

А.М. Лидов

Икона и иконическое в сакральном пространстве

Опубликовано в сборнике «Икона в русской словестности и культуре», М., 2012, с.83-108.

В последнее время формируется несколько иной взгляд на икону, который существенно отличается от привычного¹. Что мы знаем об иконе и какой образ возникает в нашем сознании, когда мы слышим слово «икона». Вероятнее всего, икона для большинства — это плоское условное изображение религиозного содержания. Обычно на доске. Некоторые чуть более информированные люди, знают, что оно может быть и не только на доске, но, например, на стене или на ткани. В любом случае, это плоское изображение, схематичное, существенно отличающееся от реалистической живописи.

Вот это давно сложившееся стереотипное представление об иконе глубоко неверно, по крайней мере, по отношению к Византии и Древней Руси, поскольку там икону всегда понимали как пространственный образ, как образ-посредник². И поскольку икона не плоское изображение, не схема, а пространственное целое, она отнюдь не совпадает не только с религиозной картиной, в принципе построенной по другим законам, но и с привычной нам поздней иконой, как неким условным изображением какого-либо религиозного сюжета.

Образ Христа Пантократора в куполе Софии Киевской (Figure 1) , например, с одной стороны, несомненно является традиционной иконой — образ Вседержителя в окружении архангелов с изображением четырех евангелистов на парусах³; с другой стороны, это пространственный образ, который изображает некое устройство мира. Это было отмечено в научной литературе, в частности, американским историком византийского искусства Томасом Мэтьюзом, который написал статью о преобразующем символизме Пантократора в куполе и провел

¹ Настоящая статья представляет собой переработанный вариант публичной лекции, прочитанной в 2010 г. в Киевском Доме ученых в рамках программы Полит.уа (полный текст лекции представлен на сайте www.polit.ru)

² Теоретическое обоснование такого подхода см. в кн.: Лидов А.М. *Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре*. М., 2009

³ Новое описание см.: *История русского искусства*. Т.1: Искусство Киевской Руси IX- первая четверть XII века. М., 2007

параллель между этим образом и классической буддийской Мандалой, которая представляет сакральный образ мира.¹



Figure 1. Мозаика Христа Пантократора в куполе Софии Киевской, XI век

Сопоставление, на первый взгляд, совершенно парадоксальное, стало выглядеть в итоге весьма убедительным. Мэтьюз показал, что в основе лежит некая общая модель, пространственная икона, восходящая к индоевропейскому архетипу. Образ в куполе Софии Киевской не только имел пространственную составляющую, но и был концептуально неплоским.

Есть внутренняя несовместимость между плоской картиной, которая до сих пор существует в нашем сознании как основной способ описания мира (я это называю «парадигмой плоской картины»), и пространственным образом, который устроен совершенно иначе.

Рассмотрим иконографические особенности образа, на которые редко обращают внимание. С одной стороны, в Киевской Софии мы видим узнаваемое изображение Христа, о чем говорит и расположенная рядом надпись. С другой стороны, перед нами Христос в более старшем возрасте, чем тот, который мы

¹ Мэтьюз Т. *Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе* // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А.М. Лидов. СПб., 1994. С. 9-16

знаем по Евангелию. Вместе с тем, это и не седовласый старец, известный в византийской иконографии под именем «Ветхого деньми». Итак, изображен человек в возрасте пограничном, промежуточном, между возрастом евангельского Христа и возрастом Христа вечного старца, седовласого Ветхого деньми. Это явное указание на вневременность Христа, который здесь представлен как второе Лицо Пресвятой Троицы, вечно пребывающее на небесах и одновременно осуществляющее домостроительство спасения. Это тема Троицы и тема сошествия Святого Духа и его присутствие подчеркивается также радугой, окружающей Христа Вседержителя. Образ выведен за границы обыденного восприятия и представлен в особом пространственно-временном континууме, в создании которого велика роль золотого фона, символика которого в свое время была глубоко проанализирована С.С. Аверинцевым¹. Золотые мозаики играют огромную роль, при чем их качество — особое, которое никакие поздние копиисты, в том числе и XIX века, совершенно не способны были воспроизвести. Речь идет и блестящих итальянских мастерах мозаики XIX века, которые, кстати, довольно много работали на территории Российской империи и считались знатоками византийского стиля. При всем своем мастерстве эффект византийского золота они не могли воспроизвести. Речь идет о пространственном измерении золотого света, которое достигалось и при помощи изощренных технологических приемов. Золотая смальта изготавливалась таким образом, чтобы проникающий свет, отражался под разными углами от вложенной в эту прозрачную смальту золотой или серебряной пластины.



Figure 2. Золотой фон в алтарной апсиде Софии Киевской, XI век

¹ Аверинцев С.С. *Золото в системе символов ранневизантийской культуры* // Византия. Южные славяне. Древняя Русь. Западная Европа. Сб. статей в честь В.Н. Лазарева. М., 1973, с. 40-52. Аверинцев С.С. *Поэтика ранневизантийской литературы*. М., 1977

Кроме того, если вы посмотрите вблизи, как выложена эта мозаика, то легко заметить, что выложена она принципиально неровно. Так, знаменитое изображение Богоматери Оранты в апсиде Софии Киевской (Figure 3) расположено на трех разных уровнях. Мало того, еще и все камушки смальты положены под разным углом. Во имя чего это делалось? Очевидно, для возникновения эффекта живого света. Если вы постоите какое-то время перед Киевской Орантой, то увидите, что образ окружен мерцающим сиянием, интенсивность которого все время меняется. Сознательно создается впечатление, что Богоматерь как бы излучает этот свет. Вокруг нее постоянно присутствует аура золотого сияния, и это не плоский фон, а пространство, бесконечное Божественное пространство, которое открывается за ней. Византийские мозаичисты не просто показывают плоскую фигуру Оранты на фоне этого пространства, но создают образ Богородицы, являющейся из этого пространства – она как бы входит в пространство храма. Образ реализуется не внутри картинной плоскости, а в пространстве между зрителем и изображением. Таков основной принцип византийского иконического образа, который еще не до конца осмыслен, поскольку вступает в противоречие с пресловутой «парадигмой плоской картины», доминирующей в нашем сознании.



