сповнена певного змісту й підпорядкована певній функції структура простору, адже людина, організовуючи простір засобами архітектури, не просто створює утилітарне середовище для свого існування, а “будує світ”, тобто втілює своє світобачення, своє уявлення про красу і гармонію буття. Якщо в Софії Константинопольській баня є швидше виразно ізоморфною, то храми X–XII ст. вже мають бані зі суцільно символічним навантаженням. Природно, що символічною стає й хрещата система склепіння, яка творить широке тло для священних зображень, що стає приводом назвати по суті новий образ храму “земним небом”. Суттєво, що трансформація Храму-Космосу в Храм “земне небо” проходила за неухильним дотриманням прямокутного плану, що уможливило збереження нартексу, запровадження кругових обходів, хорів, тридільного вівтаря і збільшення кількості бань до трьох або п’яти, що також усвідомлювалося не тільки функціональними (освітлення вівтаря та хорів), але й символічними засадами.

Для хрещато-баневого храму “неба на землі”, навіть якщо це велика п’ятинавна церква, властиве дрібне членування внутрішнього простору численними стовпами, колонами на компартименти, що давало людині можливість оволодіти цим простором, а не розчинитися в ньому, як це було в попередньому Храм-Космосі. Провідною в хрещато-баневій системі, що сприяло її значному поширенню, була ідеальна просторово-об’ємна відповідність складній структурі небесної ієрархії. Баня на підбаннику виявляє головну вертикальну вісь будови. Проте вона виростає з перетину двох інших просторових координат, які виявляються чотирма циліндричними склепіннями кінців просторового хреста. Внаслідок цього композиційна основа цієї системи становить компакту зав’язку трьох головних напрямків простору, де всі частини – від кутової комірки до бані – були ієрархічно пов’язані, жодну не можна було вилучити без порушення цілого. Така єдність безумовно видавалася закономірною і гармонійною (тому вона була засвоєна світовою архітектурною думкою аж до XX ст.). Універсальна ідея Нового Єрусалиму добре простежується в архітектурному вирішенні Софійського собору Києва, в основу якого закладено символічний образ апокаліптичного Божого Града як упорядкованого Богом Космосу. Згідно з “Об’явленням св. Івана Богослова” Місто Боже – Небесний Єрусалим – характеризується певними просторовими координатами, які мають числовий вимір. Визначна роль у розвитку уявлень про сакральну-символічний сенс числа належить св. Августинові, який у низці своїх трактатів розглядав число як загальний регулюючий закон між трансцендентною та іманентною сферами буття. На його думку, між мінливими числами матеріального світу та вічними числами вищої істини перебувають ідеальні числа “краси, мистецтва і творчого мислення”. Звідси матеріальні числа за посередництвом ідеальних співвідносяться із числами Божественної Премудрості, енігматично позначаючи їх. Числовий символ сприймається як вираз безмежного через обмежене, тобто в архітектурі він не просто відігравав інформаційну роль, а був проявом Божественного начала. Нумерологія загалом властива храмовій свідомості, бо впорядковує храмовий топос. З огляду на те, що храм був проміжною ланкою між людиною та Богом, банева композиція Софії сприймається не тільки знизу, “із землі”, а й згори – “з небес”. Числовим виміром образу Софії є число сім. “Мудрість свій дім збудувала, сім стовпів своїх витесала” (Прип. 9:1). Вісім втілює ідею входження Бога в Церкву – 1+7. Восьмибічник є зв’язувальною ланкою між колом – символом неба і квадратом – символом землі. Цей

