

DOI: 10.18523/2617-8907.2024.7.106-117

УДК 008:27-523.526.62(477)“653”

## Руслана Демчук

Докторка культурології,  
професорка кафедри культурології факультету гуманітарних наук,  
Національний університет «Києво-Могилянська академія» (НаУКМА), Київ, Україна  
<https://orcid.org/0000-0002-4401-8953>  
e-mail: r.demchuk@ukma.edu.ua

## Храмова свідомість та іконічне мислення у вимірі давньоруської культури

У статті йдеться про організацію сакрального простору храму-ікони та храму-міста на прикладі давньоруських пам'яток у контексті візантійської культурно-релігійної традиції. Раніше позитивістська модель опису світу не вбачала в організації сакрального простору предмета дослідження. Проте в багатьох випадках аналіз богословських концептів або візуальних форм є недостатнім, бо деякі явища можуть бути усвідомлені лише на рівні ідеальних образів (ейдосів). Структурний задум сакрального простору постає його ієротопічним проектом, що охоплює всі зримі та відчутні форми.

Як ієротопічні конструкти у статті розглянуто ікони («Трійця» А. Рубльова), храми (Софія Константинопольська, Софія Київська, Успенський собор Києво-Печерського монастиря), міста (Єрусалим, Київ).

**Ключові слова:** культура, релігія, православ'я, сакральне, храм, ікона, монументальний живопис, ієротопія, софійність, міждисциплінарність, культурні практики, культурний вимір, Київ, Єрусалим.

*Був пограбован і засмічен крамом,  
Я був вбиральней, смородом, бедламом.  
Хоч підірвіть, але не перестану  
Світити як Зірка і залишусь Храмом.*  
Г. Сапгір. Триптих «Храм». 1979–1980 рр.  
(переклад з російської авторки статті)

**Постановка проблеми.** Традиційна пам'ять людства часто ґрунтується на міфологемі «пам'ятних місць» (*locus memoriae*). Цей термін вкорінений в античну риторичну від Цицерона та Квінтіліана, які радили для закріплення послідовної промови асоціювати ідею з певним місцем, що зауважив П'єр Нора (2014, 237). Це безпосередньо стосується храмової архітектури, яку треба розуміти як компонент просторового

досвіду, що засвідчують архітектори: «Ключ до архітектури лежить у володінні проблемою простору, оскільки просторова творчість – це переплетіння частин простору, що виражене у своїй більшості в ясному розмаїтті зв'язків, які поширюються у всіх напрямках, у коливанні грі сил у ньому» (Гнідець 2010, 158).

Тому сакральний архітектурний образ може бути правильно інтерпретований лише в контексті

сакрального простору, що має стати предметом спеціального дослідження.

*Стан наукової розробки проблеми.* Дослідження сакрального архітектурного образу в сакральному просторі доцільно здійснювати в річищі «ієротопії» – порівняно нового наукового напрямку, який запропонував візантолог О. Лідов. Він розробив спеціальну термінологію і категоріальний апарат, де ієротопія позиціонується і як створення сакральних просторів, розглянуте як особливий вид творчості, і як спеціальна царина досліджень, у полі якої виявляються та аналізуються приклади цієї творчості.

Термін «ієротопія» О. Лідов створив поєднанням двох слів: «ієрос» – священний, «топос» – місце. А щодо витоків аналізу сакрального простору він посилається на М. Еліаде, автора неологізму «ієрофанія» – священне явлення (Лідов 2009, 11–12). Вагомим теоретичним підґрунтям для дослідження сакрального простору храму-ікони є розробки данської вченої Н. Ісар, яка в контексті ієротопії сформувала напрям «хорографії» (Isar 2006). Українська дослідниця О. Осадча вивчає проблематику просторової генези, що пов'язана з іконічним світосприйняттям, яке здатне за емпіричною реальністю бачити образ іншого буття – «воскреслої» реальності (Осадча 2015).

*Мета статті* полягає в подальшому розробленні та апробації концепції «ієротопії» через оприявлення прихованих сенсів давньоруських пам'яток / текстів / місцевостей, що стосуються іконічної топографії.

Міждисциплінарний підхід обумовлює методологію, яка використовується для всебічного аналізу заявленої проблематики.

*Виклад основного матеріалу.* Простір у усвідомленні людини традиційної культури не був гомогенним, а реалізувався через опозицію «сакральне / профанне», чому є безліч прикладів у традиційній культурі людства, зокрема: «І сказав Господь (Мойсею. – Р. Д.): “Не наближайся сюди. Здійми взуття з ніг своїх, бо те місце, на якому стоїш ти, земля це свята!”» (2 М. 3:5). Сакральний простір мав бути створений, бо не в змозі самоорганізуватися з однорідної профанної реальності. Будь-яке святе місце передбачає ієрофанію, вибух простору, внаслідок якого від навколишнього середовища відокремиться територія, що якісно відрізнятиметься від нього (Еліаде 2001, 15).

Існували певні техніки освячення простору людиною. Ритуал був поетапним та імітував діяльність богів. Сакралізації простору передувало його позначення священною дією. Приклади

сотворення простору описано в давньоруських пам'ятках: «І зразу спав вогонь із небес, і спалив усі дерева та тернину, і, росу висушивши, просіку сотворив, подібну до рову. Ті ж, що були зі святим (Антонієм. – Р. Д.), упали, як мертві. І звідти початок тої Божественної церкви», – саме так на святому, містично позначеному місці розпочалося будівництво Успенського собору Києво-Печерського монастиря (Патерик Києво-Печерський 2001, 16). Отже, ієрофанія, що перетворює звичне довкілля на Інше, могла бути відтворена завдяки ієротопії. За О. Лідовим, «сама постійне сполучення й інтенсивна взаємодія ієрофанії (містичного) та ієротопії (витвору розуму та рук людських) визначає найістотніші риси створення сакральних просторів, зрозумілого як вид творчості» (Лідов 2009, 12).

У текстах Діонісія Ареопагіта є поняття «ієропластія» (*hieroplastia*), що означає візуальне позначення духовних сутностей (Lampré 1961, 670). З позиції ієротопії цей термін може відображати діяльність зі створення сакрального простору. Так само вчиняли біблійні праотці, встановлюючи жертвенники на місцях спілкування з Ягве, характерним прикладом чого є славнозвісний сюжет із Яковом, що увісні побачив «лествицю» єднання неба і землі (І М. 28:12–22). Отже, ієротопія є специфічним типом джерела, що може бути досліджено. Хоча позитивістська модель опису світу, яка панувала раніше, не вбачала в сакральному просторі предмета дослідження. Тим не менш, у багатьох випадках аналіз богословських концептів або візуальних форм є недостатнім, бо деякі явища можуть бути усвідомлені лише на рівні ідеальних образів (ейдосів):

Проте зараз стає все більш зрозумілим, що центром універсуму в уявленні носіїв давньої і середньовічної релігійної традиції був неречовий і водночас реально існуючий простір, довкола якого вибудовувався світ предметів, звуків, запахів та інших ефектів. Ієротопічний підхід дає змогу побачити художні об'єкти в контексті іншої моделі світу і прочитати їх по-новому (Лідов 2009, 15).

Ієротопія як вид діяльності вкорінена в природу людини, яка мірою усвідомлення власної духовності спочатку стихійно, а потім осмислено вибудовує конкретне середовище для спілкування зі світом сакрального. Структурний задум сакрального простору і є ієротопічним проектом, що охоплює усі його зримі та відчутні форми.