Figure 3. Мозаика Богоматери Оранты в апсиде Софии Киевской

Главное природное свойство византийской иконы состоит в том, что она не предполагает границы между образом и зрителем, которая всегда существует в

связи с новоевропейской картиной. Нет также оппозиции образ — зритель, образ реализуется в пространстве перед картинной плоскостью. То есть он принципиально выходит из плоскости в среду общения со смотрящим и присутствующим в храме человеком. Идеальная икона должна быть такой. В нашем же обыденном представлении икона - это плоская картинка, раскрашенная условными красками, нагруженная определенным смыслом. И, к сожалению, среди современных иконописцев практически нет мастеров и художников, способных передать пространственную природу иконы. В этом огромная проблема, поскольку современные художники утратили понимание иконного образа как пространственного.

За «новым» подходом уже несколько веков. Начинаются необратимые изменения в сфере иконописания примерно с падения Византии, с середины XV века, а окончательно **добивает** «иконическое» XVI век. Знаменем времени становится появление иконописного подлинника. Тогда принципиально меняется процесс создания икон. Иконописцу дают некий набор схем: вот тебе прорись, переведи ее на доску, а дальше эту схему нужно раскрасить. Это совершенно не византийский путь создания образа, это его искажение, которое возникает в XVI в., утверждается в XVII веке и становится неким стандартом, дожившим до нашего времени. И именно поэтому эффект византийской мозаики, абсолютно пространственный, недоступен даже самым высокопрофессиональным мастерам Нового времени.

Продолжим рассмотрение пространственной иконы на примере Софии Киевской. Спускаясь от образа Пантократора в куполе в пространство храма, мы реконструируем его первоначальный контекст. Где расположен этот образ? Этот образ в Святой Софии, как и в любом другом византийском храме, находится в центре храма, в том месте, где верующие получают причастие. То есть получают того же Христа под видом освященного хлеба и вина — Тела и Крови Христовой. Происходит соединение того, что верующий получает через пространство причастной чаши, и того, что он видит в чаше купола над собой.

Это сравнение могло бы показаться поэтическим преувеличением, если бы мы не знали ярких примеров, прямо отражающих подобное понимание образа. Существует византийский драгоценный потир из Константинополя, в настоящее время хранящийся в сокровищнице Сан Марко в Венеции (т.н. «потир патриархов», Figure 4)¹. Это потир из сардоникса в серебряной оправе с эмальями датируется концом X - началом XI века, то есть по времени он очень близок к дате создания Софии Киевской. До нас не дошли потиры, которые использовались в литургии XI века в Киеве, но, с огромной вероятностью, можно предположить, что это были аналогичные сосуды. В этом потире мы видим

¹ Il Tesoro di San Marco. Milano, 1986, pp.167-173, no 16

пространственную литургическую тему, когда в освященном вине, в тот момент, когда верующий получает причастие, возникает образ Христа Пантократора (изображение в перегородчатой эмали представлено на дне чаши) — этот же образ причащающийся видел в огромной чаше купола над собой. Возникло пространственное сопряжение двух образов, которое является замечательной иллюстрацией византийского представления об иконе и иконическом, о том, что икона никогда не мыслилась как плоская картина, но всегда как пространственный образ.



Figure 4. Потир Патриархов, Константинополь, X век, из сокровищницы собора Сан Марко, Венеция

Складывающееся в настоящее время новое понимание иконы и иконического не отрицает предыдущие толкования или сочинения византийских отцов на тему образа и первообраза. Оно просто существенно дополняет их и помогает осознать пространственную природу иконы. В этом контексте, на наш взгляд, огромное значение имеет философское и богословское понятие «хора», во многих отношениях ключевое для понимания всей восточнохристианской традиции.

Надо сказать, и для меня, и для моих коллег, работающих в этом направлении, некой исходной точкой была иконография, и даже не столько иконография, сколько надписи к образам, находящимся в монастыре Хора в Константинополе (в настоящее время он называется по-турецки Кахрие-Джами). Этот всемирно известный памятник византийского искусства в начале XIV века

был перестроен и украшен мозаиками по повелению выдающегося византийского деятеля Феодора Метохита (1270-1332), который был ближайшим другом и главным советником (великим логофетом) императора Андроника Палеолога. Он был талантливым поэтом, незаурядным богословом, и, скорее всего, не только заказчиком, но и автором замысла иконографической программы своего монастыря. По оси храма, идущей с запада на восток, к алтарной апсиде, расположены три образа Христа и три образа Богоматери, все они подписаны. Образ, который встречает входящего в храм, над входом в нартексе подписан «ΙC ΧC Χορα τον ζωντον» (Figure 5), что можно перевести, как «Иисус Христос пространство живых». Эта же надпись повторяется на двух других образах Христа.



Figure 5. Мозаичный образ Христа "Хора тон зонтон" на входе в храм монастыря Хора, Константинополь, XIV в.

По той же оси, напротив этого образа и дальше в глубину храма, вплоть до алтаря, появляются три образа Богоматери, подписанные «Ματηρ Βοζβια Χορα τυ αχορετυ» (Figure 6), что с греческого можно перевести как «вместилище Невместимого» или, на мой взгляд, более точно — «пространство того, который вне пространства»¹. То есть через эту надпись изображается и передается чудо

¹ Ousterhout R. *The Virgin of the Chora: the Image and its Contexts* // *The Sacred Image. East and West* / ed. R. Ousterhout, L. Brubaker. Urbana and Chicago, 1995. P.

Боговоплощения — земная женщина вмещает в свое лоно Бога, у которого нет ни границ, ни образа, и Он больше, чем любое пространство. До последнего времени исследователи не обращали внимания на такое, казалось бы, ясное «послание», своего рода «декларацию», воплощенную в надписях к главным образам Христа и Богородицы, недвусмысленно названных «хора». Следуя позитивистской традиции, исследователи интерпретировали название монастыря по-своему: монастырь находится в пригороде, и поскольку в новогреческом языке «хора» чаще всего обозначает деревню, пригород, окраину, название монастыря объясняли как пригородный.



Figure 6. Мозаичный образ Богородицы "Хора ту ахориту" на входе в монастыре Хора, Константинополь, XIV в.

