

УДК 726:27-523.41 Софія Київська

Олена Осадча

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

**Ідея *choros* як основний принцип організації сакрального простору
храму на прикладі собору Софії Київської**

Анотація. У статті порушено проблему реконструкції принципів побудови перформативного образу храму візантійськими і давньоруськими іконографами за допомогою методології *ієротонії*. Зазначено, що головним принципом створення динамічного сакрального простору є принцип *хорографії*, суть якого полягає у символічному відтворенні образу Небесного Єрусалиму. Визначено, що це уможлиблювалося за допомогою засобів катоптрики, мозаїчних декорацій, світлових ефектів тощо.

Ключові слова: конструювання сакрального простору, хорографія, перформативний образ храму, круговий рух, обертання простору, світлові ефекти.

Постановка проблеми. У процесі дослідження автором буде розкрито значення поняття «*choros*» (з давньогрецької – і простір, і танець); на прикладі собору Софії Київської проаналізовано принципи конструювання сакрального простору храму, якими керувалися візантійські та давньоруські іконографи. Для цього автор послуговується методологією *ієротонії*, запропонованою російським істориком і теоретиком мистецтва, візантологом, директором Наукового центру східнохристиянської культури Олексієм Лідовим [1].

Термін «*хорографія*», запропонований румунським ученим Ніколеттою Ісар [2], пов'язаний з реконструюванням феномена сакрального простору у Візантії за допомогою певних інструментів. Задля винайдення термінологічного

апарату румунська дослідниця для позначення простору послуговувалася давньогрецькими словами, значення і вживання яких перейшли до християнської культури, богослов'я і церковного життя. Нею було запропоновано умовне поєднання етимологічно споріднених грецьких слів *chôra*, *chôros*, якими позначається простір, і *chorós*, що перекладається як повороти в танці. На основі цього вона розглядає сакральний простір як простір обертальний, що створюється шляхом кругового руху, – *choros* (танцю). На її думку, у візантійській культурі простір і рух зливалися і становили єдине ціле. Крім того, у сфері літургійного досвіду вірянин і простір також були невіддільні один від одного. Результатом такого досвіду була жива сфера причетності і з'єднання з Божественним, актом онтологічної нерозривності буття і становлення.

Ідея *хорографії* в організації простору храму за часів Візантії і Русі – явище доволі складне для усвідомлення його сучасниками, оскільки пов'язане насамперед з іконічним світосприйняттям, яке передбачає здатність за емпіричною реальністю бачити образ іншого буття – воскреслої реальності. А отже, зміст декорації храму має відтворювати ідейну концепцію домобудівництва, суть якого – спасіння людини і людства від первородного гріха і приведення всієї природи до преображення і з'єднання з Богом.

Актуальність дослідження полягає у тому, що реконструкція принципів побудови перформативного образу храму дасть змогу по-новому переосмислити концептуальні підходи до створення сакральних просторів на основі сучасних знань і технологічних можливостей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У наукових працях румунського вченого Ніколетти Ісар [2], [3], [4] досліджена перформативна природа сакрального простору.

У статтях російського історика і візантолога Олексія Лідова [5], [6] проаналізовано просторову сутність іконного образу, який виникав не як зображення на площині, а як свідомий проект конкретного просторового середовища. У такому контексті храм осмислюється як просторова ікона, яка

транслює певний образ. Учений вивчає особливості створення іконного образу, основною властивістю якого є розгортання його у просторі в безлічі динамічно змінюваних форм.

Російський мистецтвознавець Володимир Сараб'янов вважає, що програмні ідеї розписів храму (сакрального простору собору Софії Київської) передавалися саме сукупністю всіх образів [7, с. 99]. Цю думку розвинула українська дослідниця Руслана Демчук, яка в наукових працях «Софія Київська як ієротопічний проект» [8] та «Особливості національного сприйняття релігійного феномена Софії» [9] спробувала означити змістову сутність просторового образу, сформованого сукупністю всіх образів, представлених у декоративному оздобленні храму. На її переконання, ця сутність полягала у відтворенні «Софійної дійсності на землі».

Мета статті – розкрити основний принцип побудови простору храму на прикладі собору Софії Київської.

Виклад основного матеріалу. *Образ-парадигма Софії Київської*

На думку історика християнської культури Сергія Аверінцева, для середньовічної людини місто завжди співвідносилося з храмом: місто – це наче просторий храм, храм – наче осереддя міста, і обоє – власне образи одного і того ж ідеалу – Небесного Єрусалиму [10, с. 572]. У такому контексті головний кафедральний собор Київської Русі – собор Софії Київської – втілював не лише модель упорядкованого світу, але й був образом облаштованого «дому» Премудрості, відособленого від «пільми зовнішньої» [10, с. 572].