У католицькій традиції знаковою фігурою, зокрема стосовно ієротопії, став абат Сугерій, який розробив концепцію першого готичного простору в соборі Сен-Дені XII ст. Як впливає з трактату самого Сугерія (Panofsky 1979), своє головне завдання він убачав у створенні особливого просторового середовища, що досягалося завдяки певному розташуванню реліквій, скульптури, архітектурних пристосувань, лампад, свічок, аби все це «оживало» в русі Богослужіння. Численні поетичні написи, які позначали визначні місця собору, коментували задум сакрального простору, що зумовлював нову концепцію Сен-Дені (Harrington 2004).

Для моделювання сакрального простору потрібно враховувати певні функціональні ідеї: по-перше, ідею перенесення сакрального простору, що була провідною в задумі його творців – правителя, зодчого, художника, прочанина, місіонера; по-друге, ідею перформативності (*performativity*) – мінливості, що за умов відсутності жорсткої фіксації створює живе духовне середовище, яке має конкретний вплив (Лидов 2012, 21). Категорія перформативності як динамічний компонент культури дедалі більше привертає увагу науковців з огляду на суттєву обмеженість текстуальних підходів і кризу базисної моделі, що тлумачить культурні явища у вигляді нерухомих текстів. Прототипом перформативності в онтологічному сенсі, на наше переконання, є феномен перихорезису (*περιχώρησις*), що передбачає як буттєве спілкування Іпостасей Трійці, так і взаємодію двох природ у Христі та взаємопроникнення енергетичних інтенцій Бога і людини. Тим самим утверджується просторовий сенс Божественного буття у вигляді Божественної просторовості, адже Бог одночасно перебуває всюди – і на небесах, і в просфорі Євхаристії.

Візуальне втілення перихорезису, як ми вважаємо, відбулося завдяки рецепції візантійського ісихазму в північноруському іконописі XIV–XV ст. Андрієм Рубльовим на іконі «Трійця» (рис. 1). Провідне положення ісихазму полягає в тому, що істинний Бог не тільки трансцендентний, а й іманентний у своїх енергійних проявах, що було доведено в межах богословського дискурсу Візантії (зокрема, підсумовано в «Паламітському догматі», затверженому V Константинопольським собором 1351 р.). Проте пластично уявити та пережити образ Бога неможливо, хоча саме таке завдання поставив перед собою іконописець. «Роз'єднана єдність» Трьох Іпостасей неперерахована, тому що є поза будь-якою уявою. Тому Рубльов за сюжет узяв не цю позауявну єдність,

а один з епізодів Старого Заповіту, а саме явлення Аврааму трьох ангелів і наступну трапезу (І М. 18:1–8). В іконі Рубльова за біблійними персонажами «прочитуються» образи Трійці, зримо заміщуючи їх. Сенс дива полягає в парадоксі: незображувальне тут не зображене й одночасно зображене, тому що переконливо доведено внутрішньому усвідомленню, явлене внутрішньому зору. Використаний метод полягає в поглибленні тлумачення мотиву «священної трапези», яка в Біблії описана реалістично і детально (І М. 18:6–8). У візантійському іконописі ця трапеза завжди представлена буквально: накритий стіл із численними стравами та домочадці, які шанобливо дивляться на таке священнодійство. У Рубльова – три постаті коло стола, який в оберненій перспективі скидається на жертвник. Стіл – порожній, посеред нього стоїть лише чаша з офірованим ягням. Знову розгортається старозавітний сюжет: пророцтво від Бога Сарі про чудесне народження сина Ісаака та одна з найдраматичніших подій Біблії – жертвопринесення пророкованого сина батьком Авраамом. На іконі Рубльова крізь зображене проявлене незображувальне: ягня – це жертва, заповука спасіння світу через страждання, смерть і воскресіння, що дано не як реальний сюжет, а як переживання, долучення до божественного задуму («обоження»).



Рис. 1. «Трійця» Андрія Рубльова

Мистецтвознавці обґрунтували належність персонажів Трійці (по центру – Бог-Отець на терені дерева як біблійного дерева пізнання Добра і Зла, праворуч – Син на терені дому Авраама як Храму віри, ліворуч – Дух на терені гори як «гори духовної») та проаналізували вирази облич, сенс жестів та деталі ікони (Кнабе 1999, 37–40). Проте важливішою є ієротопія ікони – зображення онтологічної «непоєднуваної єдності» Трьох Іпостасей, що художньо вирішено за допомогою кола (символу гармонії), у яке вписані постаті янголів. Їхні схилені голови демонструють єдність розуміння теперішнього та майбутнього. Вони явно спілкуються між собою, хоча уста янголів стулені в ісихастському мовчанні. Отже, явище перихорезису передано тут на умоглядному, але несвідомо відчутному рівні. Ікона «Трійця» (середина XV ст.) є візуальним маніфестом явища північноруського ісихазму, що в цілому був останньою реплікою ісихазму візантійського, тому швидко зійшов нанівець з розбудовою Московського царства.

Головна природна якість візантійської ікони полягала в тому, що вона не припускала наявності кордону між образом та глядачем і загалом позбавлена опозиції «зображення – глядач», адже іконний образ реалізується в просторі перед площинним зображенням, у динаміці спілкування (Nelson 1989). Тобто він принципово долає площинність, опановуючи сферу присутності людини, що перебуває в храмі, споглядаючи ікони. Фізично ікона є матеріальним об'єктом і водночас – абсолютно ідеальним образом, що має онтологічний зв'язок із Першообразом. Як свідчить В. Лепакін, «ікона сама в собі – це антиномія невидимого у видимому, незображувального у зображеному, неописаного в описаному» (Лепакін 2001, 65). Ідеальна ікона завжди просторова, завдяки організації сакрального простору між собою і вірянином та його комунікації з Божественним (що кардинально відрізняє ікону від ідола, замкненого на собі). Православне розуміння простору теж іконічне, адже воно впливає з позапросторових уявлень про Бога як позапросторову Сутність (Лепакін 2001, 100). Відповідно, іконічним є простір храму, який є, за св. Симеоном Солунським, «іконообразом, що припускає декілька взаємозалежних тлумачень, які доповнюють одне одного» (Лепакін 2001, 112–4).

Загалом увесь храм і всі образи та дії в ньому покликані передати «Божественну просторовість», яка відсилає до античного поняття «хора», яке Платон у «Тімеї» наводить як одну з трьох світоустрійних категорій: «Буття є простір (хора)

і є виникнення... ще до народження неба» (Бородай 2008, 131). Ця третя категорія є умоглядною, бо недоступна сприйняттю, але все суще існує в якомусь місці (топосі) і всередині якогось простору (хори). За Платоном, топос розглядається як фізичний простір, водночас хора належить до надчуттєвого світу. При цьому максимально стирається межа між нерухомим храмом і динамічним зовнішнім середовищем, яке М. Гайдеггер позначив терміном «священна округа»: «Він (храм. – Р. Д.) вміщує у собі лик Бога, і, зачинаючи його у своїй замкненості, допускає, щоби божий лик крізь відкриту колонаду виступав у священну округу храму... і Храм, і округа храму не губляться у невизначеності обрисів» (Хайдеггер 1993, 75). Отже, до низки попередників ідеї ієротопії ми долучили М. Гайдеггера, який застосовував термін «священна округа» як еманацию хори для позначення однопорядкового явища (Демчук 2013, 49).