універсальний символ відіграв важливу роль у семантиці храмів на всьому християнському Сході. Видатний філософ та теолог епохи Відродження Микола Кузанський писав: “Всяке число має характер круга-кола і опирається на круг, причому навіть назви божественних атрибутів визначаються взаємно один через одного, утворюючи круг-коло. Бог користується при створенні світу математикою, геометрією, музикою і астрономією, всіма мистецтвами, якими ми користуємося, коли досліджуємо співвідношення речей, елементів чи рухів”. Він зрівнює Бога з максимальним кругом, в якому завдяки єдності максимуму, центр, діаметр та довжина кола тотожні. “Простий і неподільний максимум цілковито зосереджується всередині всього як нескінченне коло, і що він все проймає як нескінчений діаметр. Він початок всього як центр, кінець всього як коло, середина всього як діаметр та цільова причина як коло. Він дарує буття як центр, править як діаметр, охороняє як коло, – і ще багато в цьому ж дусі. Центр, який дає єдність кругу, символізує тут Отця як єдність, діаметр який характеризує рівність круга по всіх напрямках, – Сила, як рівність єдності, коло, яке замикає і пов’язує круг, – Духа, як зв’язок Отця і Сина, а при розділенні кола-круга на два рівносторонні трикутники, котрі разом складають ромб або квадрат. Ці трикутники, що знаходяться в лоні великої фігури, є символами світу небес і світу землі, чоловічого і жіночого, духовного і матеріального. Якого символу ми не брали би, його необхідно розглядати лише як площинну проекцію, що має своє просторове розгортання і втілення в об’ємних формах” (Демчук, 2008; с. 44–81; Катрій, ЧСВВ, 1999, с. 193–211; Кримський, 2015, с. 322–336; Лостен, 2016, с. 174–191).

У найвідомішій праці “Тімей” філософ Платон дає характеристику всім природнім формам, котрі є втіленням математичних принципів та процесів творення Всесвіту. Три первинні форми, які є результатом ділення круга-кола – це рівносторонній трикутник, квадрат та правильний шестикутник-гексаграма. У тривимірному просторі ділення сфери спричинює до утворення п’яти правильних многогранників. За допомогою обертання цих многогранників, на думку Платона, Творець округлив Всесвіт до стану сфери, і тіло космосу стало самодостатнім. Він може розглядатися як символ Сонця та здійснюється тому, що саме Сонце – джерело життя, тепла і світла, які символічно зображуються у вигляді трикутника. Трикутник символізує в різних міфопоетичних контекстах полум’я, главу, Бога, гору, піраміду, Трійцю, число 3, фізичну стабільність; цикл народження-життя-смерті, життя-смерть-нове життя (відродження), тіло, розум-душу і т. п. Трикутник, що об’єднує сваргу, – знак космічної гармонії; трикутник всередині кола – троїстість в єдиному; два трикутники, що перетинаються – Божественність, з’єднання вогню і води, перемога духа над матерією. Ритм творення кристалізується в первосимволі трикутника. Він слугує первинним знаком сакральної-священної огорожі, оскільки простір обмежується не менше, ніж трьома лініями. Ось чому трикутник сприймається як перша космічна форма, яка з’явилася з хаосу, що передував творенню. Круг-коло, ромб і квадрат як форми божественного бачення світу – головні символічні фігури і у світовій, і в українській орнаментальній символіці. Найпоширеніші в українській вишивці орнаменти з перехрещеним квадратом, що символізує земне поле і водночас розглядається як площинна проекція піраміди або симетричного тіла з вісьмома трикутними гранями октаедра. Якщо тетраedr символізує земне життя у тривимірному просторі, в грубому фізичному тілі, то октаedr проектує вихід у четвертий вимір, котрий ранні християни називали Небесами. У цьому вимірі людина, що піднялася вище тримірного земного рівня буття, отримує нове енергетичне тіло. Саме тому октаedr є символом Воскреслого Христа, ромб і квадрат на стародавніх українських іконах символізують ідею Воскресіння. Квадрат – форма порядку, досконалості, ладу, образ найвищого божества в земному просторі, його опора і основа. Він є базовою формою і визначає точки земної кулі, що відповідають чотирьом головним напрямкам. Його числовий еквівалент – 4 (чотири), що є символом світу, який розширюється на чотири напрямки, об’єднаного в поземні та доземні пари протилежностей, опора геометрії простору. Квадрат слугує моделлю храмових будівель, які також розглядаються як обрис світу і княжої доби, і пізніших часів. Круглі куполи-бані, якими завершувалися храмові будівлі, слугували для концентрації та підсилення духовної енергетики храму. Енергія людських молитов через сферичні та загострені шатрові поверхні випромінюється і концентрується на значній висоті (близько 4–9 км), у т. зв. тропопаузі, звідки сонячні промені, їх