Головна ідея облаштування сакрального простору візантійськими і давньоруськими іконографами полягала у створенні іконічного образу Храму–Міста–Держави [10]. Іконічний образ – це образ-парадигма (термін, запропонований російським дослідником візантійської культури Олексієм Лідовим [11, с. 91]), який, на відміну від образу-ілюстрації, не має зв'язку з конкретним текстом, а є образним втіленням неформалізованої ідеї, тобто образ-парадигма – це насамперед ідея храму, його небесний проект [12]. Цей образ моделюється сукупністю різних засобів задля «акцентуації ідеї Небесного

Єрусалиму» [13, с. 95]. Він ніби уособлює самого Христа – Його лик не міг зафіксувати жоден із сучасників, адже лик Христа постійно змінювався та іскрився нетварним світлом. Так само й образ-парадигму неможливо було зафіксувати фото- та відеоапаратурою через його перформативні властивості.

Із розумінням образу-парадигми пов'язане поняття «храмової свідомості» (введене російським ученим Шарифом Шукуровим [14, с. 355–388]), яка охоплює всю царину уявлень про образ храму, тобто типові ознаки храмової свідомості можна знайти далеко за межами храму як належність до ідеї храму по суті, наприклад, оформлення титульних сторінок рукописів у вигляді храмових врат, скриньок для зберігання реліквій, кадилиць або чорниць у вигляді храмових склепінь/споруд тощо [12].

За допомогою принципу *хорографії*, що використовувався в облаштуванні сакрального простору храму, уможлиблюється реконструкція ідеї іконічного образу-парадигми Софії – Премудрості Божої. Смісловий задум храму Софії Київської, як було зазначено вище, полягав у відтворенні «Софійної дійсності на землі» [9] через дію і досвід присутності трансцендентного Бога в іманентному світі [15], через ієрофанію. Через ієрофанію Софії створюється літургічний художній простір, який, з одного боку, втілює образ первозданного світу до гріхопадіння, а з іншого – преображений обоженням образ майбутнього Царства Небесного, в якому все буде максимально наближено і залучено до повноти божественного буття [16].

Головне завдання, яке було поставлене перед візантійськими іконографами під час будівництва і декорування собору, полягало у створенні світу Софії – Премудрості Божої, яка є образом онтологічним, трансцендентним людському сприйняттю, проте наділена ознаками космократичності, есхатологічності і світлоносності (навіть вогненості) як субстанція космічного вогню, перший відбиток Божественного світла, відокремленого від сутності Бога [17]. Відомо, що за часів будівництва собору окремого персоніфікованого зображення Премудрості не існувало, адже «ликом» Софії був сам храм Софії [17, с. 174]. На думку дослідників,

архітектурний образ храму з'являвся перед глядачем як матеріалізована вища духовна реальність Софії – Премудрості Божої, адже в його архітектурному вирішенні були задіяні параметри Небесного Града–Храму, зазначені в «Одкровенні» Святого Іоанна Богослова [15, с. 174].

Значення понять «хора» і «перихореза» для візантійського і давньоруського богослів'я

Втім образ Софії розумівся як межа, що сполучає трансцендентний і профанований світи і за допомогою якого як людина може долучитися до Бога, так і Бог сходитиме до людини [9]. Водночас ідея Софії – це і є ідея *хори* (*хора* – 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) [18]. *Хора* – це простір ієрофанії, через який відбулося Боговтілення і з'єднання двох світів через Другу Іпостась Святої Трійці. Через *хору* уможливаються процеси зцілення, трансформації, чудотворення тощо [19], тобто возз'єднання з Богом, а це є можливим за умов устремління і сходження до обоження, тобто з'єднання з Богом саме в Його енергіях. У цьому сходженні людина досягає спочатку зустрічі з божественними енергіями, а потім стає все більш прозорою для цих енергій, відкритою для їх дії, і на вищих рівнях сходження вже божественними, а не людськими енергіями здійснюється перетворення, а потім і перевернення ества людини.

Історик християнської культури Сергій Аверінцев, розмірковуючи над ідеєю ієрархії між горнім і дольнім світами, ідеєю висвітлюваної сили Бога, яка концентричними колами поширюється на світобудову, доходить висновку, що символ Софії також має структуру концентричних кіл. Наприклад, у соборі Софії Київської перед нами виникає безліч концентричних сфер буття: Богородиця Оранта як осереддя храму, храм як осереддя міста, місто як осереддя «округниць странъ...от востока до запада» [10, с. 573]. Отже,

невипадковим є використання принципу *хорографії* в облаштуванні внутрішнього простору храму на честь Софії Премудрості Божої.