В этой связи примечательно, что само понятие «хора» является одним из самых глубоких и важных в древнегреческой философии, которую западная философия в течение многих столетий просто не понимала; к этому понятию обратились только в XX веке. Крупнейший философ XX века Мартин Хайдеггер отмечал, что, не поняв, что такое хора, мы не поймем всю греческую философию¹. В последнее время на тему хоры несколько спекулятивно пишут

91-109; Isar N. *The Vision and its 'Exceedingly Blessed Beholder': Of Desire and Participation in the Icon* // RES: Anthropology and Aesthetics, 38 (2000). P. 56-73.

¹ El-Bizri, N. "Qui-êtes vous Khôra?: Receiving Plato's *Timaeus*," *Existential Meletai-Sophias*, Vol. XI, Issue 3-4 (2001), pp. 473-490; El-Bizri, N. "ON KAI KHORA:

такие философы как Жак Деррида и Юлия Кристева, пытаюсь объяснить в каком-то смысле необъяснимое, то, что не перекладывается на язык рациональной философии и, в конце концов, на язык средневековой схоластики, из которой эта рациональная философия выросла¹.

Так что же такое хора? Понятие восходит к Платону, который говорит о нем в диалоге «Тимей». Он называет «хора» в числе трех образующих мир категорий². Я процитирую Платона, чтобы быть максимально точным. «Итак, согласно моему приговору, краткий вывод таков: есть бытие, есть пространство (хора) и есть возникновение, и эти три рода возникли порознь еще до рождения неба».³ Хора рассматривается и Платоном, и его последующими интерпретаторами как некое состояние, которое предшествует рождению любой формы. Это понятие развивали неоплатоники, и через неоплатоников оно пришло в христианское богословие и было применено к иконе⁴. Хора была отождествлена с иконическим пространством, в первую очередь, одним из крупнейших богословов и защитником иконопочитания — св. патриархом Никифором (ум.828)⁵. Он обращался к понятию «хора», в частности, для того, чтобы опровергнуть иконоборцев и объяснить принципиальное различие между иконой и идолом. С точки зрения традиционных рациональных понятий эту разницу обнаружить довольно трудно, несмотря на все богословские тексты, которые постоянно утверждают, что икона и идол — это разные вещи. На этой очень сложной проблеме и строили свои возражения против священного образа иконоборцы: они видели в иконах и фигуративных изображениях идолопоклонство.

Теперь перейду к собственной интерпретации понятия, пытаюсь развить теорию иконы, исходя из идей св. патриарха Никифора и некоторых других авторов. Для того чтобы объяснить, что такое хора как пространство и о каком

Situating Heidegger between the *Sophist* and the *Timaeus*," *Studia Phaenomenologica*, Vol. IV, Issue 1-2 (2004), pp. 73–98.

¹ Derrida, J. *Khôra*. Paris, 1993.

² О понятии «хора» у Платона см. важные страницы в кн.: Бородай Т.Ю. *Рождение философского понятия. Бог и материя в диалогах Платона*. М., 2008, с.116-132.

³ См.: Платон. *Собрание сочинений*. М., 1994. Т. 3. С. 456

⁴ Isar N. *Chorography (Chôra, Chorós). A performative paradigm of creation of sacred space in Byzantium* // *Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси* / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2006.

⁵ Nicephore. *Discours contre les iconoclasts*, note 40 p. 170. Mondzain M.-J. *Iconic Space and the Rule of Lands* // *Hypatia* vol. 15, no. 4 (Fall 2000), 66. Mondzain M.-J. *Image, icône, économie . Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, 1996. p. 199.

пространстве идет речь, придется упрощать, пытаясь представить в традиционных рациональных понятиях то, что в принципе этими понятиями не описывается.

Вспомним известный тезис Платона о соотношении предмета и эйдоса, где эйдос понимается как образ-идея и небесный прототип¹. Платон говорит: есть стол, как вещь, как предмет, абсолютно конкретный. И есть идеальный образ, идея этого стола, его эйдос, пребывающий на небесах. В этом контексте хора может быть понята как пространство, которое соединяет в одно целое эту абсолютно конкретность стола и его идеальный небесный образ-идею. И если мы вдумаемся, то икона и есть хора. С одной стороны, она абсолютно конкретна, более того, чувственно конкретна. Ее можно потрогать, поцеловать, физически повредить и даже уничтожить, но при этом, с другой стороны, это абсолютно идеальный образ, тот небесный прототип, который не только стоит за этой иконой, как некая абстракция, но и является неотъемлемой частью иконного целого. Именно благодаря этому свойству, икона оказывается способной к чудотворению. То есть она одновременно обладает предметной конкретностью и божественной идеальностью, будучи связанной с небесным прототипом. Вместе это единое рационально неразделимое пространство, которое и есть хора.

И сам Христос, о чем свидетельствует иконографическая программа монастыря Хора, тоже есть хора, поскольку Он совершенно конкретен в реальности своей земной жизни, более того, каждый верующий может принять Его в себя в таинстве Евхаристии под видом хлеба и вина, и, одновременно, это вечно пребывающее на небесах Второе Лицо Святой Троицы. То, что соединяет эти, казалось бы, абсолютно несоединимые и парадоксально разные явления, и есть хора. Поэтому хора — это суть и смысл каждого византийского храма. Идеальная задача византийского храма — создать образ «Христа Хора», повторяя слова на мозаичных иконах Кахрие Джамии — пространство «Того, Кто больше любого пространства».

Хора значительно более широкое и глобальное понятие, чем икона. Вместе с тем икона есть хора. Хора — это пространство, которое соединяет в себе несводимые к общему знаменателю крайности, которые при этом невозможно расчленишь при помощи западного философского инструментария, при помощи строгих понятий кодификации. Вообще, понятие хоры в целом, идея хоры — это вызов всей существующей западной рационалистической традиции, и именно поэтому она так мало изучалась в этой традиции. Мне представляется, что

¹ Лосев А. Ф., *Очерки античного символизма и мифологии*, М., 1930, с. 135—281 (новое издание М.: Мысль, 1993. С. 261-286); Лосев А. Ф., *История античной эстетики*, т. 3: Высокая классика. М., 1974. С. 318—361.

