





Российская
академия художеств

Пространство иконы.

Иконография и иеротопия

К 60-летию А. М. Лидова

Space of the Icon.

Iconography and Hierotopy

To the 60th anniversary
of Alexei Lidov



ИЗДАТЕЛЬСТВО

Ф Е Р И Я

Москва/Moscow
2019

- П82 Пространство иконы. Иконография и иеротопия / Сборник статей к 60-летию А. М. Лидова / Ред.-сост. М. Баччи, Е. Богданович. М.: Феория, 2019. — 232 с., 116 илл.

Дизайн серии:
Б.Г. Аразян,
А.М. Игитханян

Сборник посвящен 60-летию всемирно известного ученого академика Российской академии художеств Алексея Михайловича Лидова. Он содержит работы коллег, связанные с темами его научных интересов. Помимо многочисленных исследований по византийской иконографии, вклад А. М. Лидова в науку отмечен предложенной им оригинальной концепцией иеротопии — новой области знания и раздела истории культуры, изучающего теорию и практику создания сакральных пространств. Именно иконографии и иеротопии христианского мира посвящены 14 статей этого тома. В них анализируются различные явления византийской и древнерусской архитектуры, истоки важнейших символических образов, редкие иконографические изводы и обрядовые практики, связанные с особым пониманием пространства иконы. В книге нашли отражение новые идеи, возникшие в мировой истории искусства в связи с иеротопией, а также теоретическое осмысление предложенных Лидовым иеротопических понятий, таких как «пространственные иконы» и «образы-парадигмы». В данной книге собраны только русскоязычные статьи как отечественных, так и зарубежных авторов. Англоязычный сборник-фестшриффт сейчас готовится к публикации в США.

Space of the Icon. Iconography and Hierotopy / To the sixtieth anniversary of Alexey Lidov // Edited by M. Bacci, J. Bogdanović. Moscow, 2019

The collection is dedicated to the sixtieth anniversary of Alexey Lidov, a world-known art historian and byzantinist, a Member of the Russian Academy of Arts. It contains works of his colleagues related to Lidov's research interests. Apart from his numerous studies on Byzantine iconography, Lidov has contributed an original concept of hierotopy, which is a new field of studies in cultural history investigating theory and practice of creation of sacred spaces. The iconography and hierotopy of the Christian world are the subject of the 14 papers of this volume. These new studies discuss the phenomena of Byzantine and Old Russian architecture, origins of most important symbolic images, rare iconographic devices, and ritual practices related to the understanding of the space as the specific icon. The book reflects new ideas that have appeared in the world history of art due to hierotopy, and also a theoretical conceptualization of hierotopical terms offered by Lidov such as «spatial icons» and «image-paradigms». This book collects only the Russian-language articles. An English-language collection is now being prepared for publication in the USA.

Содержание

| | |
|-----|---|
| 7 | <i>От редакторов</i> Алексей Лидов. Опыт творческой биографии |
| 22 | <i>А.Д. Охоцимский</i> Рождение иеротопии из смыслов иконы |
| 41 | <i>Л.С. Чаковская</i> Иконография меноры. К истории символа на монете Маттафии Антигона |
| 68 | <i>А.Ю. Казарян</i> Иконография шестиэкседровых храмов Армении. Архитектура и ландшафт |
| 89 | <i>Л.М. Евсеева</i> Цикл чудес и деяний Христа в мозаиках Монреале. 1180-е годы |
| 108 | <i>М.Н. Бутырский</i> Византийская монета как инструмент благочестия |
| 124 | <i>Марчелло Гардзанини</i> Книга на аналое. Кодекс и письменность в сакральном пространстве храма |
| 131 | <i>О.В. Чумичева</i> Трехголовый ангел Премудрости: история одного аллегорического образа |
| 145 | <i>Вл.В. Седов</i> О системах освещения древнерусских храмов: топография света в Георгиевском соборе Юрьева монастыря в Новгороде |
| 161 | <i>С.Ю. Кавтарадзе</i> «По подобию святой Скиннии». К вопросу о происхождении русских шатровых храмов |
| 187 | <i>Майкл Флайер</i> Иконография архитектуры в иконах Покрова и представления о власти в Древней Руси |
| 206 | <i>А.Г. Мельник</i> Почитание святого Димитрия Прилуцкого. История распространения культа в России конца XV–XVI века |
| 215 | <i>Э.С. Смирнова</i> «Троица Ветхозаветная» из Успенского собора Московского Кремля. Атрибуция иконы |
| 223 | <i>А.Б. Ковельман</i> Пустыня и Храм. Метаморфозы сакрального бесплодия |

Рождение иеротопии из смыслов иконы

В процессе рождения новой концепции может иметь место довольно длительный латентный период, когда новая идея постепенно приобретает очертания, но пока не сформулирована. Она зреет как бы в некоем непрозрачном яйце, коконе, или утробе, и уже существует сама по себе, но еще не видна окружающим, и даже сам автор лишь смутно ощущает её слабые толчки. Как всякое новое существо, она развивается из наличного материала, и интимный акт её скрытого от посторонних глаз «зачатия» происходит значительно раньше появления на свет. Факт рождения фиксируется наречением имени, после чего новая концепция начинает самостоятельную жизнь среди себе подобных.