Якщо *хора* сполучає світ чуттєвий і надчуттєвий, то *перихореза* (однокорінне слово з *хора*), за визначенням російського богослова і дослідника практики ісихазму Сергія Хоружого, – це позачасовий кругообіг буття між трьома Божественними Іпостасями. *Перихореза* – не рух, але й не статичний «мертвий спокій», це спокій, насичений Божественною енергією, яка не є енергією руху і динаміки, а є енергією досконалої завершеності і повноти, *енергією-ентелехією* (за Аристотелем) [20].

Як бачимо, Софія Київська – це приклад втілення філософсько-богословських настанов того часу, це вдала спроба створити «лик» Софії – Премудрості Божої. Цей храм, ніби портал, в якому сакральний простір символізує як «Святу» скинію, так і образ преображеного Всесвіту, був і залишається місцем духовного преображення, яке уможлиблюється у просторі *хори*.

Отже, яким чином іконографи втілювали ідеї *хори* і *перихорези*, якими засобами вони керувалися аби створити «лик» Софії – Премудрості Божої? Головним принципом організації простору храму, образа-парадигми Премудрості Божої, на нашу думку, був принцип *хорографії*, за допомогою якого у просторі храму створювався перформативний динамічний рух, водночас ідея *перихорези* акцентувалася через цілісність, замкненість і однорідність системи розписів.

Принцип хорографії

Щоб створити образ «лику» Софії – Премудрості Божої східнохристиянські іконографи, на нашу думку, використовували принцип *хорографії*, за допомогою якого у просторі храму створювався перформативний динамічний рух. Для того, щоб у храмі відбувся безперервний круговий рух, тобто *хорографія*, ідея якої полягала у символічному відтворенні образу Небесного Єрусалиму, іконографи намагалися за допомогою засобів живопису,

катоптрики, світлових ефектів тощо зіставити природне сонячне світло і світло божественне, нетварне. Головним чином, вони хотіли відтворити у храмі світло Восьмого дня та втілити ідею Небесного Єрусалиму – місця безперервного богослужіння, Вічної Літургії праведників [14]. Інтерпретація світлових ефектів на стінах храму як образів блиску «Отчого сяяння», тобто слави Бога Отця і слави Христа, відповідає постулатам візантійської теорії подоби і відображення мімезису. Згідно з цією теорією, все, що «умоглядно бачиш у первообразі, зможеш углядіти і в зображенні» [21, с. 49].

Світлові ефекти і живопис у декорації храмового простору як іконічна система знаків

Можемо припустити, якщо у храмі все – символічне, тоді й світлові ефекти, змодельовані сонячними проміннями, світлом мозаїчної смальти тощо, не є випадковістю. Зміст учення про нетварне світло, світло Восьмого дня, догматично обґрунтоване Отцями і вчителями церкви, зчитувалося за допомогою організації перформативного простору. Деякі часточки мощів святих і преподобних перших століть християнства перебували і в Софії Київській (деякі мощі святих були вмуровані всередину колон собору, місця їхніх розміщень позначено хрестами [22, с. 364–392]), таким чином маємо підстави стверджувати, що їхні роздуми про нетварне світло знаходили відображення у програмі декорації собору. Відомим є факт щодо перебування у соборі часточок мощів приблизно сотні святих [23, с. 33]. При впорядкуванні та ідентифікації мощів у 1824 р. було здійснено їхній повний перелік [23, с. 32]. У ньому значилися мощі візантійського богослова і філософа Іоанна Дамаскіна, який у своїй праці «Точний виклад православної віри» пояснював, що денне світло – це світло створеного світила і мощі святих, Отця Церкви Василя Великого, який у своїй роботі «Бесіди на Шостоднів» обґрунтував різницю між фізичним і духовним світлом. На його переконання, спочатку було створене «єство світла», а вже потім саме світило. Світло трактувалося у двох категоріях:

первісній (споконвічній, одвічній) сутності світла, і – світила, яке не є світлом, а лише тілом, в якому перебуває світло [21, с. 38].

Отже, це дає підстави стверджувати, що їхні висновки про природу світла було усвідомлено й враховано візантійськими та давньоруськими іконографами при створенні внутрішньої декорації храму. Наявність мощів святих у храмі Софії, їхня слава – осяяння, освячення, просвітлення променями Божественної слави – розкривають замисел програми храмової декорації у контексті створення ефекту нетварного світла.