Ігор Яковенко, досліджуючи проблему розмежування простору в міському середовищі, аналізує непересічне значення стіни християнського храму (Яковенко 1996, 24–25). Незважаючи на те що в православному храмі стіни є доволі масивними, вони не сприймаються абсолютною перепоною, адже прорізані вікнами, які світяться під час богослужіння. У ранніх храмах стіни оздоблювали сюжетним різьбленням, що розкривало доктрину храму і вводило людину до внутрішнього простору. Пізніше ці функції перейняли надвратні ікони та зовнішня фреска. У такий спосіб стіна православного храму повідомляє про смисли, утаємничені в ньому.

Зазначена функція актуалізована в готичному соборі, який вражає ажурністю стін. Буквальна прозорість стіни з великими вікнами, завдяки своєму максимальному розвантаженню, створює відчуття протидії гравітації. Загальний принцип співвіднесення двох світів, експлікований у готиці, полягає в максимальній прозорості матеріального. Цьому сприяє готичний вітраж, що відображає ідею світла – універсального медіатора, яке проникає всередину храму ззовні та поєднує світ сакрального зі світом емпіричного. Так само ідея контрфорсу, спільна для християнських храмів, є винесенням інтер'єру храму назовні. Тобто стіна храму опановує й впорядковує зовнішній простір не менш інтенсивно, ніж внутрішній.

Ієротопічним може бути не лише сакральний об'єкт. Варто зазначити, що науковці вже актуалізували проблему іконографії ритуалу, який можна сприймати як «живу картину» в динамічному відтворенні ікони (Flier 1992).

Зокрема, ієротопічними, такими, що організують сакральний простір, є хресні ходи «посолюнь». Дійства поза храмом покликані відтворювати храмовий простір у природному ландшафті навколо храму. Так само, на нашу думку, типовим ієротопічним ритуалом було дійство апостола Андрія на місці майбутнього Києва: «И вшед на горы сия, и благослови а, и постави крестъ...», як це сказано в недатованій, «космологічній» частині літопису (Радзивилловская летопись 1989, 12).

Принциповою рисою візантійської ієротопії є залучення дієвого спостерігача як невіддільної складової творення та функціонування просторового образу. Глядач є не лише дієвою особою поруч із образом, світлом, звуком і пахощами, а й, маючи певну історичну пам'ять та духовний досвід, є співучасником у створенні сакрального простору (Лидов 2012, 23). Цей сакральний простір є багатошаровим, містить у собі архетип, «образ-парадигму» та «образ-ілюстрацію». Найменування та диференціацію двох останніх понять-образів ввів у науковий обіг О. Лидов: «Образ-парадигма – тип образу, на відміну від образу-ілюстрації не має зв'язку з конкретним текстом, являє собою образне втілення неформалізованої ідеї» (Лидов 2009, 399).

Плідний ієротопічний підхід ми застосували для дослідження храмової свідомості як інтенції думки, втіленої у храмових спорудах. Накрізне поняття «храмової свідомості» ввів Ш. Шукуров (слідом за А. Корбеном) для характеристики ймовірної логіки топологічного розгортання реалій, тем, мотивів, обставин, місця, часу та дії, що стосуються Храму як епістемі духовної й художньої культури релігій авраамічного кола (Шукуров 2002, 18). Це означає, що типові ознаки храмової свідомості можна знайти далеко за межами храму як належність до ідеї храму по суті, наприклад, оформлення титульних сторінок рукописних фронтиспів у вигляді урочистих врат до сакрального простору книги, оздоблення їх іконами Небесного Храму-Града, скриньок для зберігання реліквій, кадильниць або чорниць у вигляді храмових склепінь/споруд (Лидов 2012, 28).

Ієротопія обумовлена храмовою свідомістю, що актуалізує проблему храму. Маркер сакрального простору – завжди вертикаль, що позначає вихідну точку ієрофанії: *universalis columna* – священний стовп (колона посеред Єрусалиму, яка не відкидала тіні упродовж літнього сонцевороту) або гора (Морія, Голгофа, Кааба, Афон). У традиційній культурі будь-яка будівля мала за взірць космологію, арабський термін «*haram*»

позначав священну частину будинку (Клейн 2004, 92). Космологічні ознаки споруди були посилені й розвинені культовою архітектурою. Дослідження проблеми храму як сакрального образу Всесвіту базується на методологічних принципах культурологічної дисципліни – теменології (термін А. Корбена, від гр. «τέμενος» – священна/верхня ділянка, призначена божеству), храмової теорії, яка комплексно досліджує храмові споруди від історії походження, культурної специфіки до універсального поняття/ідеї храму – *imago temple*. Храм перебрав на себе функції священного топосу, ставши тією віссю, що поєднала небо і землю та діяла в обох напрямках. Архітектурний проект храму – це завжди витвір богів – «небесна геометрія» (Скинія, Небесний Єрусалим). Саме трансцендентні моделі, які можуть бути на мить проявлені, мали бути відтворені на землі, як-от образ Успенського собору Печерського монастиря з наперед заданими параметрами, показаний варягу Шимону в небесах, про що оповідається в Києво-Печерському патеріку (Патерик Києво-Печерський 2001, 12). Сам концепт «храм» містить у собі ідею храму, поняття храму як актуалізацію храмової ідеї та образ храму як її репрезентацію (Шукуров 2002, 7).

Ідея храму зазначає модус інобуття, Божу обитель на землі. Поняття храму, яке детермінує, проте не конкретизує храмову ідею, постає як священний топос («місце-простір» за Аристотелем) присутності та універсальне місце комунікації (спілкування) людини і Божества. Образ храму наділений власним буттєвим модусом, характерним для певної релігійно-культурної традиції. У контексті ієротопічної теорії можемо припустити, що стосовно храму архетипом є Свята Гора (*axis mundi*), характерна для багатьох міфологічних систем домінанта сакрального простору; образ-парадигма (ідея храму, його небесний проект) – це Скинія для авраамічних релігій і Горній Єрусалим як Небесна Скинія для християнства (Об. 21:3). Невипадково Христос був сином теслі, бо мав стати Божественним Теслею, будівничим храму віри, позначеним певним універсальним образом: «Але Христос, Первосвященик майбутнього доброго, прийшов із більшою і досконалішою скинією, нерукотворною, що не від світу цього» (Євр. 9:11). Отже, Христос позначив своє віровчення через архітектурний код як «храм віри», а себе натомість як двері/врата цього Храму: «Я двері: коли через Мене хто ввійде, спасеться» (Ів. 10:9).

Образ-ілюстрація – це власне храм як архітектурна форма, що є концептом різноплановим,

охоплює як чуттєву реальність, що може бути її сутністю, так і прихований задум, який проявляється крізь видимі обладунки. У цьому ж сенсі висловлюється М. Гайдеггер: «Стоячи на своєму місці, храм уперше надає речам їхнього вигляду, а людям уперше дарує погляд на самих себе. І такий вигляд, і такий погляд доти залишаться розверстим, доки творіння залишається творінням і доки Бог не залишив його» (Хайдеггер 1993, 76). Храм моделює навколо себе «священну округу» через єдність шляхів і зв'язків, поширюючись тим самим на місто і світ, виконуючи своє історичне призначення (Хайдеггер 1993, 75).