фундаментальное понятие хора, базовая категория древнегреческой философии, воспринятое через неоплатонизм христианской патристики и христианским богословием, не изучено еще в достаточной мере. При этом хора — очень важная категория для понимания иконы как пространственного образа, а не плоской картины. Хора дает некое богословское и философское основание для такого понимания образа, в котором есть и абсолютная конкретность, и абсолютная идеальность, и пространственность, включающая обе эти крайности.

Обратимся к примерам, воплощающим такое понимание иконического пространства, например, к Софии Константинопольской. Храм построен императором Юстинианом в первой половине VI века и заслуженно считается величайшим произведением мирового искусства. Одной из поразительных особенностей Святой Софии, долгое время занимавшей исследователей и вызывавшей непрекращающиеся споры, является отсутствие в храме эпохи Юстиниана фигуративных изображений. Существовали только золотые мозаики с изображениями крестов и орнаментов, но там не было никаких настенных фигуративных изображений, традиционных икон, которые появились только после иконоборчества и победы иконопочитания, когда появление в храме «святых образов» было определено новой религиозно-политической ситуацией.

Отсутствие фигуративных изображений пытались объяснить с помощью самых разных теорий. Согласно одной из них Юстиниан находился под влиянием монофизитов, которые выступали против икон. Однако в других храмах Юстиниана мы видим эти иконные композиции, в том же Сан-Витале в Равенне или базилике Синайского монастыря. Смысл отсутствия фигуративных изображений, по всей видимости, заключался в том, что Юстиниан как автор замысла, а также его мастера-архитекторы Анфимий из Тралл и Исидор из Милета, выдающиеся инженеры-оптики своего времени, сознательно хотели создать храм, который не предполагал бы никаких плоских изображений, храм, где основным выразительным средством был свет, показанный в сложнейшей драматургии.

Речь идет о сложнейшей системе естественного света, который потрясает воображение даже современных инженеров-оптиков¹. За счет системы зеркальных отражений создавалась живая меняющаяся и невероятно насыщенная световая среда внутри храма. Приведу вам только один из самых впечатляющих примеров. Анфимий из Тралл и Исидор из Милета разработали для первого купола Софии Константинопольской, который был заметно более плоским, чем тот купол, который мы видим сейчас, систему отражений. То есть они использовали окна в барабане в их нижней части как рефлекторы, которые

¹ Годованец Ю.А. *Икона из света в пространстве Софии Константинопольской* // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2011

отражали свет в купол, причем, что очень важно, освещали купол и по ночам. Когда не было солнечного света, они отражали свет звезд и луны таким образом, что ночью в Софии Константинопольской возникал эффект постоянно светящегося купола. То есть в куполе постоянно висело облако света, зримо представляя известнейший библейский символ, так называемую «Доха» (Славу), когда Господь является людям в виде светового облака.

Существовала и сложнейшая система искусственного света, которую сейчас реконструируют по разным археологическим и письменным источникам¹. Речь идет об изысканной световой среде, полной отражений за счет мраморных инкрустаций, золотых мозаик, серебряной утвари. Если обобщить результаты последних исследований, то в этом огромном храме, шедевре не только средневековой, но и позднеантичной архитектуры создавалась пространственная икона, как бы написанная светом. При этом икона принципиально перформативная, то есть существовавшая в постоянной изменчивости, в динамике, не застывавшая никогда. Мало того, этот идеальный иконный образ был не плоским, а принципиально пространственным. Как можно зафиксировать световую среду на плоскости? Никак. Фотография, ни даже видео, не передаст ее в полной мере.

И это очередной вызов современному сознанию. Когда мы анализируем явление, оно должно быть плоским и статичным. Это обязательное условие того, чтобы проделывать с ним разные научные манипуляции. Но, как должна была выглядеть идеальная икона в представлении византийцев? Она должна была быть принципиально не плоской, а пространственной, и существовать в динамике. Эта среда, этот иконный образ постоянно менялся и был принципиально перформативным.

Конечно, сейчас, после того, как Святая София побывала мечетью, исчезла большая часть декорации и литургической утвари, остались лишь намеки на то, как выглядел храм в ранней Византии. Но и то малое, что осталось, настолько впечатляет, что каждый, кому довелось там побывать, запоминает храм и его «пространственную икону» на всю жизнь.

¹Schibille N. *The Use of Light in the Church of Hagia Sophia in Constantinople: The Church Reconsidered* // Current Work in Architectural History, papers read at the annual symposium of the Society of Architectural Historians of Great Britain, 2004; Theis L. *Lampen, Leuchten, Licht* // Byzanz – das Licht aus dem Osten: Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis zum 15. Jahrhundert, Katalog der Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn hrsg. Von Christoph Stiegemann. Mainz, 2001. P. 53-64; Fobelli M.L. *Luce e luci nella Megale Ekklesia* // Fobelli M.L. *Un tempio per Giustiniano: Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenzario*. Roma, 2005.

Существует еще одна группа явлений, о которой мне хотелось бы сказать: иконические образы или пространственные иконы в их первоначальном византийском понимании. Речь идет о литургических действиях или литургических «перформансах», которые происходили в пространстве Константинополя и других средневековых городов. Именно эти действия превращали реальное городское пространство, городскую среду в некую живую, действующую икону. Смысл их состоял в том, чтобы создать в городском пространстве иконический образ-посредник, соединяющий земное и небесное. Превратить городскую среду вместе со всеми обитателями в участников этого грандиозного пространственного образа. Яркий пример дает регулярное действие с Одигитрией Константинопольской, которому я в свое время посвятил специальное исследование¹. Пример далеко не единственный, но один из самых красноречивых.

Итак, в Константинополе с XII по XV век каждый вторник происходило так называемое регулярное чудо. На площадь перед храмом монастыря Одигон, это недалеко от Святой Софии, выносили очень тяжелую икону Богоматери Одигитрии, по преданию написанную Евангелистом Лукой и считавшуюся палладиумом, то есть образом-охранителем и города Константинополя, и всей империи. Икона была невероятно тяжелой, ее несли шесть или восемь человек, как свидетельствуют многочисленные путешественники и паломники, приходившие посмотреть на это чудо. Ее выносили на базарную площадь и ставили на плечи одному из служителей этой иконы. И в этот момент происходило чудо, потому что икона теряла вес и один человек мог ее не только носить без видимых усилий, но и двигаться с невероятной скоростью, поэтому возникало ощущение, что икона летает вокруг площади, да еще и вращается вокруг собственной оси. Так создавалось некое идеальное сакральное пространство, иконический образ города, защищенного его чудотворной иконой.