На думку російського мистецтвознавця Всеволода Рожнятовського, поєднання світла й живопису в інтер'єрі храму утворюють єдину *іконічну систему знаків*. Світло загострює семантичну і смислову виразність живописного сюжету та підсилює колірне звучання, що створює враження, ніби світло на стіні з'явилося саме з ліній фрескового рисунка [21, с. 243–244]. Переміщення світлових абрисів у різних композиціях призводить до появи певного драматургічного, «перформативного» підкреслення змістових аспектів програми декорації храму. Специфічну зображальність світла на фрескових розписах можна назвати «світловим рисунком», а цей феномен – «*перформативною іконографією*» [21, с. 250].

Водночас відбувається інтеграція спостерігача (споглядальника) в єдиний художній простір декорації храму: він і живописний образ перебувають в одній позачасовій або понадчасовій єдності [21, с. 244], беручи участь у створенні просторового образу-парадигми. Спостерігачеві здається, що саме зараз пророк виявляє або навіть отримує Божественне знання (надпис світлом на сувої), що саме у цей момент спостереження (споглядання) євангеліст увімкнув свій калам і пише [21, с. 244].

Світлові ефекти у Софії Київській вражають кількістю й виразністю, що можна пояснити намаганням візантійських іконографів за допомогою метрологічного аналізу зобразити ангельський світ. Це підтверджують і наявні у фрескових розписах сюжети архангельських діянь. Абриси вікон, відбиваючи світло на зображеннях ангелів, розташованих у медальйонах малих західних

барабанів, створюють образи небесних вартових, що тримають полум'яну зброю: мечі, списи; можна уявити собі і вогненні гілки або мірила, «якими обміряно довжину стін Небесного Граду» [21, с. 278].

Дзеркальні відображення у декорації храмового простору

Прикладом використання дзеркального підсвічування в оздобленні інтер'єру храму Софії Київської є дослідження вітчизняного вченого, доктора історичних наук Надії Нікітенко: «... по свидетельству Мартина Груневега, который был в св. Софии в 1584 г., «над большими церковными дверями... помещён большой зелёный камень, похожий на зеркало» ... в древности полированное зеркало большой изумрудной яшмы, отражая сияние золотого мозаичного фона вокруг Оранты, озаряло её феерическим неземным светом. Это рождало впечатляющий образ Руси, освящённой Христовой верой, ибо Христос есть светило Небесного Града» [24, с. 274]. Звичайно, лише один камінь не є акумулятором, здатним підсвітити монументальну постать Оранти. Тому гіпотетично можемо припустити, що у Софії Київській існувало не єдине джерело віддзеркалення світла. Однак це потребує окремого дослідження.

Роль світних дисків у створенні перформативного храмового простору

Відчуття кругового руху і обертання простору створювалося за допомогою світних дисків, зображених на іконах та фресках собору. На думку деяких дослідників, світні диски походять із Синаю і навіть вважаються фірмовим знаком місцевої іконописної майстерні. Дійсно, ікони із зібрання монастиря Святої Катерини на Синаї мають на золотому тлі особливим чином витиснені золоті кола, в яких передано мотив обертання. Але є й інші приклади, коли золоті диски хаотично розміщують по тлу ікон XII–XIII століть. За переконанням інших учених, концентричні кола у фрескових розписах – це спроба відтворити «образ-ідею обертального світла як явного Богоявлення» [6, с. 288].

Для ще більшого відчуття концентричного руху і динаміки сакрального простору «диски, що світяться» (світні кругообертальні диски) іноді зображувалися з хрестом посередині. Цей художній прийом підтримувався й посилювався світловими проекціями хрестоподібної форми, що відбивалися на стінах храму від віконних рам або від світильників-хоросів (ідею «хороса» – священного кругового «танцю» у контексті організації простору Софії Константинопольської вивчала Ніколетта Ісар) [2]. За допомогою таких світильників було відтворено «танець» штучного і природного світла, осмисленого у дусі неоплатонічної філософії. На думку візантолога Олексія Лідова, мотив обертання і низхідного світла могли бути пов'язані з образом Небесного Єрусалиму, що сходить з небес «у кінці часів» або образа храму як «Царства Небесного на землі» [6, с. 288]. Є свідчення, що задля підтримки усвідомленого молитовного настрою хороси розкручували. Відомо, що такі світильники склалися з 40 лампад, і це створювало світлове обертальне коло на стінах і підлозі храму. Крім того, до мідних ланцюгів хоросів було прикріплено срібні диски, які також містили прорізані зображення хреста [5, с. 32].