Иеротопия появилась на свет в 2002 г.¹, но латентная фаза её развития началась как минимум на 10 лет раньше. Предварительная история иеротопии протекала в русле общих тенденций развития современной иконологии. Если прошлое столетие в целом проходило под знаком триумфа семиотики иконы и её победы над художественно-стилистическим подходом традиционного искусствоведения, то заключительное десятилетие ознаменовалось новым интересом к фактическому воздействию иконы на религиозное сознание. Оказалось, что недостаточно прочесть икону как текст, составленный как бы из знаков некоего универсального алфавита. Надо еще понять, как смотрели на икону сами верующие, что она для них значила и как она вписывалась в религиозную традицию, в формировании которой самой иконе была отведена одна из главных ролей. Икона живет в определенную эпоху и в определенном пространстве, и эту жизнь иконы следует стремиться реконструировать в её полноте и целостности. Иконологией именно такого типа и начал заниматься А. М. Лидов, работая над иконографической программой Ахталинского монастыря², и также позже, изучая византийские иконы монастыря Св. Екатерины на Синае³.

Мощь икон и иконичность мощей

Эти новые тенденции иконоведения получили поддержку со стороны общей теории восприятия фигуративных изображений. Новаторский труд Давида Фридберга «Мощь изображений»⁴ открыл для научного исследования многообразные явления, связанные с непосредственным восприятием изображений. Фридберг вышел за рамки традиционного искусствоведческого дискурса, который интересуется главным образом шедеврами и занят анализом рецептов гениальности. Он стал выяснять секреты прямого воздействия в принципе любого изображения: иконы, плаката, портрета. Ведь любое искусство — это чудо сродни волшебству. Никакая теория изображений не сможет объяснить необъяснимое: как плоская картинка, набор линий и цветовых пятен, способна породить такую сильную ассоциацию изображения с изображенным. Не зря прилагательное «сильный» так часто употребляется для характеристики произведений искусства, неизменно оставляя после себя привкус неразгаданной тайны. И не зря художникам так легко приписывают божественное вдохновение. Какая другая сила может оживить мертвую материю?

Для Фридберга иконы были лишь элементом — пусть характерным и важным — широкого круга явлений взаимодействия человека с «магией» изображений, которая делает их предметом поклонения или мишенью агрессии, фокусируя на них как любовь, так и ненависть. Основной элемент этой «магии» очевиден — это эффект присутствия. Изображение срастается с изображаемым в единую идейно-чувственную мыслительную конструкцию, в которой ясное осознание самостоятельной предметности и иллюзорности изображения сочетается с не менее сильным ощущением «как бы присутствия» изображаемого и его «как бы одушевленности», причем «как бы» является здесь данью рациональному осмыслению, а присутствие и одушевленность ощущаются непосредственно. Основной тезис Фридберга по сути прост: наше взаимодействие с изображением обусловлено нашей реакцией на изображенное.

Следующим важным шагом в этом направлении стала книга Ганса Бельтинга «Образ и культ», названная в английском переводе «Likeness and Presence»⁵ В отличие от Фридберга, Бельтинг изучал именно иконы и их историю. Само название книги говорит о том, что религиозное искусство рассматривалось им в контексте культа, и что его интересовал в первую очередь эффект присутствия. С точки зрения классического искусствоведения книга Бельтинга необычна. Она обсуждает не столько красоту, стили и влияния, сколько «биографии» важнейших икон. При этом в центре внимания оказываются не художественные достоинства, а «авторитет» иконы, т. е. некая суммарная мера её влияния на религиозную жизнь народа. Эффект присутствия, свойственный любому портрету, применительно к иконе многократно усиливается религиозной верой в бессмертие и в вечное присутствие того, кто на ней изображен.

«Авторитетные» иконы активно одушевлены личностью святого или святой. Они и ведут себя как люди: защищают страну на войне, пересекают моря, прячутся, чтобы снова найтись, и даже спасаются от пожара, выпрыгивая из горящего здания. Как правило, они чудотворны.