Найкращою ілюстрацією універсальності цього положення є блискуче реалізований проєкт імператора Юстиніана, який переймався розбудовою держави. Образ Всесвіту й водночас усесвітньої величі Візантійської імперії мав бути відтворений архітектурними засобами, відповідно до задуму правителя. Цей план було втілено у величному храмі Софії Константинопольської (532–537 рр.), спорудженому зодчими Анфімієм із Тралл та Ісидором Старшим із Мілета. Юстиніанові належить вислів: «Церковний благоустрій є опорою імперії» (Диль 1908, 326), який дає підставу вважати, що під час спорудження храму Софії імператор керувався бажанням через грандіозний храм як образ грандіозного світу прославити грандіозність імперії та імператорської влади. Посвята головного храму імперії саме Софії Премудрості вказує на світостворювальний і світопорядкувальний характер його символіки. Тут запрошується аналогія саме зі старозавітною Софією Соломонових приповістей, Майстринею Господа (Пр. 8:22–30). Існує легенда, що після завершення будівництва храму Юстиніан виголосив: «Я перевершив тебе, Соломоне!» (Сказание о Св. Софии Цареградской 1889, 26), що засвідчує намір в облаштуванні *Sacrum Imperium Romanum* затьмарити царство Ізраїлю. Наслідування царя Соломона, будівничого Першого Храму, стало стійкою парадигмою поведінки для середньовічних правителів, які, розбудовуючи державу, починали з мурування храму. Адже Соломон втілював на землі божественний задум, як до нього вчиняв Мойсей у будівництві Скинії, параметри та технологічні деталі якої задав Всевишній на горі Хорив (2 М. 25:8–40). Перше тлумачення «земної» (Мойсеевої скинії) як образу, зразка, що показаний на горі, яку збудував був Господь, а не людина, надав апостол Павло: «Як Мойсееві сказано, коли мав докінчити скинію:

“Дивись бо, сказав, зроби все за зразком, що тобі на горі був показаний”» (Євр. 8:2,5). Отже, Скинія фактично є ієротопічним проєктом Бога. Тим самим сотворення сакральних просторів земними правителями може бути витлумачено як іконічна поведінка щодо Отця Небесного (Лидов 2012, 19).

Важливо, що вселенську велич побудованої Софії Константинопольської визнавали сучасники. Достеменно не відомо, чи бачив Козьма Индикоплов храм Юстиніана, бо писав свою «Християнську топографію» в Олександрії через сім років після завершення будівництва, але його «модель Всесвіту» дуже близька до Юстиніанової Софії (Редин 1916, 2, 35, 87, 189). Прокопій Кесарійський у творі «Про будівлі» (560 р.) зазначив важливі риси візантійського тлумачення храму Софії – її не рукотворність, а втілення Божого задуму; випромінювання світла зсередини самим храмом, а не його зовнішнім виглядом; сприймання бані як такої, що висить у повітрі, тобто спущеною з небес. Глядачі не можуть збагнути такого мистецтва й полишають храм приголомшені (Прокопій Кесарійський 1939). Прокопій Кесарійський не порівнює храм безпосередньо з образом Всесвіту, однак він вимальовується сам собою, що дало змогу сучасним дослідникам виокремити тип Храму-Космосу (Вагнер 1990, 20–21). Водночас Прокопій Кесарійський наголошує на провідній ролі в побудові храму імператора, який ухвалював конструктивні рішення, керуючись настановами Всевишнього.

У поетичному описі Павла Силенціарія «Екфрасис храму Святої Софії» (563 р.) образне тлумачення храму дано як усесвітньо об'єднувальну місію другого Риму (Фрейберг 1974). Відсутність у храмі фігуративних зображень пояснювали за різними теоріями, зокрема впливом монофізитства, хоча в інших храмах Юстиніана, наприклад, Сан Вітале в Равенні або базиліці Синайського монастиря, подібні зображення є. Проте порівняння Силенціарієм храму з грандіозним маяком разом із відсутністю фігуративних зображень наводить на думку про концептуальний задум самого храму як просторової ікони, сотвореної драматургією світла (Curcic 2012).

Ще у Старому Заповіті йдеться про вогняний стовп як знамення Божоявлення, зокрема, у такий спосіб Ягве являвся євреям у пустелі (2 М. 13:21). Образ вогняного стовпа був топом божественної присутності, запозичений новозавітною традицією, хоча б у сходженні Св. Духу на апостолів або благодатного вогню у Храмі Гробу Господнього.

Загалом архітектурна споруда створюється як активна енергія в поєднанні геометричної форми, текстури та забарвленості. Світло уявляється тут як провідний елемент, оскільки воно демонструє формопроявляючі властивості; без нього неможливо уявити обсяги, простори та поверхні: «Вібрацією світла можна радикально видозмінити характер архітектурного простору» (Гнідець 2010, 159). У випадку Софії Константинопольської йдеться про надскладну систему природного світла, яка вражає дотепер і через яку згадувані архітектори, а також інженери-оптики свого часу змогли передати образ Божий (Годованець 2011, 135) (рис. 2). Завдяки системі віддзеркалень (як у Діонісія Ареопагіта в «Небесній ієрархії») створювалося мінливе, проте насичене й живе середовище. Прогони вікон у барабані, оздоблені золотом та срібною смальтою, використовували як рефлектори, які спрямовували сонячне світло до бані. Причому вночі вони відбивали світло місячне, що породжувало ефект постійного свічення. Баня Софії начебто перебувала в сяючій хмарі як візуалізація біблійного символу «Дбѣа» (Слави), коли Господь являвся у вигляді сяючої хмари (над віком Ковчега Свідоцтва). Надскладну систему штучного світла реконструйовано за допомогою писемних і археологічних джерел. Усе разом створювало просторову й динамічну (перформативну) ікону, писану світлом (Лидов 2014, 20–22). Маючи розміри 77 x 71,7 м, висоту – 55,6 м, діаметр бані – 31,5 м, вміщуючи десятки тисяч людей, Софія Константинопольська правомірно стала «восьмим чудом світу».

Отже, храм є не тільки соціокультурним феноменом, специфічним текстом, а й невичерпним, безмежним символом, за яким проявляється Інше Буття. Храмний образ містить у собі

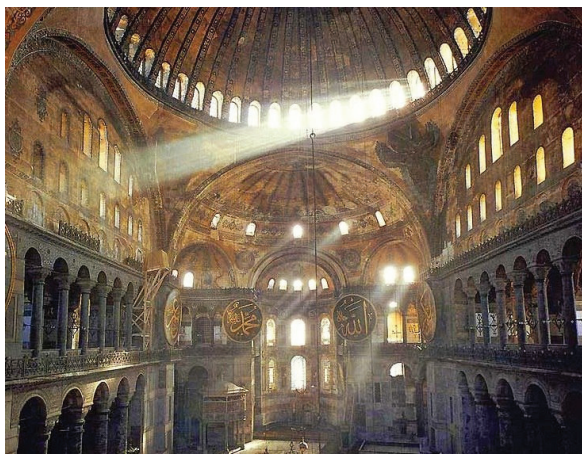


Рис. 2. Інтер'єр Софії Константинопольської (м. Стамбул)

безцінний досвід розуміння ідей, речей, концептів та форм; йому притаманний власний буттєвий модус. Протягом століть християнські храми нищили, грабували, перетворювали на комори, мечеті, музеї та кінотеатри. Проте назавжди залишався незмінним сакральний храмний топос, проникаючи крізь нові обладунки, поступово заповнюючи навколишній простір своїм утаємниченим змістом, обертаючись на *locus memoriae*. Саме таке сприйняття характерне для православної культури навіть за радянської/богоборницької доби, що плекало надію на майбутнє відтворення Храму.