За основу сценария описанного действия был взят текст проповеди Феодора Синкелла, посвященный чудесному спасению града Константинополя в 626 году, и это чудо древнего спасения потом воспроизводилось на улицах Константинополя в формах пространственной иконы. С одной стороны, это не имело ничего общего с театром, потому что предполагало не зрителей, а участников: все присутствующие принимали участие в этом действе. С другой стороны, это все было абсолютно сакрально. И после того, как при помощи чуда утверждалось явление Богоматери в ее граде и на площади перед монастырем Одигон создавался иконический образ, начиналась массовая процессия, которая

¹ Лидов А.М. *Пространственные иконы. Чудотворное действие с Одигитрией Константинопольской* // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и на Руси / ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2006. См. также главу в кн.: Лидов А.М. Иеротопия. С. 325–348.

шла через весь город в монастырь Влахерны, где хранилась главная богородичная реликвия — Риза Богоматери. Во время этой процессии по вторникам, иконы и реликвии из других храмов уже меньшими процессиями вливались в торжественное шествие, а главная икона и палладиум города возглавляла шествие, по замечанию одного латинского паломника, подобно Госпоже среди служанок.



Figure 7. Вторничное действо с Одигитрией Константинопольской. Клеймо иконы «Похвала Богоматери с Акафистом», XIV век, музеи Московского Кремля.

При помощи колоссальной процессии относительно небольшая пространственная икона, возникавшая на площади перед монастырем Одигон, распространялась на все пространство города. Весь Константинополь превращался в огромную икону, и все это воспринималось как высшее благословение и покровительство граду со стороны его главной защитницы. Если вдуматься, то это действо было с символической, духовной и религиозно-политической точки зрения гораздо важнее всего храмового убранства во всех церквях города, потому что именно в тот момент происходило соединение реального и идеального: город становился иконой Нового Иерусалима и образом Царства Небесного.

Столичная пространственная икона «копировалась» в других городах византийского мира. Известно, что преп. Евфросиния Полоцкая в XII веке установила в своем родном городе по образцу Константинополя такое действие

по вторникам с иконой Богоматери Эфесской, которую она получила из того же Константинополя как список с Одигитрии¹. Существовала практика воспроизведения вторичного чуда в разных местах большого Византийского мира, это было и на Крите, и в Полоцке, и в Италии, там также пытались воспроизвести константинопольскую пространственную икону. Она до такой степени занимала умы средневекового мира, что даже католики пытались к этому каким-то образом присоединиться и воспроизвести вторичное действие с Одигитрией, например, в Южной Италии, об этом сохранились обрывочные, но очень интересные свидетельства.

Славянский мир не только наследует великую византийскую традицию, но и предлагает новые модели пространственных икон. Одной из самых известных было знаменитое «шествие на осляти», которое появляется в Москве в эпоху Ивана Грозного и святителя Макария: это действие существовало в Москве примерно с середины XVI по конец XVII века². За основу были взяты некие обряды, уже существовавшие ранее в Новгороде и, возможно, в некоторых других городах России. В день празднования Входа в Иерусалим, в Вербное воскресенье, митрополит, позже патриарх Московский, на «осляти» движется из Успенского собора Московского Кремля в Иерусалим. А Иерусалимом в этом замысле являлся храм Василия Блаженного, который был создан как архитектурная икона Иерусалима, и иностранцы в то время называли его просто «Иерусалимом»³. По всей видимости, как сейчас становится понятно историкам средневековой архитектуры, замысел этого храма родился в контексте уже разработанного сценария и привычного известного обряда «шествия на осляти». Самый важный, религиозно-политический смысл этого обряда состоял в том, что осла с восседающим на нем Патриархом за уздцы вел сам царь, который шел пешком, тем самым демонстрируя свое подчинение Христу, которого представлял патриарх. Знаменательно, что «Шествие на осляти» было запрещено Петром I, как и другие византийские обряды, не вписывавшиеся в новую эстетику и в изменившиеся представления о власти.

В чем же смысл «Шествия на осляти»? Конечно, не только в процессии, ритуальном хождении. Замысел состоял в создании грандиозной пространственной иконы на Красной площади Москвы, часть которой была и собственно архитектура, в первую очередь, храм Василия Блаженного или Покрова на Рву. Собственно, в момент шествия происходило слияние Москвы и

¹ Шалина И.А. *Богоматерь Эфесская- Полоцкая- Корсунская-Торонецкая. Исторические имена и архетип* // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1996. С. 200-251.

² Flier M. *The Iconology of Royal Ritual in Sixteenth-Century Moscow* // *Byzantine Studies. Essays on the Slavic World and the Eleventh Century*. New York, 1992, p.66

³ См. новое исследование памятника: Баталов А.Л., Успенская Л.С. *Собор Покрова на Рву (Храм Василия Блаженного)*. М., 2002.

евангельского Иерусалима в единый иконный образ, в котором соединяются разные временные пласты евангельского Иерусалима и позднесредневековой Москвы. Именно это действо ярче всего демонстрировало статус Москвы как второго Иерусалима. Эта мысль, с точки зрения православной традиции, была гораздо важнее, чем более поздняя и, в общем, с символической точки зрения, менее значимая идея Москвы как Третьего Рима. Пространство Красной площади во время «Шествия на осляти» обрело свой подлинный смысл, становясь образом Иерусалима, его монументальной иконой, включающей весь круг сакральных смыслов и ассоциаций.



Figure 8. Шествие на осляти 10 апреля 1636 г., гравюра из книги Adam Olearius, *Vermehrte Neue Beschreibung der Muscowitischen und Persischen Reise* (Schleswig, 1653), с. 132a.