підсиливши, повертають цю енергію на землю. Символічний куб, ідентичний квадрату – числу 4, матерії, силі чотирьох елементів. Він символізує стійкість і тривалість. Розгортання куба у двовимірному просторі творить хрест. Християнські церкви, зазвичай, будують відповідно до форми хреста, оскільки хрест – це розгортка в площині кубічного каменя: церква повинна утверджувати собою релігію Хреста на землі на довгі часи. Куб уявляється в ізометричній проекції, де шість променів виходять з його сьомої частини, внутрішньої точки. Розглядаючи його праворуч, можна побачити іншу перспективу. Сьомий прихований промінь показується як восьма точка, приховане Духовне Сонце, від якого йдуть витoki усіх речей. Більшість людей перебувають у стані духовної дрімоти, а інколи і глибокого сну та не розуміють, що існує вища дійсність. Вони бачать тільки одну грань куба та думають, що нічого більше немає (не існує). Куб є повністю замкнена фігура, яка символізує обмеження. І як завершення, Хрест виявляється в історії людства як символ вищих сакральних вартостей. Він розкривається як дві лінії, що перехрещуються, адже хрест з доісторичних часів слугував релігійним, обереговим символом майже в кожній культурі світу. На відміну від круга-кола і квадрата, головна ідея яких полягала в розмежуванні внутрішнього і зовнішнього простору, хрест підкреслює ідею центру та головних напрямків, які прямують від центру (зі середини назовні). Конституювання візуального центру в хресті становить додатковий акцент на тому, що становить вищу цінність системи, ієрархізує та сакралізує весь простір, визначаючи в ній лінії і напрямки зв'язків та залежностей. Максимум сакральної сили хреста зосереджується в цьому просторовому центрі і в цей сакральний відзначений момент, де і коли цей образ набутий, досліджений і зведений. Хрест є не тільки символом чотирьох елементів-стихій: повітря, землі, води і вогню, але найперше – це символ Христа Спасителя, Його розп'яття та Його перемоги і Прославлення. А отже, християнської віри і Церкви, і саме в такій ролі хрест одержав своє найбільше поширення. Він став не тільки невід'ємною частиною церковної обрядовості, а й головним символом у мистецтві, архітектурі та інших сферах, включно із зображеннями на прапорах, геральдиці, де зафіксовано понад 400 його форм і різновидів (Крамарчук, 2005, с. 8–17; Неаполитанский, 2003, с. 573–583; Хмельовський, 2004; 2005).

Архітектура українських церков у структурі сакрального простору використовує досить активно ці геометричні форми, що як його невід'ємні компоненти виступають у видимому проявленому вигляді або у символічному прочитанні як певні семантично-знакові та образні акценти. Найживаніші фігури в сакральній геометрії, як вже зазначалося перед тим, – це коло, квадрат і хрест, а також куб і сфера. У просторовій символіці храму коло, квадрат і хрест прочитувані і у розпланувальному укладі церковних будівель, головню, в центричних, тридільних та хрещатих храмах, і в образно-тектонічному вираженні. В об'ємно-пропорційному аспекті в коло вписується квадрат, а модульна система і розпланувальний елемент ділить коло та квадрат на рівносторонні трикутники або ромби, які прочитуються як семантично-знакові елементи у просторовому розвитку храмової структури. Пірамідальність усього зовнішнього і внутрішнього просторів храму виявляють ще одну геометричну форму, якою є піраміда, і в цьому ж сенсі ми також знаходимо інші важливі форми – куб та сферу. Вони є і вираженням проявленої форми, і символічного знака творення простору сакральної будівлі, в них відображається Безмежність та Довершеність Божого творіння, як також архітектурно-мистецький хист будівничого, який усвідомив суть творення структури сакрального простору через знакові образи-форми творення Всесвіту.