Дослідник В. Лєпахін запропонував термін «іконотопос», який фактично залишився непоміченим рештою науковців, хоча транслював сенс однопорядкового з О. Лідовим явища:

Тепер пропонуємо ввести у вжиток термін *іконотопос*. Іконотопос – це святе, вибране Богом (чи людиною за волею Божою) місце, яке усвідомлюють як обране, яке має небесний Первообраз, що описаний у Святому письмі чи у церковній літературі (деколи має прототип і на землі), прагне до самозбереження і організації простору навколо себе за принципом священної топографічної іконічності як образ Першообразу (Лєпахін 2001, 267).

Особливим іконотопосом на землі є Єрусалим. Сам Господь обрав місто, в якому в майбутньому має бути зведений Соломонів храм (1 Цар. 8:48, 14:21; 2 Хр. 12:13). Для релігійної християнської свідомості Єрусалим є центром землі з Голгофою як аломорфою «світової гори», під якою поховано Адама, а на вершині встановлено хрест (християнський еквівалент «світового дерева»), на якому – розп'ятий Бог, а над ним – розкриті небеса з Горнім Єрусалимом. Саме навколо цієї вертикалі розгортається світовий простір і здійснюється кульмінація перетікання Старого Заповіту в Новий. Згодом у юдео-християнській традиції образ жертвовної гори усе більше заміщується храмом, починаючи з Єрусалимського храму, відомого як «храм на Горі», до монастирів Афону – «Святої Гори», локусу святості східнохристиянського світу. Хоча старозавітна релігійна традиція й виникла у середовищі кочовиків, її інституалізація пов'язана з побудовою Соломонового храму, куди було внесено Ковчег Свідоцтва. Отже, храм є нескінченним, невичерпним символом, співпричетним Горньому світу. Передусім йдеться про актуалізацію архетипу «храму» в межах православної культурної

традиції, що надалі зумовило специфічну храмову свідомість та її актуалізацію у відповідній храмовій споруді. Адже русичі були навернені до християнства не завдяки місіонерській діяльності проповідників, а після відвідування храму Софії Константинопольської, що справив на них враження перебування на небесах: «...не свѣмы, на небе ли были есмы: нѣсть бо на земли такового вида, ли красоты такоа» (Радзивилловская летопись 1989, 50).

Особливою є комунікація Храму і Міста. Храм був не лише зосередженням, а й експлікацією міста; він настільки ж потребував міста, наскільки місто потребувало храму. Своєю чергою, місто розглядається як модель Всесвіту, що позначається на його структурі. Ю. Лотман (1984, 31) визначає семіотику міст як концентричну та ексцентричну. Ексцентричне місто розташовувалося на «краю» культурного простору: на березі моря або в дельті ріки, де задіяно опозицію «природа – культура», що відображала упокорення стихії задля містобудівної діяльності (Олександрія, Константинополь, Санкт-Петербург, Одеса). Концентричне розташування міста в семіотичному просторі зазвичай пов'язано з містом на горі/горах, що слугувало посередником в опозиції «земля – небо» (Київ, де топографічно виокремлювалися Гора та Поділ). Якщо навколо ексцентричних міст концентрувалися ідеї приреченості, загибелі, природних катаклізмів, то концентричні міста контамінувалися з міфологемою вічності (Рим) або святості, що є аломорфами храму (Єрусалим, Київ). Побудова Києва – града храмів, означена митрополитом Іларіоном у сенсі здійснення пророцтва апостола Андрія про майбутній «град великъ» (Радзивилловская летопись 1989, 12), що відбувся на горах Київських як ієротопічний проект – «град святѣй, всеславнѣй» (Іларіон 1967, 46), про що вже йшлося.

Здавна предметом особливо глибокої рефлексії в Київській Русі був образ Священного града Єрусалиму, який втілюється на Землі. Саме він був тим абсолютно сакральним «центром Землі», навколо якого розгортається світовий простір і драма світової історії згідно з пророцтвом Єзекіїля: «Так говорив Господь. Цей Єрусалим – я поставив його всередині народів, а довкілля нього – країни» (Єз. 5:5). Старозаповітна традиція була напрочуд актуальною в Київській Русі, адже до неї апелювали давньоруські книжники. Саме на аналогіях і паралелях у давньоруських текстах (як-от «Повість минулих літ», «Слово про Закон і Благодать», «Ходіння ігумена Даниїла у Святу Землю») формуються ідеї про Русь

як «Святу землю», Київ як сакральне місто, Софійський собор як Дім Премудрості Божої. Ми виокремили прямі зіставлення Києва з Єрусалимом.

По-перше, Іаков Мніх у «Пам'яті і похвалі князеві Володимирові» зазначає: «Оле чудо! Яко 2-и Иерусалимъ на земли явися Киевъ и 2-и Моисѣи Володимиръ явися» (Зимин 1963, 74). Нумерація «другий» є недвозначною, такою, що апіорі відкидає усіяке посередництво в трансляції «святості», зокрема через Константинополь. До речі, у давньоруських писемних пам'ятках нема прямих зіставлень Києва з Царгородом.

По-друге, митрополит Іларіон, сучасник будівництва Софії Київської, у програмному творі «Слово про Закон і Благодать» прямо співвідносить храм Соломона, який освячує Єрусалим, із Софійським собором, Домом Премудрості Божої, який освячує Київ:

...аки Соломон Давыдова, иже дом божий великий святый его премудрости създа на святость и освящение граду твоему...яже церкви дивна і славна всемъ окружнымъ странамъ, якоже ина не обрящется въ всемъ полунощи земнѣмъ, от востока до запада, и славный град твой Киевъ величествомъ, яко вѣнцемъ обложил... (Іларіон 1967, 46).

Недарма у Софії Київській за давньоруських часів не було іконообразу Софії (вперше з'являється у Софії Новгородській XII ст.), бо її образом був увесь храм. Храм Софії став ликом Софії, іконою, оберненою до небес (Демчук 2008, 85).

По-третє, посвятний напис над конхою Софійського собору, що слугує ключем до його посвяти і програми розписів, є цитатою 6-го вірша 45-го Псалма Давида: «Бог серед нього, нехай не хитається, Бог допоможе йому, коли ранок настане» (Кн. Псалмів 45:6). У наведеному уривку йдеться про невразливість Нового Єрусалиму, посеред якого перебуває Бог.

В «Об'явленні Св. Іоанна Богослова» вказано, що Небесний Єрусалим характеризується певними числовими вимірами (як і Скинія Мойсея), що переповідає Іоанн Богослов: «а той, хто зо мною говорив (сьомий янгол. – Р. Д.), мав міру – золоту тростину, щоб зміряти місто, і брами його і мур» (Об. 21:15). Числовий символ сприймався як вияв безмежного через обмежене, в архітектурі він відігравав не просто інформативну роль, а був проявом Божественного задуму. Надія Нікітенко, дослідивши числові параметри Софійського собору, переконливо показала, що ідея Нового Єрусалиму добре прочитується в його



архітектурному вирішенні (Никитенко 1999, 190–93). Зокрема, центральне ядро храму утворює правильний квадрат, як і периметр Нового Єрусалиму: «А місто чотирикутне, а довжина його така, як і ширина» (Об. 21:16). Ширина фасадів собору (55 м) відповідає довжині Священного Града 144 лікті (лікоть = 38,18 см); 12 хрестоподібних стовпів центрального ядра храму співвідносяться з 12 підвалинами Священного Града, а 12 арочних прогонів собору асоціюються з 12 вратами Нового Єрусалиму, як про це й сказано в «Об'явленні» (Об. 21:12-17).