«Шествие на осляти» сформировалась в XVI веке, когда византийская империя уже не существовала. Характер действия позволяет заметить довольно сильное влияние Запада с его интересом к иллюстративной повествовательности. Организаторы шествия взяли за основу существующую иконографию «Входа в Иерусалим», известную по иконам, росписям и миниатюрам, и «разыграли» ее в пространственном действе «Шествия на осляти». Надо сказать, что в Византии принцип был изначально другой: пространственные образы и ритуальные действия порождали отдельные формы в иконографии. В настоящее время нам трудно оценить, какую роль подобные пространственные иконы играли в жизни средневековой Москвы, потому что едва ли не каждый третий день происходили разного уровня, разного масштаба крестные ходы, смысл которых был, естественно, не просто в организации шествий, а в создании пространственных

образов, в определении и актуализации определенного сакрального пространства и восстановлении иконоческого статуса повседневной жизни.

Известно, что преп. Евфросиния Полоцкая установила у себя по образцу Константинополя такое действие по вторникам с иконой Богородицы Эфесской, которую она получила из того же Константинополя и которая по типу была списком с Одигитрии. Существовала практика воспроизведения вторичного чуда в разных местах большого Византийского мира, это было и на Крите, и в Полоцке, и в Италии, там также пытались воспроизвести константинопольскую пространственную икону. Она до такой степени занимала умы средневекового мира, что даже католики пытались к этому каким-то образом присоединиться и воспроизвести вторичное действие с Одигитрией, например, в Южной Италии, об этом сохранились обрывочные, но очень интересные свидетельства.

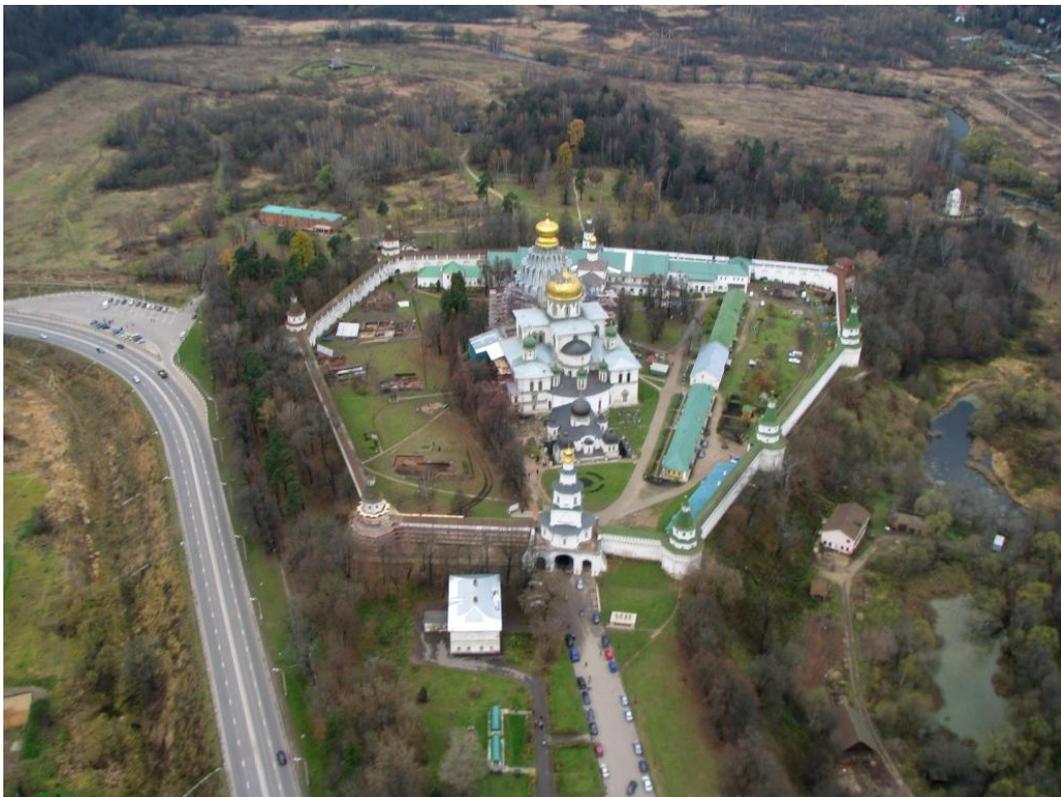


Figure 9. Новоиерусалимский монастырь в Истре под Москвой, XVII век.

Можно обратиться также к известнейшему примеру огромной монументальной пространственной иконы — Ново-Иерусалимскому комплексу под Москвой¹, который был задуман и осуществлен патриархом Никоном и царем Алексеем Михайловичем, как часть их общего замысла превращения всей Руси в

¹ См.: Зеленская Г.М. *Новый Иерусалим. Образы Дольнего и Горного*. М., 2008; Шмидт В.В. Палестина Святой Руси // Государство, религия, церковь в России и за рубежом, 2009, №2. С. 177 -258.

огромную пространственную икону. Замысел, действительно, был грандиозный, замысел не только политиков, но и своего рода художников, поскольку люди, создававшие эти пространственные иконы, на мой взгляд, могут быть сопоставимы с великими кинорежиссерами, которые собирают таланты самых разных мастеров для реализации некой общей концепции. Все началось с того, что Патриарх Никон увидел в этой подмосковной земле по берегам реки Истры (точнее — ему был явлен, вероятно, по видению) образ Святой земли. Территория огромная: примерно десять километров с севера на юг и пять километров с запада на восток.

В этой подмосковной земле была увидена и гора Фавор, на которой произошло Преображение, и Елеонская гора как место Вознесения и других евангельских событий. Река Истра, естественно, была осмыслена как Иордан. Новоиерусалимская святая земля была покрыта целым рядом больших и малых сооружений, главный смысл которых был не столько в архитектуре, сколько в фиксации символического значения и иконолического смысла того или иного места. Исключением можно считать главный комплекс, самый яркий, но символически, возможно, наименее интересный, потому что главный собор монастыря Никон построил как абсолютно точную копию храма Гроба Господня в Иерусалиме, согласно тем документам (описаниям, чертежам, деревянным моделям), которые ему удалось получить в середине XVII века. Более того, он даже стремился улучшить эту копию, сделать ее максимально подробной, точной и красивой¹. В этом как раз выразилась западная составляющая проекта и некая черта эпохи — «барочного» XVII века.