Чудотворная икона стала новым и во многом необычным предметом истории религиозной живописи и религиозной культуры в целом. Чудотворность не коррелирует с художественными достоинствами иконы. Обсуждение «биографий» чудотворных икон заведомо находится вне традиционного искусствоведческого дискурса. Более того, чудотворность икон плохо вписывается в православную теорию иконы, в основе которой лежит богословие образа Иоанна Дамаскина. Действительно, теория иконического образа гласит, что при почитании образа поклонение воздается перво-образу. Почитаем икону Богоматери — поклоняемся самой Богоматери, которая может откликнуться и вознаградить. В официальном богословии иконы нет места чудотворности индивидуальных икон, которой полна устная традиция. В теории все иконы одинаковы, коль скоро они отвечают своей задаче — быть молитвенным образом. Реальный культ чудотворных икон подчас балансирует на грани дозволенного и напоминает о тех «злоупотреблениях» иконопоклонения, которые спровоцировали иконоборчество. Ведь чудотворная икона — это всегда индивидуальная конкретная икона-личность, включая все её образные и материальные аспекты. Чудотворной иконе и поклоняются вполне материально: её зацеловывают до деревяшки, обмывают по праздникам, ей дарят подарки и одевают в дорогие ткани. Все это мало связано с богословием иконы, в центре внимания которого находится обобщенный иконный образ. Никакая теория не объяснит, почему одна икона заслуживает большего поклонения, чем другая.

Иконоборчество стало возможным благодаря недостаточной связи икон с литургией. До-иконоборческое духовенство лишь терпело иконы в той мере, в какой они не отвлекали от богослужения. Однако после победы православия в Византии зародилась новая традиция, официально признавшая святость изображений и интегрировавшая их в богослужение. Поклонение иконам стало канонизированным обрядом. Иконам стали приобщаться так же, как кресту, Евангелию и Св. Тайнам. Возникла новая иконография, посвященная литургическим темам и создавшая в храме образ непрерывной «небесной» литургии. Иконы соединились с литургией в объединяющем пространственном образе. Союз иконы и литургии породил византийское иконно-литургическое пространство, плодом изучения которого и стала иеротопия. Однако не будем забегать вперед — от иконоведения к иеротопии нельзя было перепрыгнуть одним скачком. Предстояло сделать несколько шагов.

Международный симпозиум и сборник 1996 г. «Чудотворная икона в Византии и Древней Руси»⁶ способствовали утверждению данной темы в качестве самостоятельного направления в

изучении религиозной культуры. Следующим шагом был сборник «Восточнохристианские реликвии»⁷, вобравший богатый материал по истории культа реликвий. Если по части икон какая-то теория все же наличествует, то по поводу мощей и реликвий как богословие, так и религиозная философия хранят молчание. Это тем более удивительно, что культ мощей в церковной практике вполне узаконен: ведь в любой антиминс православной церкви зашита частица мощей. Да и слово «мощь» само по себе красноречиво свидетельствует о том значении, которое придает мощам церковное сознание.

Несмотря на отсутствие «объяснительной» теории реликвий и чудотворных икон, именно они оказались той плодородной почвой, на которой произросла теория другого типа — конструктивная. Иеротопия не требует ответа на вопрос, откуда произошел культ реликвий и в чем секрет его силы, но она изучает, каким образом используются реликвии и чудотворные иконы в дизайне конкретных сакральных пространств.

Впрочем, отклик верующих на реликвии не удивителен — он сродни отклику на иконы. В его основе лежит тот же эффект присутствия. Мощи представляют святого по принципу синекдохи — как часть представляет целое. Мощи иконичны по своему действию — они вызывают в сознании образ святого. Так же как иконы, они представляют собой канал прямой связи с горним миром. Святой присутствует как в своей иконе, так и в своих телесных останках⁸. Причем, не какая-то его частица — а он весь, целиком, подобно тому как в Евхаристии присутствует весь Христос.

Обобщенное понятие «иконическое», недавно введенное А.М. Лидовым, помогает взглянуть с единых позиций не только на иконы и реликвии, но и вообще на все многообразные компоненты сакрального пространства и увидеть их основное назначение и функцию: служить точкой контакта двух миров — горнего и дольнего⁹. Если рассмотреть в качестве примера сакральное пространство православной литургии, то, как нетрудно видеть, в нем абсолютно всё иконично в таком обобщенном смысле: музыка, молитвы, изображения, огонь свечей, одухотворенные лица молящихся, благолепно служащий священник, фрески, мозаики, иконы, само церковное здание, проникающий в окна свет, музыка и т. п.¹⁰ Таким образом, икона является не только основным смыслообразующим элементом сакрального пространства, но также и главным носителем фундаментального принципа иконичности, в свете которого становится ясным назначение остальных его составляющих.