Можливо традиція моделювати хрестоподібні світлові проекції у просторі храму сягає IV ст., коли, за свідченнями римського історика, отця церковної історії Євсевія Кесарійського, імператорові Костянтину перед битвою біля Мульвійського мосту було явлення величезного хреста, який закрив собою сонце у присутності всієї 40-тисячної римської армії [25]. В апокрифах світні хрести описуються як прояви божественної сили. Наприклад, у «Діяннях святого апостола і євангеліста Іоанна Богослова» розповідається про те, як Христос явився перед апостолом в образі хреста зі світла [26]. Великий учитель церкви IV ст., християнський богослов і поет Єфрем Сирін, мощі якого знаходяться в Софії Київській, у «Гімнах віри» (вірш 18) також звертається до хреста зі світла, розглядаючи його в есхатологічному контексті [27, с. 69–73]. Сирійський богослов Яків Серугський у своїх «Повчаннях» звертається до символу світного хреста [27, с. 69–73].

Достеменно невідомо, чи були світильники-хороси у Софії Київській. Можемо припустити, що вони могли висіти у бічних нефх собору, адже центральний неф достатньо освітлювався світлом, що линуло з барабана головної бані. Враховуючи, що бічні приділи собору присвячені архістратигіві Михаїлу і Георгію-Змієборцю, то наявність там хоросів створювала ефект стрімкого пересування вогнів по стінах, що могло сприйматися як миттєве пересування ангельських сил [21, с. 46].

Відомо, що для Святого Духа характерним є рух, символічним зображенням якого є голуб, що летить. Цікавим є факт, що у тропарі Козьми Єрусалимського Святому Духу, що починається словами: «Царю Небесний, Утішителю...», украй неточно перекладено епітет, за допомогою якого підкреслюється визначальна характеристика, притаманна Святому Духу. У традиційному неточному перекладі вживається епітет «життя Подателю», натомість точний переклад звучить як «хороводоначальник життя», «хорег життя» [10, с. 566]. У такому контексті Святий Дух є певним християнським аналогом Діоніса як проводиря вселенського танцю [10, с. 566]. Як зазначає Сергій Аверінцев, для кращого розуміння уривка цього тропаря треба знати, що мотиви духовного, незримого, безтілесного танцю були набагато поширенішими у ранньохристиянській і візантійській літературі. Наприклад, у новозавітному апокрифі «Діяння апостола Іоанна» є такі слова: «Той, хто не танцює у хороводі, не розуміє того, що здійснюється / звершується... [10, с. 587]», про танець царя Давида перед Ковчегом Завіту читаємо у пасхальному каноні Іоанна Дамаскіна [10, с. 587]. Асоціації з хороводом виникають і тоді, коли спостерігаєш за літургійною практикою, зокрема ходіння навколо купелі в обряді хрещення і навколо аналою у чині вінчання є певним натяком на хоровод [10, с. 587].

Роль мозаїчних і фрескових декорацій у створенні цілісності храмового ансамблю

Ефект м'якого розсіяного світла без полиску від мозаїчних декорацій також справляв враження нетварного світла. Це уможлиблювалося завдяки використанню смальти за так званим «античним рецептом» – натрієво-кальцієво-кремнеземному типові скла, поверхня якого була шорсткою [28, с. 33]. І хоча вважається, що софійські мозаїки достатньо яскраві, проте на основі колориметричного аналізу можна зробити висновок, що палітра хроматичних кольорів має низький рівень чистоти і коефіцієнта яскравості [28, с. 34]. Так, за результатами вимірювання синіх кубиків смальти отримуємо низькі кількісні показники: чистота кольору – 3% при яскравості 1,7%, 10% – при яскравості 2,8%, 4% – при яскравості 12,9%, тобто колір у цих кубиках смальти є приглушеним. Однак ця ж смальта, зібрана у мозаїчному наборі, дає інтенсивний колір і достатню видимість на відстані понад 28 м [28, с. 32]. Кубики смальти з низьким коефіцієнтом яскравості покривають велику частину декорованих стін. Виникає запитання: що ж тоді впливає на сприйняття насиченості й яскравості софійської мозаїки?

Часто колір окремих кубиків у мозаїчному наборі посилюється завдяки сусідству з іншими кольорами за принципом симультанного контрасту (за Іоханнесом Іттенном) [29], зокрема додатковими, і сприймається інакше – залежно від об'єктивних показників кольору. Наприклад, плащ євангеліста Марка, що складається з пурпурних кубиків смальти у поєднанні з сірими, суб'єктивно сприймається як фіолетовий. Хоча фіолетового кольору в палітрі софійських мозаїк взагалі немає [28, с. 32].