На сучасному постмодерному етапі розвиток цивілізації, коли людина настільки емансипувала себе від Божих заповідей і канонів, що зрівняла сакральне з профаним, ще більше був поглиблений метафізичний ізоляціонізм творення від Творця, до того ж людство опинилося на межі техногенного та екологічного Апокаліпсису. Занепад значення символу є ознакою цієї неблаганної тенденції – вкласти символіку в порядок речей зрозумілих і придатних на цей момент. Свого роду марнотратством є вкладати таке велике зусилля в символи з тією лише метою, щоб учинити свою мову зрозумілою. Позаяк символ у його практичному застосуванні вимагає педагогіки, що виховує чутливість до формальної досконалості, до гармонії обрядів і жестів, до їх суто естетичного змісту та сакральної заангажованості. На сьогодні ми маємо чимало прикладів сучасної храмової архітектури і західної, і східної християнської традиції, де розуміння

сакральності з її невід’ємними структурними компонентами та особливостями і середниками формотворення досить різночудно відрізняються від загальноприйнятих і традиційно сформованих креативних засад творення простору святині. І досить часто зустрічаємо таке, коли талановиті архітектори, що виявили свій хист в архітектурі житлових, громадських чи промислових будівель, не спроможні досягнути сутності Сакруму і сакрального у просторовому його проявленні, і творять храмову архітектуру, послуговуючись засадами та середниками їй чужими, а іноді й несумісними. Символьно-образні та формо-виражальні засоби творення просторів таких об’єктів утворюють радше образний синтез поєднаних між собою форм, у “творчій спонтанності” та специфічному вираженні, в якому бракує головного середника-завершення – Хреста як знака-символу, який поєднує земне з Небесним, матерію з Духом, а отже Людину з Богом. Вони виглядають радше як великі громадські зали, де проводиться літургія чи інші заходи... Це можемо побачити в архітектурних об’єктах храмів: Кафедральний собор в Іврі, Франція (1988–1995 рр.) та церква Сан Волто в Турині, Італія (1993–2000 рр.), каплиця Матері Божої в Лугано, Швейцарія (1990-ті рр.), арх. М. Бота – у стилістиці неораціоналізму; церква Вівтаря Миру у Римі, Італія (2002 р.), арх. Р. Меєр – у стилістиці неомодернізму; нова базиліка в Сан Джовані Ротондо, Італія (2000–2004 рр.), арх. Р. Піано – у стилістиці хай-теку або церква св. Марії в Марку де Канавесес поб. Порту, Іспанія (1990–1993 рр.), арх. А.-В. Сіза – у стилістиці мінімалізму та інші. Очевидно це торкається також ментально-духовної формації і цінностей перелічених авторів, які перебувають часто на межах різних протестансько-християнських течій або гнозо-теософічних чи розмаїтих ізотеричних зацікавлень, в яких сутність істини і правди виражається зовсім іншими образами, формами та засобами. Якщо ж розглядати архітектуру безпосередньо української церкви на її питомій території, то можемо констатувати таке. Загалом, творення простору у його сакральній наповненості відбувається згідно з усталеними традиційними тенденціями та новаторській інтерпретації, з дотриманням певних формотворчих засад. Проте трапляються випадки, що чисельно переважають головню на Лівобережжі України та виявляють ось таке. Коли розпланувальна структура храмових будівель фактично зберігає традиційність вираження з деякими новаторськими тенденціями, то об’ємно-просторове і тектонічне вирішення фасадів одержувало і одержує істотні зміни, невластиві для традиції українського храмобудування, починаючи вже від XVIII ст. і, на жаль, у XXI ст. вони продовжують культивуватися, відображаючи чужу ментальність та образність. Завершення обсягів храму цибулястими формами бань, властивими радше для тюрко-перської культури, були запозичені в московську архітектуру церкви вже від кін. XV ст. та після XVIII ст. запроваджуються під примусом у підросійських теренах України. Те саме торкалося “канонічного п’ятиглав’я”, як і зовнішнього оздоблення храмів на зразок храму Василя Блаженного у Москві. Вже не говорячи про штучність баневих завершень, що були радше оздоблювальними і не розкривалися у внутрішній простір храму, що характерно та властиво для архітектури української церкви. Дещо дивує, що у час відновленої Незалежності та пошуку національних витоків, традицій та ідентичності, деякі архітектори не можуть позбутися комплексу “синодально-імперського стилю” і чужої ідентичності та далі поширюють вже у сучасній інтерпретації невластиву Україні архітектурну стилістику церкви. І це в них трактується як “національна ознака церковної архітектури і чуть не нове українське відродження”. До них належать архітектори як старшої, так і середньої генерації, зокрема такі: В. Глазирін з його храмом св. Тетяни в м. Одеса (2005 р.); П. Чечельницький з храмом Преп. Матрони в м. Харкові (2007–2012 рр.) чи О. Слєпцов з церквою Арх. Михаїла в м. Чернігові (2001–2004 рр.). І таких прикладів та авторів можна, на жаль, назвати ще багато. Доводиться лише здогадуватися, чи наслідки цього лише у комплексі перед “руським стилем”, а чи несприйняття ідентичності народу-автохтона і його національної архітектури та фактичної “чужинецької” ментальності. Хоча космополітизм та кон’юнктурність теж тут проглядається, під “особливого замовника”. Але видається, що і це також вдасться подолати і виправити у правильному напрямку ментально-духовного дозрівання і виховання особистостей і громадян (Гнідець, 2011, с. 23–32; Чумарна, 2008, с. 73–91; Rabiej, 2006, с. 320–330; Wallis, 1983, с. 175–183).