Более того, сама икона оказывается пространственным образованием. Если европейские религиозные картины Возрождения и Нового Времени открываются вовнутрь и позволяют заглянуть в удаленный и отделенный от зрителя объем за плоскостью полотна, то «плоские» иконы, использующие «неправильную» перспективу, выталкивают святые лики и фигуры нам навстречу, создавая тем самым сакральное пространство, в ко-

тором верующий встречает иномирное лицом к лицу и здесь и сейчас. С византийской точки зрения икона есть хора — платонический «третий род», через который идеальные формы-эйдосы в непрерывном процессе становления воплощаются в контуры вещей видимого мира¹¹. Эта динамическая, творческая, ипостась иконы так же трудноуловима, как и сама загадочная платоновская хора, которая, в отличие от миров становления и бытия, недоступна ни физическому, ни умственному взору.

Образы сакрального и сакральный образ

В сборнике 1996 г. А. М. Лидов опубликовал работу «Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской»¹². Эту работу можно назвать прото-иеротопической. Термин «иеротопия» в ней еще не звучит, но многие важные аспекты иеротопии уже присутствуют. Речь идет о сакральном комплексе императорских врат Льва Мудрого, который был задуман и реализован вокруг тематики покаяния и прощения по милости Божией. На мозаике изображен распростертый в земном поклоне император, который ведет грешников в духовный бой смирения и покаяния, вдохновляя их своим личным примером. Комплекс включал в себя мозаику тимпана со сценой покаяния Льва Мудрого, чудотворную икону Богоматери, остановившую Марию Египетскую у входа в церковь, чудотворную икону Христа и реликвию дверей, включавшую части Ноева ковчега. В статье было показано, с использованием воспоминаний паломников, что сочетание всех этих элементов создавало впечатляющий и запоминающийся «сакральный образ».

Словосочетание «сакральный образ» Лидов больше никогда не использовал, видимо считая его рискованным, слишком уводящим в сферу искусства, искусствоведения и эстетики. А жаль... Хотя «сакральному образу» не суждено было укорениться в иеротопической литературе и развиться в полноценное понятие, он может помочь нам почувствовать новизну намеченного здесь подхода. Ведь *образ*, в обычном употреблении этого термина, предполагает наличие прямого восприятия через органы чувств: образ бывает зрительный, слуховой и т. д. Какова же модальность «сакрального образа»? Мы знаем лишь, что находясь в присутствии сакрального, верующий испытывает «чувство сакрального». Можно спорить о природе этого чувства, можно обсуждать, тождественно ли оно «нуминозному» и насколько оно различается в разных культурах и у разных людей, но в самом наличии *чувства сакрального* вряд ли кто усомнится. Это чувство можно пытаться описать как волнение определенного рода, как сублимное чувство возвышенного¹³, как «мурашки по коже», как «дыхание захватывает» и т. п. Это чувство прикосновения к *иному* предполагает, как правило, наличие веры в *иное*, хотя может и предшествовать формированию осознанной веры¹⁴.

Чувству сакрального не отвечает никакой физический орган восприятия. Оно относится к тем чувствам, которые обычно называют «шестыми», как чувство влюбленности, чувство стыда, интуитивное чувство истины и т. п. Современная конструктивистская теория восприятия могла бы предложить нам интегрировать его в общую картину «своего мира» (Umwelt), которую создает для себя каждый живой организм¹⁵. В рамках такого подхода объективной реальности просто не существует, поэтому не удивительно, что Umwelt верующего, сформированный его религиозным опытом осмысления жизни, отличается от Umwelt атеиста.

Так или иначе, чувству сакрального принадлежит свое место в феноменологии сакрального. Однако его трудно ввести в традиционный искусствоведческий дискурс, в котором речь идет о предметах, объективно видимых или слышимых всеми. Конечно, и с обычным искусством бывают осложнения. Дальтоник, к примеру, не воспримет Матисса, а глухой не оценит Чайковского — но это легко списать на отклонения от нормы. Человека же с пониженным или подавленным чувством сакрального назовут рационалистом или свободомыслящим. Как бы то ни было, сакральный образ, являющийся результатом восприятия сакрального при помощи *чувства сакрального*, был создан в пространстве императорского входа при помощи чудотворных икон и реликвий примерно в том же смысле, в каком живописный образ создается при помощи красок и карандашей и доступен тем, кто имеет зрение. Этот образ, как и любой другой, является результатом объективации восприятия, его обобщения на всех, наделенных теми же чувствами. При этом сакральный образ характеризуется не только «интенсивностью» или «концентрацией» сакрального, но и вполне определенным смысловым стержнем, указывающим на идею покаяния как на единственный путь к спасению.