Фрески виконано в основному у вохристо-блакитній колірній гамі і в одному тоні, за насиченістю вони виглядають однаково. Коли ми дивимося на блакитний колір, наше око автоматично потребує появи його додаткового кольору, яким і є вохристий колір. Через те, що один колір поширює світлові хвилі на другий колір, наше око постійно переставляє їх місцями, тому вохра здається нам блакитним кольором, натомість блакитний колір починає сприйматися як вохра. Отже, додаткові кольори – вохра і блакитний – симультанно виникають у нас в очах, забарвлюючись один в одній, і

викликають ефект живої вібрації від безперервно мінливої інтенсивності цих колірних співвідношень.

Нижній поверх Софії Київської, а особливо хори (однокорінне слово з давньогрецькими *chôra*, *chôros*, що може свідчити про ідею створення епіфанічного образу через посилення перформативного обертального руху саме угорі храму, ближче до склепіння, у галереях верхнього ярусу) були щільно вкриті ланцюгами хвилеподібних арок собору. Архітектура Софії Київської з її мотивами перетікаючих ліній, що, так би мовити, «крутяться», ніби створюють ефект її дематеріалізації. Це справляло враження нероздільної єдності всього сакрального простору храму, який сприймався як образ Вічності [30].

Враження від цілісного сакрального простору посилювалося і за допомогою фрескових розписів і мозаїк, якими суцільно декоровано стіни храму. У результаті цього стіни храму сприймалися як прозорі архітектурні конструкції, що виглядали невід'ємною складовою постійно мерехтливого світлоносного і динамічного середовища сакрального простору. Отже, нівелювалося розуміння «зовнішнього» і «внутрішнього» [14, с. 99]. Такий же художній принцип використовувався і в зображенні храму в канонічній іконографічній традиції. Нерозмежованість за ієрархією просторових зон й уникнення тонових та колірних контрастів і доміант у композиційному вирішенні фрескових розписів також підсилювало відчуття цілісності сакрального простору храму. Водночас, коли погляд зупинявся на певному фрагменті розписів, простір ніби починав пульсувати й оживати, а це створювало ілюзію голограми, ілюзію багатовимірності.

Такий ефект багатовимірності ілюструє ікона «Всевидяче око», яка вперше з'явилася в XVIII ст. у Владимирських землях, і, як стверджують науковці, під впливом західного мистецтва. Можна сумніватися в цьому, адже за композиційною структурою ця ікона створена за принципом *хорографії*, і, найвірогідніше, натхненником її створення є давньоруська іконографічна традиція. Основне зображення складається з кругів, вписаних один в одного відповідно до загальної схеми композиції. Існують свідчення, що при

тривалому молитовному концентруванні на образі цієї ікони виникає ефект купольності, що, деякою мірою, змінює свідомість і прочиняє споглядальникові двері у духовний світ. Крім того, якщо зі спокійним розумом при рівному освітленні вдивлятися в ікону, то виникає ефект обертання сфер [31].

Принцип *хорографії* використовувався древніми іконографами задля створення софійного сприйняття світу як Премудрості Божої. Через софійне сприйняття світу стає можливим преображення, метаноія, змінення світовідчуття [32, с. 335].

Головні висновки. Проаналізувавши побудову сакрального простору собору Софії Київської доходимо висновку, що декорація храму – це, по-перше, богословська, а по друге – естетична система [21, с. 230], в якій ці дві складові не заперечують, а взаємообумовлюють і доповнюють одна одну. Смысловий задум та ідейно-художня структура собору відображають іконічний образ Софії Київської – «лик» Софії – Премудрості Божої. У той час, коли зводився собор, це, зрозуміло, було доволі складним завданням, але древні іконографи, на нашу думку, змогли його вирішити за допомогою принципу *хорографії*, суть якої полягає у зображенні «танцюючого простору».

Ефект динамічного простору і нетварного світла у Софії Київській створювався за принципом *хорографії*, зокрема через ефект світлових і дзеркальних відображень, світильників-хоросів, «дисків, що світяться», розміщених на стінах собору (світних дисків), неоднорідності рельєфу стін і мозаїчних властивостей тощо, тобто за допомогою чотирьох засобів, окреслених детально:

- 1) катоптрики – середньовічної науки, предметом вивчення якої було використання дзеркальних відображень у декорації храму;
- 2) метрологічного аналізу – мірно-пропорційної єдності архітектури і розписів; взаємозв'язку пропорцій архітектурних, фрескових і мозаїчних декорацій з параметрами річної екліптики сонця; розмітки фресок і мозаїки згідно з почасовими зсувами світлових акцентів на стінах (за правилами середньовічної хронометрії) [22, с. 394–396];

- 3) «дисків, що світяться» (світних дисків), зображених на іконах і фресках, та світильників-хоросів;
- 4) сполучення (комбінації) колірних і фактурних властивостей смальти та розміщення її на неоднорідній рельєфній поверхні стіни під різними кутами.