Висновки

Організація простору, його структурування визначають першооснову архітектурної композиції на будь-якому рівні системи середовища. Художній образ-задум, втілений у цьому переображеному архітектурному просторі, перетворює його в художній простір. А щодо сакральної архітектури храмів, то Сакрум як втілений задум-образ творить сакральний простір – місце проявлення Сокровенного та Святого. Формотворення в архітектурній творчості здебільшого залежить від того соціального, світоглядного та ідеологічного змісту, яким наповнюється форма їх вираження. Це, безумовно, торкається архітектури храмових будівель, які у своєму формотворенні структурно акумулюють у просторі духовно-соціальне начало та суспільно-значиму роль їхнього образу-знаку присутності Сакруму. Здійснено спробу розкрити структуру символу у його образному та геометрично-формальному вираженні сакральної сутності у храмобудуванні. Вона також виявляється через ідею-образ, функціонально-змістове наповнення та певне знаково-символьне проявлення у просторі храмових обсягів святині. Саме символ у своєму практичному застосуванні виховує у будівничого чутливість до формальної досконалості, гармонії та естетики змісту і сакральної заангажованості, власне у знаково-символьному вираженні виявляється сакральна сутність храмових будівель.

Бібліографія

- Гнідець, Р. Б., 1998. Проявлення сакруму в просторовому заложенні українських церков. *Вісник ДУ "Львівська політехніка". Архітектура*, 358, с. 29–32.
- Гнідець, Р. Б., 2004. Традиція сакральної архітектури як чинник утвердження духовності та віри. *Вісник ЛДАУ. Архітектура і сільськогосподарське будівництво*, 5, с. 199–208.
- Гнідець, Р. Б., 2009. Геометричні форми як аспект виявлення структури простору в українському храмобудуванні. *Вісник ЛНАУ. Архітектура і сільськогосподарське будівництво*, 10, с. 145–153.
- Гнідець, Р. Б., 2009а. Церковна архітектура України як середник формування духовно-сакрального простору. *Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. Книга II*, с. 398–404.
- Гнідець, Р. Б., 2010. Конструктивне вираження форми як особливість формування сакрального простору храмових будівель України. *Будівництво України. Науково-виробничий журнал*, 2, с. 18–22.
- Гнідець, Р. Б., 2011. Колір як чинник сакралізації форми в архітектурному просторі храмових будівель. *Будівництво України. Науково-виробничий журнал*, 6, с. 23–32.
- Гнідець, Р. Б., 2014. Формотворчі компоненти структури просторового середовища в українській церковній архітектурі. *Вісник ЛНАУ. Архітектура і сільськогосподарське будівництво*, 15, с. 163–168.
- Демчук, Р. 2008. *Храм Софії у символічному просторі Русь-України*. Київ: Видавничий дім "Кисво-Могилянська академія". с. 25–107.
- Еліаде, М., 2016. Трактат з історії релігій. Переклад з французької О. Панича. Київ: Дух і Літера. с. 501–509.