Но рядом с собором Воскресенского монастыря существовали и такие проекты, как «скит патриарха Никона», где он создает место своего уединения и, в некотором смысле, место своего постоянного пребывания на то время, когда он находился в Ново-Иерусалимском монастыре. Патриарх выстроил себе своего рода дом-икону. Сам образ этого скита должен был восприниматься как архитектурная икона. Это четырехярусный столп, вверху которого была сделана небольшая церковь-главка и рядом с ней на крыше летняя келия патриарха. То есть патриарх уподоблял свою жизнь древним столпникам, пребывая в физически недостижимой духовной вышине. Крыша, она же галерея-гульбище, была покрыта специально собранными по окрестностям старыми надгробными плитами, что одновременно напоминало о смерти и создавало образ рая.

¹ Бусева-Давыдова И.Л. *Об идейном замысле «Нового Иерусалима» патриарха Никона* // Иерусалим в русской культуре / Ред.-сост. А.Л. Баталов, А.М. Лидов. М., 1994. С. 174-181.



Figure 10. Скит Патриарха Никона в Новоиерусалимском монастыре, XVII век.

Скит примыкает к Иордану, то есть к реке Истре. Поскольку Никону была очень близка идея острова, он прорыл вокруг этого скита специальный канал с отводом воды из Иордана и как бы создал себе искусственный остров. То есть он не только ушел на вершину столпа, но еще и отгородился от собственного же монастыря. Внутри Святой Земли он создал еще более святую землю и одновременно пространственную икону, в которой постоянно жил и молился во время постов, пребывал и физически, и духовно.

Из приведенных примеров становится очевидно, что речь идет о некоем способе видения и некоем подходе к пониманию иконы и иконического. Византийцы и наши древние предки в полной мере не только владели этим подходом, но и считали его исключительно важным. Современный человек, как правило, не видит проявлений этого мировосприятия или, точнее, мировидения. Можно было бы от этого отмахнуться, сказать, что это слишком сложно, слишком от нас далеко, слишком неконкретно. Однако это не получится, поскольку многое в археологии, в истории искусства, в литературных текстах просто не может быть объяснено без этого подхода, который определял в том числе и совершенно конкретные особенности.

Новое осмысление византийского видения иконы и иконического позволяет отказаться от некоторых предубеждений.

Например, в православном богословии, преимущественно ученом, очень часто можно встретить инвективы против суеверных людей, которые чрезмерно поклоняются иконам, страстно их целуют, соскребают красочку с иконы, чтобы использовать ее для исцеления и так далее. Целый ряд ученых православных богословов выступают с обличением этой практики, считая это проявлениями языческих суеверий и глубокой необразованности. С точки зрения изначальной модели, это не совсем так. Красочка, которую размешивают в воде и пытаются исцелить ею больного, является частью целого, она входит в хору. В этом сопряжении и, если хотите, диалектике абсолютно конкретного и идеального, в их неразрывной связи и состоит смысл иконы. Когда мы пытаемся отделить икону от бытовой среды, которая кажется нам низкой, мы тем самым встаем на путь протестантизма и, в конце концов, и движемся в сторону отрицания иконы. Искренне верующие люди чаще всего не задумываются на тему иконического, они его ощущают через живое религиозное чувство как часть практики, как некое откровение. Сейчас мы с большим трудом пытаемся перевести на язык понятий все, что касается сферы иконического. Смысл иеротопии — того подхода, который я предлагаю — в движении в сторону большей исторической адекватности в восприятии иконы.

В этой связи надо сказать несколько слов об «иконическом сознании». На мой взгляд, важнейший элемент русской и — шире — византийско-славянской идентичности связан с тем, что я называю иконическим сознанием¹. Это, действительно, очень интересный, хотя и мало изученный феномен. Иконическое не связано с иконой как предметом и даже с эпохой иконы, то есть со Средневековьем. Иконическое сохраняется в культурной памяти. Когда мы задумываемся над тем, чем в своем мировидении Толстой и Достоевский отличаются от Бальзака и Золя, то, как некое объяснение, возникает мысль об иконическом сознании русских писателей. Они описывают мир не как окончательную реальность, а как образ некоего иного мира². Если мы посмотрим более позднюю русскую традицию, то попытки такого подхода мы увидим, например, у Михаила Булгакова и, конечно же, у Андрея Тарковского, у которого, на наш взгляд, иконическое является стержнем мировидения. Причем, даже в фильмах, которые напрямую с иконами не связаны, например, в «Зеркале», принцип иконического — ключевой для понимания изобразительного языка. Даже, когда представляют внешне бытовую сцену, например, разливающееся молоко, режиссер многими средствами дает нам понять, что за видимым есть другая

¹ Например, идея Святой Руси возникает как продолжение иконического сознания и стремления его распространить на все, в том числе на всю русскую землю. И как без иконического определить границы этой земли?

² См.: Бланк К. *Иеротопия Достоевского и Толстого* // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2009.

реальность, и фильм постоянно об этой реальности напоминает, к ней возвращается. Образ важен не сам по себе, не как артефакт, декларация или иллюстрация чего-либо, но именно как посредник, соединяющий земное и небесное. Это качество создает особую сакральность мира в фильмах Тарковского, которые могут быть интерпретированы как порождение византийской иконической традиции, неосознанно присутствующей в русской культуре и во многом определяющее наше восприятие реальности.

Иконическому нас никогда не учили. Но иконическое в его целом — это не специфически русское или византийское явление. Недавно в Берлине мне довелось увидеть Еврейский музей современного архитектора Либескинда. Должен сказать, что передо мной предстал пример современного сакрального пространства, когда архитектура исходит не из объемов и не из функционального предназначения помещения, а из образа пространства. Но где рождается образ пространства, где рождаются пространственные иконы, где искать истоки иконического? Истоки иконического — в нашем сознании, в нашем воображении, в нашей интуиции, и в этом заключается суть акта творчества. Сначала мы создаем образ пространства, а после этого он воплощается в бесконечных реалиях от архитектурных форм до организации запахов, ритуальной и световой среды.

Иконическое существует и в японской, и в индуистской традиции, и во многих других. Конечно, иконические традиции различаются, они другие по сравнению с православной. Это отдельный сюжет для другого разговора. Иконическое можно найти, например, в фильмах Фредерико Феллини. Я думаю, что это один из наиболее глубоких и тонких художников, в том числе, весьма чувствительный к моментам, связанным с иконами, со священными образами. Если вы помните его фильмы, то в ряде картин возникает идея чудотворных образов, по-феллиниевски довольно странно показанная, но одновременно указывающая, что его самого эта тема волновала. При этом легко заметить, что создаваемый им мир глубоко католический по духу, основанный на впитанных с молоком матери образах Ренессанса и Барокко.