Всі елементи архітектурного й декоративного оздоблення храму поєднуються воєдино разом зі свідомістю споглядальника, якому відкривається просторовий образ собору.

Перспективи використання результатів дослідження. Запропонована наукова праця окреслює лише деякі візантійські прийоми в організації сакрального простору і відкриває перспективи для подальшого поглибленого дослідження принципів формування іконічного образу храму. Результати цих досліджень можуть бути використані на практиці при зведенні сакральних споруд.

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. Isar Nicoletta. 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
3. Isar Nicoletta. Imperial χορός: a spatial icon of time as eternity [Електронний ресурс]. – Режим доступу:
http://hierotopy.ru/contents/SpatialIcons_06_Isar_ImperialXoros_2011_Eng.pdf
4. Isar Nicoletta. Vision and performance. A hierotopic approach to contemporary art [Електронний ресурс]. – Режим доступу:
http://hierotopy.ru/contents/ComparativeStudySacredSpaces_17_Isar_ContemporaryArt_2008_Eng.pdf

5. Лидов А. М. Вращающийся храм. Иконическое как перформативное в пространственных иконах Византии [Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://hierotopy.ru/contents/SpatialIcons_01_Lidov_Whirling%20Church_2011_RusEng.pdf
6. Лидов А. М. Сияющий диск и вращающийся храм. Икона света в византийской культуре / Византийский временник. – 2013. – Т. 72 (97). – С. 277–292.
7. Сарабьянов В. Д. Мозаики Софии Киевской в контексте византийской храмовой декорации XI столетия / Владимир Сарабьянов // Софійські читання. *Матеріали IV міжн. наук.-прак. конференції «Пам'ятки Національного заповідника «Софія Київська»: культурний діалог поколінь»* (м. Київ, 25–26 жовтня 2007 р.). – К. : Горобець, 2009. – 536 с.
8. Демчук Р. В. Софія Київська як ієротопічний проект / Руслана Демчук // Софійські читання. *Матеріали VI міжн. наук.-прак. конференції «Християнські святині – скрижалі Вічності, Мудрості й Краси: нові грані пізнання»* (м. Київ, 26–27 травня 2011 р.). – К. : ВДАДЕФ-Україна, 2013. – 464 с.:іл.
9. Демчук Р. В. Особливості національного сприйняття релігійного феномена Софії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://shron.chtyvo.org.ua/Demchuk_Ruslana/Osoblyvosti_natsionalnoho_spryiniatti_a_relihiinoho_fenomena_Sofii.pdf
10. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской [Электронный ресурс]. – Режим доступу: <http://proroza.narod.ru/Credo-2-Averintcev.htm>
11. 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.
12. Демчук Р. В. Ієротопія та меморіає в архітектурному ландшафті міста [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3695/Demchuk_Ierotopiia_t_a.pdf?sequence=1

13. Лидов А. М. Небесный Иерусалим. Особенности образа в византийском и древнерусском искусстве [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://hierotopy.ru/contents/BookIcon2chHeavenlyJerusalem.pdf>
14. Шукуров Ш.М. Образ храма / Шариф Шукуров. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 496 с.
15. Демчук Р. В. Образ Софії-Премудрості у східнохристиянському ракурсі [Електронний ресурс]. – Режим доступа: http://theology.in.ua/ua/bp/theological_source/art/51506
16. Алешкова Ю.Б. Восточно-христианское искусство в литургическом контексте (пространственно-временной аспект) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://refdb.ru/look/2413651.html>
17. Демчук Р. В. Храм Софії: трансформація символічного простору / Руслана Демчук // Софійські читання. *Матеріали IV міжн. наук.-прак. конференції «Пам'ятки Національного заповідника «Софія Київська»: культурний діалог поколінь»* (м. Київ, 25–26 жовтня 2007 р.). – К. : Горобець, 2009. – 536 с.
18. Ямпольский М. Платон: мимесис и хора [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/h/Hora-2.html>
19. Осадча О.А. Створення chora – сакрального простору храму-ікони [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://artisthelen.com/publications/stvorennja-chora-sakralnogo-prostoru-hramu-ikony>
20. Хоружий С.С. Бибахин, Хайдеггер, Палама в проблеме энергии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2015/11/hor_bibikh_energ2013.pdf
21. Рожнятовский Вс. М. Рукотворенный свет: световые эффекты как самостоятельный элемент декорации восточнохристианского храма / Всеволод Рожнятовский. – СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2012. – 480 с., [32] с. ил.