За С. Аверінцевим, для молодого київської культури сакральний храм був зосередженням сакрального града, а град – зосередженням сакральної держави (Аверинцев 1999). Автори містобудівної програми Києва безпосередньо апелювали до Священного Града – Єрусалиму, уявляючи столицю Русі «другим Єрусалимом», богохранимим Градом, земною іконою «Небесного Єрусалиму» (рис. 3). «Вказавши на храм, ми здалека вказали і на світ», – зазначив М. Гайдеггер (Хайдеггер 1993, 77). Ми б уточнили – на Всесвіт, адже в усвідомленні носіїв православної релігійно-культурної традиції храмові належить ключова позиція «мезокосму» в комунікації «мікрокосм» (людина) – «макрокосм» (Універсум).

Біблійна історія розпочинається в Саду, але її закінчення пов'язано з містом – Небесним Єрусалимом, що є водночас Храмом, який має зійти з небес. Від давнини храм був епіцентром формування міста, адже місто архетипово дорівнює храму (Об. 21:2–24), а місто майбутнього й поготів: «...і не ввійде до нього ніщо нечисте, ані той, хто чинить гидоту й неправду...» (Об. 21:27).

Отже, храм/місто/світ (ширше вівтар/храм/столиця/держава/всесвіт) структурує простір ідентичності від центру до периферії, адже поширення «святості» від сакрального ядра



**Рис. 3.** Західні хори Софії Київської. Фрагменти композицій апокаліптичної проблематики: «Сім світильників» та «Похід праведників до Нового Єрусалиму»

освячує певну територію на рівні невловимих сенсів і значень, ментальних структур, емоційного навантаження; акумулює духовні інтереси та пріоритети. Набуті естетичні уявлення формують релігійно-мистецький канон, що є матеріалізованим втіленням релігійної свідомості, кодом певної культурної традиції: «Творення храму вміщує і збирає навколо себе єдність шляхів і зв'язків, на яких і в яких народження і смерть, прокляття і благословення, перемога і поразка, стійкість і падіння створюють вигляд долі для людського племені. Панівний простір цих розверстих зв'язків і є світом народу в його історичному зверненні. З цих просторів народ вперше вертається до самого себе, аби виконати своє призначення» (Хайдеггер 1993, 75).

*Висновки.* Софійський собор – Дім Премудрості Божої екстраполював свою святість на сакральний град Київ – Другий Єрусалим, а той, своєю чергою, на сакральну державу – похрещену Русь як країну Софії, категорію не етнічну, не державну, а космічну/благодатну. У такому фокусі сприйняття Київ – Другий Єрусалим (профанне сучасне) уявлявся сполучною ланкою між Першим Єрусалимом (сакральним минулим) і Небесним Єрусалимом (есхатологічним майбутнім), що задекларовано в тогочасних писемних пам'ятках і відображено в архітектурно-стінописній програмі Софії Київської.

З середини XVII ст. в Україні розпочалася доба, відома як «українське бароко», яка визначила характер і колорит української культури. Церковні інтелектуали (Йов Борецький, Захарія Копистенський, Феофан Прокопович) в обстоюванні православної ідентичності відродили цілий шар давньоруських міфологем, зокрема «Київ – Другий Єрусалим», що надало Києву статус загальноукраїнської православної столиці, згуртувало та посилило православний табір у спілці з потужним союзником – козацтвом.

Через століття Тарас Шевченко вже після ліквідації залишків української державності в Російській імперії зберіг і ретранслював сакральну аналогію «позаземності» Києва та Небесного Єрусалиму:

*Мов на небі висить  
Святий Київ наш великий.  
Святим дивом сяють  
Храмі Божі, ніби з самим  
Богом розмовляють.  
Дивлюся я, а сам млію.  
Тихо задзвонили  
У Києві, мов на небі...*

(Шевченко 2014, 216)

Нині сплюндрована російським вторгненням українська земля та понівечені бомбардуваннями мирні міста перебувають в очікуванні здійснення ще одного біблійного пророцтва

про відновлення, що плекає надію на майбутню втіху: «Бо Господь Сіона потішить, всі руїни його потішить і оберне пустелі його на Едем...» (Іс. 51:3).