- Еписк. Лостен, В. 2016. *Наша християнська спадщина: Проповіді про обряд з нагоди 1000-ліття хрещення Русь-України*. Львів: Свідчадо, с. 169–200.
- Катрій Ю. Я., ЧСВВ. 1999. *Наша християнська традиція*. 2-ге вид. Львів: Місіонар. с. 182–260.
- Крамарчук, Х. П., 2005. *Поетичний образ архітектурно-предметного середовища (на прикладі української народної архітектури) Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата архітектури*. Львів: Вид-во НУ "Львівська політехніка".
- Криворучко, Ю., 2005. Західна парадигма простору сучасного християнського храму. *Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Праці Комісії архітектури та містобудування*. – Том ССХLIX. Львів: ДВЦ НТШ, с. 105–162.
- Кримський, С. 2015. *Ефект високого неба / Повернення в Царгород / за загальною редакцією Л. Івиної*. 1-ше вид. Київ: ТОВ "Українська прес-група" с. 313–339.
- Кріпа, М. А., 1999. Сучасне мистецтво та архітектура і святість знаків. *Сопричасття. Міжнародний богословський часопис (Сакральне мистецтво)*, 3. Львів: Свідчадо с. 55–64.
- Неаполитанский, С. М. 2003. *Сакральная геометрия. Санкт-Петербург: Святослав*. с. 573–583.
- Пушкаш, Л., 1999. Церква і мистецтво сьогодні і перспективи (загалом і зокрема стосовно Східних церков). *Сопричасття. Міжнародний богословський часопис (Сакральне мистецтво)*, 3. Львів: Свідчадо, с. 23–44.
- Хмельовський, Ор. 2004. *Теорія образотворення: Кн. 4.1. Тризуб. Таємне вчення українців*. Луцьк: ВМА "Терен".
- Хмельовський, Ор. 2005. *Теорія образотворення: Кн. 5. Композиція*. Луцьк: ВМА "Терен".

Чумарна, М. І. 2008. *Код української вишивки*. Львів: Априорі, с. 54–157.

Florenski P. 1986. *Ikonostas i inne szkice*. Warszawa. s. 33–45.

Hani, J. 1994. *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*. Kraków: Znak. s. 45–72.

Pawlicki B i M. 2006. Sacrum-wrażliwość twórcza artysty. *Architektura sakralna w kształtowaniu tożsamości kulturowej miejsca*. Pod red. E. Przesmyckiej. Praca zbiorowa. Lublin: WPL (Wydawnictwo Politechniki Lubelskiej), s. 15–27.

Rabiej J. 2006. Architektura sakralna chrześcijaństwa-między partykularyzmem a uniwersalizmem. *Architektura sakralna w kształtowaniu tożsamości kulturowej miejsca*. Pod red. E. Przesmyckiej. Praca zbiorowa.- Lublin: WPL (Wydawnictwo Politechniki Lubelskiej), 2006. – S. 320–330.

Uścińowicz, J. 1999. *Symbol. Archetyp. Struktura: Hermenewtyka tradycji w architekturze świątyni ortodoksyjnej*. Białystok, s. 19–33.

Uścińowicz, J., 2011. Struktura symboliczna architektury świątyni: wprowadzenie do teologii wyrazu sztuki sakralnej. “Elpias”. *Czasopismo Teologiczne Katedry Teologii Prawosławnej Uniwersytetu w Białymstoku. Rocznik (XXIV), Zeszyt 23-24 (36-37)*, s. 139–180.

Wallis, M. 1983. *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*. Warszawa, s. 175–183.

References

Gnidecz, R. B., 1998. Manifestation of sacrum in the spatial setting of Ukrainian churches / *Visnyk DU “Lvivska politexnika”*. *Arxitektura*, 358, s. 29–32.