22. Пространственные иконы. Перформативное в Византии Древней Руси / ответственный редактор: А. М. Лидов; [редактор-составитель А. М. Лидов]. – М. : Индрик, 2011. – 704 с., 334 ил.
23. Сінкевич Н. О. Реліквії та чудотворні ікони Софії Київської / Наталія Сінкевич. – К. : Логос, 2011. – 94 с.: іл. – Бібліогр.: 91–94.
24. Никитенко Н. Н. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. Историческая проблематика / Надежда Никитенко. – К. : Издательский Дом «Слово», 2004. – 416 с.
25. Википедия. Лабарум [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D1%80%D1%83%D0%BC>
26. Храни веру. Деяния Иоанна (сохранившиеся отрывки) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://hranive.ru/15868/>
27. Огонь и свет в сакральном пространстве. *Материалы международного симпозиума* / ответственный редактор: А. М. Лидов; [редактор-составитель А. М. Лидов]. – М. : Индрик, 2011. – 192 с.
28. София Киевская. Материалы исследований / под ред. Ю. А. Нельговского.– К. : Будівельник, 1973. – 72 с.
29. Иттен И. Искусство цвета / Иоханнес Иттен. – М.: Д. Аронов, 2001. – 96 с.
30. Охоцимский. А. Иконология готического храма (опыт иеротопического подхода) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.rmvoz.ru/bigzal/Iconology_gothic_church
31. Икона «Всевидающее Око»: описание и происхождение [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.syl.ru/article/202303/new_ikona-vsevidyashee-okopisanie-i-proishojdenie
32. Булгаков С. Н. Тихие думы. Этика, культура, софиология / Сергей Булгаков. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2008. – 624 с.

Идея choros как основной принцип организации пространства храма на примере собора Софии Киевской

Елена Осадчая

Аннотация. В статье поставлена проблема реконструкции принципов построения перформативного образа храма византийскими и древнерусскими иконографами. Отмечено, что главным принципом создания динамического сакрального пространства является принцип *хорографии*, идея которого заключается в символическом воссоздании образа Небесного Иерусалима. Определено, что это осуществлялось с помощью средств катоптрики, мозаичных декораций, световых эффектов и т.д.

Ключевые слова: конструирование сакрального пространства, хорография, перформативный образ храма, круговое движение, вращение пространства, световые эффекты.

The chôros idea as the basic principle for creating temple space, as exemplified by Saint Sophia Cathedral in Kiev

by Olena Osadcha

Abstract. This article deals with issues related to the recovery of the principles for creating a performative image of the types of temples that were used by Byzantine and Old Rus iconographers. Researchers have discovered that the philosophical and theological precepts of Byzantium and the Old Rus were embodied in the main idea of their temples. This idea was used to construct the so-called basis of meaning, the symbol of a sacred space. When constructing and decorating Saint Sophia Cathedral, the iconographers were mainly concerned with creating the world of Sophia – Divine Wisdom - by materializing the image of Sophia in space.

Creating a special image of Sophia is a rather difficult task, which, I think, is made possible through choreography. Choreography was introduced by the Danish scholar Nicoletta Isar, and was aimed at creating a dancing space for a temple by using mosaics, highlights, and mirror images in the building. With the purpose of intensifying the perception of circular concentric movement and special rotation,

shining discs were incorporated into icons and fresco paintings. Some of these discs had a cross in the middle.

The article says that the painting methods that were used in Byzantium and Kiev Rus always served the purpose of creating a certain special image. Therefore, even the quantity and artistic expression of the highlights that were used in Saint Sophia Cathedral could be explained by the endeavors of Old Rus iconographers to create a different world (the world of angels) through metrological analysis (the unity of architecture and painting in terms of measurements and proportions). Concentric circles attempted to convey the idea of circular light as a clear manifestation of divinity in fresco paintings.

Choreography unites all the architectural and decorative elements of a temple with the observer's consciousness, enabling the observer to appreciate the special image of the temple. This essay only addresses some of the Byzantine methods for creating a sacred space and leaves room for follow-up research into the principles of creating an iconic image of a temple. The findings of this research could be used in practice when constructing sacred buildings.

Key words: creating sacred space, choreography, performative image of a temple, circular movement, special rotation, highlights.