### Список використаної літератури

- Аверинцев, Сергей. 1999. «К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской». В *София-Логос. Словник*, 214–43. Київ: Дух і Літера.
- Бородай, Юрий. 2008. *Рождение философского понятия. Бог и материя в диалоге Платона*. Москва: Изд. Савин С. А.
- Вагнер, Георгий. 1990. *Искусство мыслить в камне. (Опыт функциональной типологии памятников древнерусской архитектуры)*, отв. ред. Т. И. Макарова. Москва: Наука.
- Гнідець, Ростислав. 2010. «Світлове проявлення сакрального простору в архітектурі українських храмів». *Проблеми теорії та історії архітектури України* 10: 158–66.
- Годованец, Юрий. 2011. «Икона из света в пространстве Софии Константинопольской». *Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси*: сб. статей, ред.-сост. А. М. Лидов, 119–37. Москва: Индрик.
- Демчук, Руслана. 2008. *Храм Софії у символічному просторі Русі-України*. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія».
- . 2013. «Софія Київська як ієротопічний проект». У *Софійські читання. Матеріали IV міжнародної конференції «Християнські святині – Скрижалі Вічності, Мудрості і Краси: нові грані пізнання» (м. Київ, 26–27 травня 2011 р.)*, 49–54. Київ.
- Диль, Шарль. 1908. *Юстиниан и византийская цивилизация в VI веке*. Пер. с фр. Санкт-Петербург: Тип. Альтшулера.
- Еліаде, Мірча. 2001. «Священне і мирське». У *Мелістофель і Андроґін*. Пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно, 7–116. Київ: Основи.
- Зимин, Александр. 1963. «Память и похвала Иакова Мниха и жите князя Владимира по древнейшему списку». *Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР* 37: 66–75. Москва.
- Іларіон. 1967. «Слово о Законі і Благодаті». У *Хрестоматія давньої української літератури*, упоряд. О. І. Білецький, 44–7. Київ: Радянська школа.
- Клейн, Лев. 2004. *Воскрешение Перуна. К реконструкции восточнославянского язычества*. Санкт-Петербург: Евразия.
- Кнабе, Георгий. 1999. *Русская Античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России*. Москва: Изд. РГГУ.
- Лспахін, Валерій. 2001. *Икона та іконічність*. Пер. з рос. Тарас Тимо. Львів: Свічадо.
- Лидов, Алексей. 2009. *Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре*. Москва: Феория; Троица.
- Лидов, Алексей. 2012. «Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования». У *Хортицький семінар: Сакральна географія і феномен паломництва: вітчизняний і світовий контекст*, наук. ред. і упоряд. Ю. Ю. Завгородній, 12–37. Запоріжжя: Дике поле.
- Лидов, Алексей. 2014. *Икона. Мир святых образов в Византии и Древней Руси*. Москва: Страдиз-Аудиокнига, Феория.
- Лотман, Юрий. 1984. «Символика Петербурга и проблемы семантики города». *Ученые записки Тартуского университета*. Вып. 664. *Труды по знаковым системам XVIII*: 29–44. Тарту.
- Никитенко, Надежда. 1999. *Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. Историческая проблематика*. Киев: Институт української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України.
- Нора, П'єр. 2014. *Теперішнє, нація, пам'ять*. Пер. з фр. А. Рєпі. Київ: Кліо.
- Осадча, Олена. 2015. «Ідея choras як основний принцип сакрального простору храму (на прикладі собору Софії Київської)». У *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці*. Вип. 24, наук. ред. О. В. Ковальчук, 109–117. Київ: Фенікс.
- Патерик Києво-Печерський*. 2001. За редакцією, написаною 1462 року по Різді Христовому печерським ченцем Касіаном. Упоряд. Ірина Жиленко; відп. ред. В. М. Колпакова. 2-ге вид. Київ: ВД «КМ Академія».
- Прокопий Кесарийский. 1939. «О постройках». Пер. С. П. Кондратьева. *Вестник древней истории* 4: 203–223.
- Радзивиловская летопись. 1989. *Полное собрание русских летописей*, отв. ред. Б. А. Рыбаков. Т. 38. Ленинград: Наука.
- Редин, Егор. 1916. «Христианская топография» *Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам*, под ред. Д. В. Айналова, XV. Москва: Тип. Г. Лиснера и Д. Собко.
- Сказание о Св. Софии Цареградской. Памятник древней русской письменности исхода XII века (архим. Леонид). 1889. *Памятники древней письменности и искусства* 78: 1–29. Санкт-Петербург.
- Фрейберг, Лидия. 1974. «Византийская поэзия IV–X вв. и античные традиции». В *Византийская литература*, отв. ред. С. С. Аверинцев, 53–58. Москва: Наука.
- Хайдеггер, Мартин. 1993. «Исток художественного творения». В *Работы и размышления разных лет*. Пер. с нем. А. В. Михайлова, 47–120. Москва: Гнозис.
- Шевченко, Тарас. 2014. «Варнак». У *Кобзар*, 214–16. Харків: Школа.
- Шукуров, Шарип. 2002. *Образ храма. Imago temple*. Москва: Прогресс-Традиция.
- Яковенко, Игорь. 1996. «Художественное сознание и городская среда (в их взаимодействии и созидании)». В *Город и искусство: субъекты социокультурного диалога*, сост. Т. В. Степушина; отв. ред. Э. В. Сайко, 20–25. Москва: Наука.
- Curcic, Slobodan. 2012. “Divine Light: Constructing the immaterial in Byzantine Art and Architecture.” In *Architecture of the Sacred: Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium*, edited by Bonna D. Wescoat, Robert G. Ousterhout, 307–337. Cambridge University Press.
- Flier, Michael. 1992. “The Iconology of Royal Ritual in Sixteenth-Century Muscovy.” In *Byzantine Studies: Essays on the Slavic World and the Eleventh Century*, 53–76. New York: New Rochelle.
- Harrington, Michael. 2004. *Sacred Place in Early Medieval Neoplatonism*. New York: Palgrave.
- Isar, Nicoletta. 2006. “Chorography (Chôra, Chôros) – A Performative Paradigm of Creation of Sacred Space in Byzantium.” In *Hierotopy: The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, 59–90. [http://hierotopy.ru/contents/CreationOfSacralSpaces\\_02\\_Isar\\_Chorography\\_2006\\_EngRus.pdf](http://hierotopy.ru/contents/CreationOfSacralSpaces_02_Isar_Chorography_2006_EngRus.pdf).
- Lampe, Geoffrey. 1961. *A Patristic Greek Lexicon*. Oxford: At the Clarendon Press.
- Nelson, Robert. 1989. “The Discourse of Icons: Then and Now.” *Art History* 12, no. 2 (June): 144–57.
- Panofsky, Erwin. 1979. *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*. Princeton: Princeton University Press.