Разговор о сакральном образе и его частичной аналогии с образом художественным подводит к интересному вопросу о методологической взаимосвязи иеротопии и искусствоведения. Ведь в иеротопии творчество по созданию сакральных пространств фактически понимается как специфическая разновидность искусства — синтетического искусства, в чем-то близкого деятельности кинорежиссеров или дизайнеров интерьеров. А. М. Лидов, искусствовед по образованию, профессии и образу мышления, фактически рассмотрел сакральное пространство как творчески создаваемое произведение искусства. В обсуждаемой статье этот аспект иеротопии уже ощущается, а также назван по имени сам творец, император Лев Мудрый. Десять лет спустя А. М. Лидов вернется к этому же сюжету как к примеру иеротопического творчества¹⁶. Таким образом, в статье 1996 г. иеротопия фактически уже присутствовала, хотя её наличие еще не было осознано. Именно такое бытование концепции мы и называем латентным.

Как же был создан сакральный образ покаяния в пространстве императорских врат? Очевидно, этот эмерджентный¹⁷ образ возник из совокупности своих составляющих, имевших каждая свою собственную сакральность, но функционировавших в составе данного комплекса как компоненты целого, подобно тому, как персонажи скульптурной группы или картины бывают связаны единством действия. Все они — и мозаика, и чудотворные иконы, и святые двери — представляли собой отдельные «образы сакрального», из которых слагался единый сакральный образ.

В ходе дальнейшего развития иеротопии прото-понятие «сакральный образ» расщепилось на два полностью развившихся и явно сформулированных понятия: «пространственная икона» и «образ-парадигма». Первое из них констатирует иконичность как общее свойство сакральных пространств и указывает путь их интерпретации как иконических мультимедийных пространственных инсталляций. Второе — помогает анализировать образную структуру сакральных пространств и выделять в ней отдельные самостоятельные под-образы.

Таким образом, иеротопия зародилась в матрице византийских иконографических программ, изучаемых в их пространственной целостности. Лидов выявил базовый сакрально-эстетический принцип, органически объединявший визуальную образность икон с без-образной сакральностью мощей и реликвий, интегрированных в единое сакральное пространство и воспринимаемых в едином образе-переживании. Именно поэтому тема чудотворных икон и стала прекурсором иеротопии: потому что сакральность иконического визуального образа прямым и явным образом сочеталась в ней с сакральностью освященной материи. Поэтому икона — это не только важнейший (а во многих случаях и определяющий) смысловой компонент сакрального пространства, но и понятийный ключ к его наиболее фундаментальным свойствам.

Но этого было недостаточно для рождения иеротопии. Для полной актуализации сакрального пространства в нем должно совершаться то сакральное действие, ради которого оно создается. Пространство христианского храма является местом литургии, и в процессе литургии раскрывается его сакральный потенциал. Пустой храм может быть освящен прошлыми молитвами, но все же «намоленность» — это лишь призрачный богослужения. Как активные действующие лица литургии (духовенство), так и народ в храме принадлежат церковному пространству в той же мере, как иконы или реликвии. Иеротопия нуждалась в перформативности. В сакральное пространство надо было вдохнуть жизнь.

Сакральные перформансы и перформативность сакрального

Детальное обсуждение понятия «сакральное» выходит за рамки данного эссе. И не только из-за недостатка места или побочности такого обсуждения по отношению к нашей основной теме. Дело еще и в том, что иеротопия рассматривает сакральное как явление культуры, т. е. как бы извне, не обязательно вникая в его интерпретацию. Иеротопия работает с тем пониманием сакрального, которое уже сложилось в определенном исследовательском контексте. Ведь сакральность могут понимать по-разному даже люди одной эпохи и одной конфессии. Но что же тогда изучать? Какие аспекты сакрального поддаются научному описанию и объективной систематизации?

Предметом научного изучения заведомо может служить внешний, конструктивный аспект сакрального, т. е. сакральное действие¹⁸. Сакральные действия, т. е. обряды и ритуалы, формируют, определяют и заполняют собой то пространство, которое мы и называем сакральным. На практике мы в основном имеем дело с так называемыми «мировыми», т. е. развитыми и массовыми, религиями, которые, как правило, размещают узловые точки своей сакральности в монументальных зданиях. Поэтому может создаться впечатление, что внутренность культового здания, декорированная иконами и символикой, — и есть сакральное пространство. Отчасти это верно, но все же это не столько само сакральное пространство, сколько его внешняя оболочка, которая до такой степени срастается со своим содержанием, что представляется столь же органично необходимой, как одежда для человека.

Но все же это оболочка. Начиная с общеизвестных библейских примеров из Ветхого Завета, видно, что сакральное действие первично, а сакральное пространство вторично. Именно ритуал определял создание сакральных пространств, которые возникали как постоянные места повторяющихся сакральных действий (скиния, Храм Соломона). Именно структура ритуала определяла структурирование сакрального пространства по степеням святости. Так же обстоит дело и в православном храме, в котором алтарь отличается от основного «корабля» церкви именно своей предназначенностью для того исключительного действия, которое может совершаться только в нем (евхаристия).