Gnidecz, R. B., 2004. Tradition of sacred architecture as a factor in the establishment of spirituality and faith. *Visnyk LDAU. Arxitektura i silskogospodarske budivnyctvo*, 5, s. 199–208.

Gnidecz, R. B., 2009. Geometric shapes as an aspect of discovering the structure of space in the Ukrainian temple building. *Visnyk LNAU. Arxitektura i sil'skogospodars'ke budivny'ctvo*, 10, s. 145–153.

Gnidecz, R. B., 2009. Church architecture of Ukraine as a means of forming the spiritual and sacred space. *Naukovyj shhorichnyk. Knyga II*, s. 398–404.

Gnidecz, R. B., 2010. Constructive expression of the form as a feature of the formation of the sacred space of temple. *Budivnyctvo Ukrayiny. Naukovo-vyrobnychyj zhurnal*, 2, s. 18–22.

Gnidecz, R. B., 2011. Color as a factor of sacralization forms in the architectural space of temple buildings. *Budivnyctvo Ukrayiny. Naukovo-vyrobnychyj zhurnal*, 6, s. 23–32.

Gnidecz, R. B., 2014. Formation components of the spatial environment structure in Ukrainian church architecture. *Visnyk LNAU. Arxitektura i silskogospodarske budivnyctvo*, 15, s. 163–168.

Demchuk, R. 2008. *Sophia's Temple in the symbolic space of Rus-Ukraine*. Kyiv: Vydavnychyj dim “Kyyevo-Mogylyanska akademiya”. s. 25–107.

Eliade, M., 2016. Traktat z istoriyi religij. Pereklad z francuzs'koyi O. Panycha. Kyiv: Dux i Litera. s. 501–509.

Epy'sk. Losten, V. 2016. *Our Christian Heritage: Sermon on the occasion of the 1000th anniversary of the baptism of Rus-Ukraine*. Lviv: Svidchado, s. 169–200.

Katrij Yu. Ya., ChSVV. 1999. *Our Christian tradition*. 2-ge vyd. Lviv: Misionar, s. 182–260.

Kramarchuk, X. P., 2005. *Poetic image of the architectural-subject environment (on the example of Ukrainian folk architecture) The dissertation dissertation for obtaining a scientific degree of the candidate of architecture*. Lviv: Vyd-vo NU “Lvivska politexnika”.

Kryvoruchko, Y., 2005. Western paradigm of the space of a modern Christian church. *Zapysky Naukovogo Tovarystva imeni Shevchenka. Praci Komisiyi arxitektury ta mistobuduvannya*. Tom CCXLIX. Lviv: DVCz NTSh, s. 105–162.

Krymskyj, S. 2015. *The effect of the high sky / Return to Constantinople / under the general editorship of L. Ivshyna*. 1-she vyd. Kyiv: TOV “Ukrayinska pres-grupa”, s. 313–339.

Kripa, M. A., 1999. Contemporary art and architecture and holiness of signs. *Soprychasttya. Mizhnarodnyj bogoslovskyj chasopys (Sakralne mystecztvo)*, 3. Lviv: Svidchado, s. 55–64.

Neapolytanskyj, S. M. 2003. Sakral'naya geometrya. Sankt-Peterburg: Svyatoslav s. 573–583.

Pushkash, L., 1999. Cerkva i mystecztvo sogo dni i perktvyv (zagalom i zokrema stosovno Sxidny'x cerkov). *Soprychasttya. Mizhnarodnyj bogoslovskyj chasopys (Sakralne mystecztvo)*, 3. Lviv: Svidchado, s. 23–44.

Xmelovskyj, Or. 2004. *Teoriya obrazotvorennya: Kn. 4.1. Tryzub. Tayemne vchennya ukraiyinciv*. Luczk: VMA “Teren”.

Xmelovskyj, Or. 2005. *Teoriya obrazotvorennya: Kn. 5. Kompozyciya*. Luczk: VMA “Teren”.

Chumarna, M. I. 2008. *Code of Ukrainian embroidery*. Lviv: Apriori, s. 54–157.