## References

- Averintsev, Sergey. 1999. "K uiasneniiu smysla nadpisi nad konkhoi tcentralnoi apsidy Sofii Kievskoi." In *Sofia-Logos. Slovyk*, 214–43. Kyiv: Duch i Litera [in Russian].
- Borodai, Yuriy. 2008. *Rozhdenie filosofskogo ponyatiya. Bog i materiya v dialoge Platona*. Moscow: Savin S. A. [in Russian].
- Curcic, Slobodan. 2012. "Divine Light: Constructing the immaterial in Byzantine Art and Architecture." In *Architecture of the Sacred: Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium*, edited by Bonna D. Wescoat, Robert G. Ousterhout, 307–337. Cambridge University Press.
- Demchuk, Ruslana. 2008. *Khram Sofii u symvolichnomu prostori Rusi-Ukrainy*. Kyiv: Publishing House "Kyiv-Mohyla Academy" [in Ukrainian].
- . 2013. "Sofia Kyivska yak hierotopichniy proekt." In *Sofiiski chytannia. Materialy IV mizhnarodnoi konferentsii "Khrystyianski sviatyni – Skryzhali Vichnosti, Mudrosti i Krasny: novi hrani piznannia" (m. Kyiv, 26-27 travnia 2011)*, 49–54. Kyiv [in Ukrainian].
- Diehl, Charles. 1908. *Yustinian i vizantijskaya civilizaciya v VI veke [Justinien et la civilisation byzantine au VI-e siècle]*. Saint Petersburg: Tip. Altschulera [in Russian].
- Eliade, Mircea. 2001. "Sviashchenne i myrske." Translated by Halyna Korian. In *Mefistofel i Androhin*, 7–116. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
- Flier, Michael. 1992. "The Iconology of Royal Ritual in Sixteenth-Century Muscovy." In *Byzantine Studies: Essays on the Slavic World and the Eleventh Century*, 53–76. New York: New Rochelle.
- Frejberg, Lidiya. 1974. "Vizantijskaya poeziya IV–X vv. i antichnye tradicii." In *Vizantijskaya literatura*, edited by S. S. Averintsev, 53–58. Moscow: Nauka [in Russian].
- Godovanets, Yuriy. 2011. "Ikona iz sveta v prostranstve Sofii Konstantinopolskoj." In *Prostranstvennye ikony. Performativnoe v Vizantii i Drevnej Rusi*, edited by A. M. Lidov, 119–37. Moscow: Indrik [in Russian].
- Harrington, Michael. 2004. *Sacred Place in Early Medieval Neoplatonism*. New York: Palgrave.
- Heidegger, Martin. 1993. "Istok hudozhestvennogo tvoreniya." In *Raboty i razmyshleniya raznykh let*. Translated from German by A. V. Mihailov, 47–120. Moscow: Gnozis [in Russian].
- Hnidets, Rostyslav. 2010. "Svitlove proiavlennia sakralnogo prostoru v arkhitekturi ukrainskykh khramiv." *Problemy teorii i istorii arkhitektury Ukrainy* 10: 158–66 [in Ukrainian].
- Ilarion. 1967. "Slovo o Zakoni i Blahodati." In *Khrestomattiia davnoi ukrainskoi literatury*, 44–7. Kyiv: Radianska shkola.
- Isar, Nicoletta. 2006. "Chorography (*Chôra, Chôros*) – A Performative Paradigm of Creation of Sacred Space in Byzantium." In *Hierotopy: The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, 59–90. [http://hierotopy.ru/contents/CreationOfSacralSpaces\\_02\\_Isar\\_Chorography\\_2006\\_EngRus.pdf](http://hierotopy.ru/contents/CreationOfSacralSpaces_02_Isar_Chorography_2006_EngRus.pdf).
- Klejn, Lev. 2004. *Voskreshenie Peruna. K rekonstrukcii vostochno-slavyanskogo yazychestva*. Saint Petersburg: Evraziya [in Russian].
- Knabe, Georgiy. 1999. *Russkaya Antichnost. Soderzhanie, rol i sudba antichnogo naslediya v kulture Rossii*. Moscow: RGGU [in Russian].
- Lampe, Geoffrey. 1961. *A Patristic Greek Lexicon*. Oxford: At the Clarendon Press.
- Liepakhin, Valeriy. 2001. *Ikona ta ikonichnist*. Translated from Russian by Taras Tymo. Lviv: Svichado [in Ukrainian].
- Nelson, Robert. 1989. "The Discourse of Icons: Then and Now." *Art History* 12, no. 2 (June): 144–57.
- Nora, Pierre. 2014. *Teperishnie, natsiia, pamiat [Présent, nation, mémoire]*. Translated by Andrii Riepa. Kyiv: Klio [in Ukrainian].
- Osadcha, Olena. 2015. "Ideia choras yak osnovnyi pryntsyp sakralnogo prostoru khramu (na prykladi soboru Sofii Kyivskoi)." In *Ukrainska Akademiia Mystetstv. Doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi* 24, edited by O. V. Kovalchuk, 109–117. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Panofsky, Erwin. 1979. *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*. Princeton: Princeton University Press.
- Pateryk Kyievo Pecherskyi*. 2001. 2nd ed. Kyiv: Publishing House "Kyiv-Mohyla Academy" [in Ukrainian].
- Prokopij Kesarijskij. 1939. "O postroikah." Translated by S. P. Kondratev. *Vestnik drevnei istorii* 4: 203–223 [in Russian].
- Radzivilovskaya letopis. 1989. *Polnoe Sobranie Russkikh Letopisej*, edited by B. A. Rybakov. Vol. 38. Leningrad: Nauka [in Russian].
- Redin, Egor. 1916. "*Hristianskaya topografiya*" *Kozmy Indikoplova po grecheskim i russkim spiskam*, edited by D. V. Ajnalov. Moscow: Tip. G. Lissnera i D. Sobko [in Russian].
- Shevchenko, Taras. 2014. "Varnak." In *Kobzar*, 214–16. Kharkiv: Shkola [in Ukrainian].
- Shukurov, Sharip. 2002. *Obraz hrama. Imago temple*. Moscow: Progress-Traditciia [in Russian].
- Skazanie o Sv. Sofii Caregradskoi. Pamyatnik drevnei russkoi pismennosti ishoda XII veka (arhim. Leonid). 1889. *Pamiatniki drevnei pismennosti i iskusstva* 78: 1–29. Saint Petersburg [in Russian].
- Vagner, Georgiy. 1990. *Iskusstvo myslit v kamne. (Opyt funktsionalnoi tipologii pamyatnikov drevnerusskoi arkhitektury)*, edited by T. I. Makarova. Moscow: Nauka [in Russian].
- Yakovenko, Igor. 1996. "Hudozhestvennoe soznanie i gorodskaya sreda (v ih vzaimodejstvii i sozidanii)." *Gorod i iskusstvo: subekty sociokulturnogo dialoga*, edited by T. V. Stepushina, Ye. V. Saiko, 20–25. Moscow: Nauka [in Russian].
- Zimin, Aleksandr. 1963. "Pamyat i pohvala Iakova Mniha i zhitie knyazya Vladimira po drevnejshemu spisku." *Kratkie soobsheniya Instituta slavyanovedeniya AN SSSR* 37: 66–75. Moscow [in Russian].

**Ruslana Demchuk**

Dr. habil. (Cultural Studies);

Professor at the Department of Cultural Studies, Faculty of Humanities,  
National University of Kyiv-Mohyla Academy (NaUKMA), Kyiv, Ukraine<https://orcid.org/0000-0002-4401-8953>e-mail: [r.demchuk@ukma.edu.ua](mailto:r.demchuk@ukma.edu.ua)**The Temple Consciousness and Iconic Mindset  
in the Dimension of Ancient Rus Culture****Abstract**

The article deals with the organisation of the sacred space of the temple-icon and the city as a temple on the example of ancient Rus monuments in the context of the Byzantine cultural and religious tradition. Previously, the positivist model of describing the world did not see the organisation of sacred space as a subject of research. However, in many cases, the analysis of theological concepts or visual forms is insufficient, because some phenomena can be understood only at the level of ideal images (eidos). The structural design of sacred space is a hierotopic project that encompasses all its visible and tangible forms. Icons (A. Rublev's "Trinity"), churches (Sophia of Constantinople, Sophia of Kyiv, the Assumption Cathedral of the Kyiv-Pechersk Monastery), and cities (Jerusalem, Kyiv) are considered as hierotopic constructs in the article.

In the Sermon on Law and Grace by Metropolitan Hilarion, Saint Sophia in Kyiv directly correlates with the Temple of Jerusalem – symbol of New Jerusalem. This correlation is confirmed with dedication over the figure of Mary, Orans of Kyiv, – the quote from King David's psalm about New Jerusalem where God is, in conch of Sophia Cathedral (Ps. 45:6). Jakob the Monk, an author of Memory and praise to Prince Volodymyr (11<sup>th</sup> century) calls the capital of Kyivan Rus country the second Jerusalem: 'Miracle! As 2<sup>nd</sup> Jerusalem – Kyiv appeared, and 2<sup>nd</sup> Moses – Volodymyr appeared'. Prince Volodymyr is compared here to prophet Moses who created the Tabernacle with sizes God defined (Exodus 25:9). But the main message is the unambiguous number 'the second', which excludes any other mediation. Kyiv directly correlates with Jerusalem and gets its holiness this way.

It is concluded that St. Sophia Cathedral, the House of the Wisdom of God, extrapolated its holiness to the sacred city of Kyiv, the Second Jerusalem, and this, in turn, to the sacred state, the Christianised Rus as the country of Sophia, a category not ethnic or state, but cosmic / gracious. In this focus of perception, Kyiv, the Second Jerusalem (profane present), was imagined as a connection between the First Jerusalem (sacred past) and the Heavenly Jerusalem (eschatological future), as declared in written monuments of the time and reflected in the architectural and mural scheme of St. Sophia of Kyiv.

**Keywords:** culture, religion, Orthodoxy, sacred, temple, icon, monumental painting, hierotopia, Sophia, interdisciplinarity, cultural practices, cultural dimension, Kyiv, Jerusalem.

*Manuscript received March 3, 2024  
Матеріал надійшов 3 березня 2024 р.*

© Руслана Демчук (Ruslana Demchuk), 2024

[r.demchuk@ukma.edu.ua](mailto:r.demchuk@ukma.edu.ua)

<https://orcid.org/0000-0002-4401-8953>

*Сфера наукових зацікавлень:* східнохристиянська культура,  
національна ідентичність, політична міфологія.

*Main research fields:* East-Christian culture, national identity, political mythology.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)