Сакральное действие, как правило, имеет коллективный характер, и, в отличие от театра, в нем нет разделения на актеров и зрителей. В богослужении молятся все. Все вместе и каждый участник в отдельности являются составной частью как самой сакральной мистерии, так и сформированного ею и вокруг неё сакрального пространства. Истовый лик стоящего рядом верующего тоже может быть иконичен и способен оказать на нас не меньшее воздействие, чем золоченые купола, богатая живопись или ритм молитвенного речитатива. Для

характеристики создания и восприятия пространства религиозного ритуала его участниками Лидов обратился к введенному им еще в до-иеротопический период творчества понятию «пространственная икона»¹⁹. Концепция перформативных пространственных икон была ясно сформулирована в работе 2006 г. о вторичном действии с Одигитрией Константинопольской²⁰.

Этот еженедельный ритуал, описанный в многочисленных свидетельствах современников, происходил каждый вторник на одной из центральных площадей Константинополя перед монастырем Одигон и представлял собой экстатический религиозный перформанс, воспринимаемый как чудо. Икона в тяжелом окладе носилась вокруг площади во все убыстряющемся темпе на плечах служителей-иконофоров, создавая впечатление, что она перемещается сама и «тащит» за собой своих священно-носителей. Все собравшиеся зрители-участники действия, объединенные верой в спасительную роль и активную животворящую силу Богоматери-заступницы, в едином порыве следили глазами за летающей по площади иконой и сами при этом образовывали икону особого рода. Словами автора: «Важнейшую особенность явления составляло то, что оно не предполагало принципиального различия между зрителем и изображением. В этой системе ценностей зритель становился неотъемлемой и созидающей частью самого образа. Пространственная икона Вторичного действия включала всех молящихся на площади...»²¹

Вторичное действие — это важный и уже почти конечный пункт в развитии сюжета нашего рассказа. В нем уже бьется с полной силой живое сердце иеротопии. Эта мистерия, пусть традиционная, но все равно всякий раз спонтанная и неожиданная, свободна от дворцовой пышности церемоний великих соборов. Здесь глаз не застит блеск золота и жемчугов. Сакральность творится на рыночной площади, где не прекращается торговля. Происходит таинство прямого общения персонифицированной в святой иконе Богоматери-защитницы с верующим народом, и вокруг этого таинства формируется пространственная икона. Формирование перформативного пространственного сакрального образа — вот концептуальное ядро иеротопии, которая в этой работе выступает вполне сложившимся принципом. Сакральное пространство перестало быть набором святых предметов или подобием театральной сцены. Оно наполнилось жизнью и действием, став объемом духовного резонанса и актуальным местом встречи со святым.

Пространственные иконы и иконы в пространстве

Отмотаем нашу «ленту времени» назад в 90-е годы и поговорим о понятии «пространственная икона», без которого рассказ о рождении и первых шагах иеротопии был бы неполным. Несколькими упрощая, можно сказать, что пространственная ико-

на относится к обычной примерно так же, как современная мультимедийная инсталляция относится к обычной картине. Создавать пространственные иконы можно по-разному. Выше, обсуждая императорские врата Льва Мудрого, мы описали довольно-таки прямолинейный подход к созданию пространственной иконы: путем насыщения пространства сакральными предметами с интенсивной смысловой выразительностью. Действуя совместно и согласованно, эти предметы образуют единый «сакральный образ». В этом разделе мы обсудим совсем иной и в определенном смысле противоположный способ создания сакральных пространств: путем насыщения пространства не материальными носителями сакрального, а символическими связями.

Типичным примером иеротопии такого рода являются Новые Иерусалимы — искусственно созданные сакральные ландшафты, имитирующие Святую Землю²². Среди них выделяется наиболее масштабный — Новоиерусалимский монастырь на реке Истра под Москвой. Собственно говоря, никакого искусственного ландшафта под Истрой создавать и не требовалось. Магия иконизации пространства заключалась в переименовании мест. Реку Истра называли Иорданом, сосновую рощицу на холме — Гефсиманией. Вместе с новыми названиями возникали евангельские ассоциации, и, казалось, само Евангелие вселялось в обычный среднерусский пейзаж. Если раньше воображение верующих уносилось в дальние «Палестины», то здесь сама Палестина перенеслась в освященное монастырем пространство, укоренившись в его церквушках, скитах и святых источниках.