Florenski P. 1986. *Ikonostas i inne szkice*. Warszawa s. 33–45.

Hani, J. 1994. *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*. Kraków: Znak. s. 45–72.

Pawlicki B i M. 2006. Sacrum- wrażliwość twórcza artysty. *Architektura sakralna w kształtowaniu tożsamości kulturowej miejsca*. Pod red. E. Przesmyckiej. Praca zbiorowa. Lublin: WPL (Wydawnictwo Politechniki Lubelskiej), s. 15–27.

Rabiej J. 2006. Architektura sakralna chrześcijaństwa-między partykularyzmem a uniwersalizmem. *Architektura sakralna w kształtowaniu tożsamości kulturowej miejsca*. Pod red. E. Przesmyckiej. Praca zbiorowa.- Lublin: WPL (Wydawnictwo Politechniki Lubelskiej), 2006. S. 320–330.

Uścińowicz, J. 1999. *Symbol. Archetyp. Struktura: Hermenewtyka tradycji w architekturze świątyni ortodoksyjnej*. Białystok, s. 19–33.

Uścińowicz, J., 2011. Struktura symboliczna architektury świątyni: wprowadzenie do teologii wyrazu sztuki sakralnej. „*Elpias*”. *Czasopismo Teologiczne Katedry Teologii Prawosławnej Uniwersytetu w Białymstoku. Rocznik (XXIV), Zeszyt 23-24 (36-37)*, s. 139–180.

Wallis, M. 1983. *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*. Warszawa, s. 175–183.

R. Hnidets

Lviv Politechnic National University
Department of Architecture and Conservation

THE SYMBOLIC STRUCTURE AS AN EXPRESSION FACTOR TO THE SACRALITY OF TEMPLE CONSTRUCTION

© Hnidets R., 2017

This article to make the attempt to exposed the symbol structure in its appearance and geometrical form as to expressed the sacral essence in the temple construction. This structure to manifests through the appearance-idea, the functionary-content to fill up and the sure symbol-sign that is show in the space of temple volume in sacred building. The significance manifests itself by the certain feature of the temple buildings, which in their imaginative expression symbolize the sacral essence of the God Temple that is show in some sacral forms-symbols. The place of the temple disposal points out the certain space of placing and manifestation of the sacral essence- “hierophany” as an integral feature and property of this space. Exactly hierophany realizes the sanctification of this place through the imaginative and symbolic structure of the temple building and its immediate influence on the surrounding environment and town building. Every temple and its space contain the tree-measurable cross, as if the space narrows and symbolize the whole universe filled with God. This spatial cross has the shoulders, which are turned to the six space directions and together with the “middle-center” form the seven-point planning of the space / As this “middle-center” is God Jesus Christ that is God himself creates all the sacral space. The space which to create of the exsternal and inner essence of sacral building as to taken the filling and expression through the definite symbolical essences, whose to incarnate by means of defferent to signifies components, which to create and fill up of this space. The organization of architectural space, its his structuring to take the determinate as the primary basis of the architectural composition on the any of level in the system of surroundings environment. The artistic conception-image whose to incarnated in this transfigurative architecture space as to conversion of him to the artistic space. About of the sacral architecture of temple building that to Sacrum as an incarnate conception-image create of this sacral space- the place to manifest itself of the mysterious and sacred. Form creation in the architecture creative work to most of all depend upon from that social, world outlook and ideological substance, which to fill up the form of him expression. Its undoubtedly to touch of the architecture of temple building which to the form creation of structure its to accumulated in the temple space the spirit-social source and its society- significant part of him image-sign to be presence of Sacrum. By the since symbol in yours practical use to bring up in builder to sensitivity to the formal perfection, harmony and aesthetics of the content and sacral apprehension to exactly in the symbol-sign express to be manifestation the sacral essence of temple buildings. Every place, which is sacrificed and fixed with the temple building, becomes its symbolical and imaginative center that accumulates the incomprehensible potential of the Heaven Gifts, which show themselves in these buildings.

Key word: sign, symbol, appearance-idea, form, form creation, temple building, harmony, aesthetics, perfection, sacral, hierophany.