Вместе с тем, существует и такое явление как «псевдо-иеротопия», когда используются какие-то внешние формы, выработанные в рамках религиозной традиции, это своего рода иконография, они используют иконографические схемы и потом насыщают их прямо противоположным смыслом или просто другим смыслом. Это особое явление псевдо-иеротопии, которое связано с судьбой иеротопического сознания, с судьбой практики создания сакральных пространств в культуре Нового времени. Ведь пафос этой культуры — вытеснение сферы, связанной с сакральным пространством и его разными формами. Не случайно и не только по политическим причинам, огромная часть российской иеротопии была отменена указами Петра I как человека другой эпохи. Была не просто приостановлена практика, а реализована система указов, то есть Петр

отмежевался от этой традиции на уровне юридических деклараций. И, конечно, как тенденция эти указы были направлены на десакрализацию пространства де факто, при том, что сам Петр считал себя благочестивым христианином. К слову сказать, такой псевдоиеротопией стали массовые антирелигиозные шествия и демонстрации, организовывавшиеся большевиками.

Бывает ли иконическое без образов? Нет, конечно, не бывает. Это абсурдно по постановке вопроса, поскольку иконическое означает образное. Без плоских изображений, конечно, может быть иконическое, потому что икона несводима к плоскому и фигуративному изображению. У современного человека довольно неадекватная реакция на иконы, представленные в образе света, как великий византийский образ Софии Константинопольской. Иконопочитание стало догматически общецерковным и общеправославным как почитание фигуративных изображений, но в принципе, если говорить об идеальной модели, то образ Божий может быть передан и другими средствами, а отнюдь не только при помощи фигуративных изображений, написанных в обратной перспективе.

Сама теория обратной перспективы, на мой взгляд, несколько надуманная, искусственная, потому что обратная перспектива предполагает, что есть прямая перспектива как объективная реальность, а это, мягко говоря, не совсем так. Ведь прямая перспектива — это искусственная и поздняя система, созданная в определенных исторических условиях как некий инструмент работы ренессансных художников, который потом распространился на все европейское искусство, став мировоззренческим принципом. Это то же самое, что произошло со многими другими позитивистскими инструментами. Сначала они были придуманы для решения определенных конкретных задач, а потом, через образование, определенным образом идеологизированное и ориентированное, они стали общим местом и единственно возможным способом осмысления реальности. В этом смысле прямая перспектива — это классический пример такой подмены. Условно говоря, нас заставили видеть мир глазами прямой перспективы. В этой ситуации термин «обратная перспектива» вдвойне условен. То, что мы знаем про византийскую традицию, говорит, что никакой обратной перспективы, по крайней мере, на уровне теоретического осмысления, не было, и византийцы не думали о ней. Существовал некий другой язык, причем язык везде разный. В Китае была одна традиция представления реальности, в Византии — другая, в Индии — третья, в Африке — четвертая, и все это не имеет никакого отношения ни к прямой перспективе, ни к европейской реалистической живописи. Просто так сложилось, что нам в голову были вложены определенные матрицы, исходя из которых мы оцениваем окружающий мир, и иногда это приводит к очень существенным искажениям. Например, понятно, что стилистический анализ, которому учили в университете, очень эффектно работающий в приложении к искусству Ренессанса и Барокко, по большому счету бессилен по отношению к византийской иконе, византийской традиции. Точно также он

пробуксовывает при анализе древнеегипетского, древнекитайского искусства и других. Ценность трудов П. Флоренского, Л. Жегина, Б. Раушенбаха в том, что они первыми обратили внимание на абсолютно неадекватное засилье прямой перспективы как способа видения. Они показали, что было и есть другое видение. И это, конечно, для своего времени было огромным достижением.

В заключение скажу несколько слов о понимании эстетического как сакрального, что начинается в эпоху Возрождения. М.Н. Соколов прекрасно показал, что Ренессанс совершает подмену, и красота как таковая и все эстетическое, связанное с ней, сакрализируются и постепенно вытесняют собственно сакральное¹. Это очень длительный процесс, мы все его участники, что мешает иногда объективно оценивать другие — иконические явления. Мы все время пытаемся эстетически-сакральный момент как-то использовать, как некий позитивный аргумент. Эстетическое — это сакральное, а вот к другой сакральности можно относиться по-разному, и часто совершенно негативно.

Кстати, проблематика современного искусства с этим очень тесно связана. Если мы объективно взглянем на идеологию современного искусства Запада, на некий «мейнстрим», отдавая себе отчет в пестроте общей картины, то увидим, что слово «сакральное» практически табуировано, как и связанные с ним понятия. Последовательно проводится мысль, как в теории, так и на уровне кураторской практики, что искусство не должно быть сакральным. И вообще, сакральному и религиозному, как отрицающим безграничную свободу творчества, нет места в современном художественном процессе, где доминируют эстетическое и социальное. Традиционным религиозным искусствам, например, иконописанию, отведена роль прикладного ремесла, производства культовых предметов, никакого отношения к художественному не имеющего.

С подобной позицией невозможно согласиться. Искусство, как хорошо известно, рождается из сакральных практик и в течение столетий, а в некоторых традициях и до сих пор, пребывает с ними в неразрывном единстве, выполняя важнейшую роль посредника между земным и небесным. В этой связи хотелось бы заметить, что предложенное в данной статье истолкование иконы и иконического в связи с сакральным пространством имеет не просто академический, историко-культурный и искусствоведческий смысл. Это и попытка нащупать выход из тупика и духовного кризиса, который все мы в разной степени осознаем. Это — приглашение к размышлению и разнообразным критическим суждениям, которые могут не совпадать с кратко

¹ Соколов М.Н. *Ab arte restaurata. Сакральность эстетического в «иеротопии» нового времени* // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2009.

сформулированными и иногда полемически заостренными идеями данной статьи. Однако само направление поисков и начало дискуссии нам представляется принципиально важным.