Термин «пространственная икона» стал применяться для описания подобного рода явлений за несколько лет до появления термина «иеротопия». Как покажет интернет-поиск, этот термин широко распространился и часто употребляется вне иеротопического контекста. Действительно, пространственная икона — это всего лишь икона, изготовленная иными средствами — не нарисованная на доске, а составленная каким-то образом из пространственных элементов. Нам ли, привыкшим к современному искусству с его стопроцентной свободой в средствах выражения, удивляться тому, что икона может представлять собой что-то вроде художественной инсталляции. Все равно по сути это — икона, чем бы она ни была нарисована.

Научное значение пространственных икон становится ясным, если задуматься о характере создающего их творчества. Что за искусство причастно к созданию пространственных икон? Это не архитектура и не живопись. Это вообще не есть создание материальных артефактов. Скорее — это создание сакральных смыслов. Если мы хотим ввести в научный обиход этот вид творчества, его следует как-то назвать. Это название и есть «иеротопия».

Иеротопию можно было бы определить как вид искусства, в котором создаются пространственные иконы. А. М. Лидов, од-

нако, с достойной осторожностью предпочитает именовать иеротопию «творческой деятельностью»²³. Следует подчеркнуть, что если термин «иеротопия» относится к самой творческой деятельности, то термин «пространственная икона» относится скорее к её результату. Иеротопия описывает симфонию искусств, в котором разные жанры творчества встречаются и работают вместе для решения общей задачи — создания пространственной иконы.

Рассмотрев сакральное пространство с позиции искусствоведа, Лидов выявил и сформулировал один из его важных аспектов: оно принимает форму и становится тем, что оно есть в результате осознанной человеческой деятельности. Возьмем к примеру византийскую церковь: её архитектура, религиозные обряды, музыка, иконография и т. п. — все это оркестровано ради создания произведения искусства особого рода — пространственной иконы. Но каким образом? Простого ответа на этот вопрос не дано. Следует изучать иеротопические проекты как они есть, один за другим. Иеротопия предлагает постановку вопроса, подход и методологию, но отнюдь не готовую теорию сакрального. Она определяет дискурс, площадку для междисциплинарных обсуждений. Новый подход к проблеме генезиса сакральности на методологическом основании теории искусств привел к рождению иеротопии как плодотворного историко-культурного концепта и дискурса.

Но почему все же иеротопия так определенно сосредотачивается именно на создании сакральных пространств? Почему все же недостаточно их просто описывать? А именно потому, что они рассматриваются как произведения искусства. Разве мы не наблюдаем ту же степень внимания к процессу создания произведения искусства в самом искусствоведении? Вместо того, чтобы просто наслаждаться красивым портретом или пейзажем, мы затрачиваем значительные усилия, чтобы извлечь всевозможные сведения, относящиеся именно к процессу его создания. Нас интересует буквально все: биография художника, духовные поиски эпохи и влиятельные философские течения, культурный контекст, исторические события, вкусы, эстетические предпочтения, политические взгляды, экономические факторы и т. п. Таким образом, произведение искусства — это не просто объект прямого восприятия, а смысловой ступок-некус, в который стекаются информационные потоки с разных направлений, своего рода узел, перекресток, на котором встречаются разнообразные влияния, чтобы сформировать культурную матрицу, порождающую данное произведение искусства. Изучая ответ на вопрос, КАК произведение искусства было создано, мы находим, пусть частичный, но, как нам кажется, удовлетворительный ответ на вопрос, ЧТО оно собой представляет.

Применяя похожий подход к сакральному пространству, мы также фокусируемся на обстоятельствах его создания. Как оно стало тем, что оно есть сейчас? Кто его спроектировал? Какова была его духовная миссия в контексте религиозности эпохи? В

чем был его основной образный замысел? Чтобы исследовать конкретные сакральные пространства, пытаясь ответить на все эти вопросы, нужны инструменты анализа. Основной из них — это образ-парадигма.

Образ-парадигма и эстетика невидимого

Наш рассказ о латентном периоде иеротопии, о её рождении и «младенчестве» подошел к концу. В заключительном разделе поговорим об образах-парадигмах — эта тематика принадлежит более позднему периоду, который можно назвать возрастом возмужания и юности. В этот период происходило (и продолжает происходить) накопление иеротопических знаний и укрепление теоретической базы.

Образы-парадигмы — это конкретные не-иллюстративные образы сакрального. При конструировании сакральных пространств они работают как ментальные модели. При восприятии они актуализируются как эмерджентные образы, опирающиеся на организованную совокупность материальных, образных и смысловых компонентов сакральных пространств. Образ-парадигма нигде не изображен, но присутствует как видение, как ментальный образ, возникая из множества согласованных символических ассоциаций. Выявлению и конкретизации образов-парадигм, а также уяснению их онтологических и функциональных аспектов уделялось в последние годы немало внимания.

В плане выявления и конкретизации речь идет, в первую очередь, о характеристике фундаментальных образов-концептов христианской культуры, таких как Небесный Иерусалим²⁴, Божественный Огонь²⁵, Святая Гора²⁶ и Храмовая Завеса²⁷, а также об идентификации образов-парадигм более частного характера, таких как Священство Богоматери²⁸, Св. Град Эдесса²⁹ или Райские Реки³⁰. Эти образы закладывались определенным образом в дизайн сакральных пространств и оживали в сознании воспринимавших их верующих. Анализ конкретных образов-парадигм важен не только сам по себе, но и в качестве накопления материала для теоретических обобщений.

Теоретический анализ образов-парадигм призван разъяснить вопрос об их природе, т.е. дать ответ на вопрос «что это такое?» На эту тему уже написано довольно много, так что сейчас мы понимаем образы-парадигмы несколько полнее, чем десять лет назад. Дать общую характеристику образов-парадигм как класса не так легко, так как образы-парадигмы существенно отличаются друг от друга по характеру и структуре. Все они являются ментальными конструктами, составленными из материала религиозного опыта: переживаний, ощущений, визуальных образов, богословских идей. Но составлены каждый раз по-разному. Божественный огонь, к примеру, является не столько визуальным, сколько сенсорным образом, задействующим чувство тепла и жжения, чувство нуминозного, испыты-

ваемое перед огнем, а также идею греха и ощущение Божьей силы. Божественный Свет, который, строго говоря, еще не рассматривался как образ-парадигма, можно, наверное, было бы назвать визуальным образом — но давайте согласимся, что он имеет совсем другую природу, чем, скажем, «картиночный» образ ангела. А если обратиться к образу Небесного Иерусалима, то в его центре окажется ощущение пребывания в Божьем Граде. Ощущение пребывания где-то — это опять-таки вполне специфическая ментальная конструкция, не сводимая ни к зрительному образу, ни к идее, но интуитивно понятная на основе повседневного опыта.

В попытке дать читателю понятное, реалистическое и, в то же время, не слишком упрощенное представление о свойствах образов-парадигм как класса ментальных конструкций используем аналогию с цветовой палитрой. Представим себе всё множество образов-парадигм как спектр цветов, в котором имеется три базовых цвета (красный, зеленый, синий), а остальные образуются путем их смешения в разной пропорции. В нашем случае такими тремя опорными категориями будут: (а) ментальный зрительный образ, (б) чистая рациональная идея и (в) общее настроение, «атмосфера». Будем считать, что каждый образ-парадигма включает в разной мере три вышеперечисленных компонента.

Богословская идея-догма является стержнем всей конструкции и придает ей стабильность. Такие идеи принадлежат религиозной традиции в целом. Они обеспечивают общность и единство образов-парадигм и не позволяют разыграться индивидуальной фантазии и эмоциям. Эмоционально-образная составляющая нарастает вокруг идейного ядра, как мясо вокруг скелета. Оставаясь невидимым, скелет придает организму форму. Органическое единство образного и идейного формирует единый «образ-концепт», сочетающий рациональные и образно-чувственные аспекты. Образное наполнение придает образу-концепту жизненность, а идейно-догматический стержень обеспечивает его постоянство, преемственность и устойчивость³¹.

На другом краю спектра имеем бесструктурное неоформленное ощущение, так называемую «атмосферу», хорошо знакомое из повседневной жизни явление, которое было недавно введено в научный обиход³². Атмосфера — это пространство настроения и «настроенное пространство»³³. Мы сталкиваемся с атмосферами буквально везде: дома, на работе, на улице, в гостях, в фирменном ресторане, кафе или магазине, в парке, в саду и т. п. Атмосфера — это конденсированная в пространстве эманация выразительности вещей. Типичный пример атмосферы, во многом аналогичный сакральности, — домашний уют³⁴. Этот пример поможет нам увидеть место сакрального образа в субъект-объектном отношении. Вопрос это непростой. Ведь если образ в искусстве, особенно в парадигме классической эстетики, плотно привязан к объекту — произведению искусства, то сакральный образ представляется в значительной мере субъективным.

Когда мы говорим «уютный дом», мы проецируем в пространство дома свои ощущения, которые мы объединяем в «чувство уюта». Уют требует присутствия в доме людей. Если Венера Милосская совершенна и в пустом музее, когда на неё никто не смотрит, то пустой дом не может быть уютным. Уют перформативен примерно в том же смысле, в котором мы говорили ранее о перформативной сакральности. Уют — это не собственное свойство дома, а его атмосфера, своего рода промежуточная среда между домом и людьми. Эта промежуточная среда нематериальна и субъективна, так как она не существует вне восприятия. Но она же и объективна, так как уютность дома может оценить каждый³⁵. Отдельные вещи теряют в ней свою индивидуальную объектность. Они коллективизируются в пространстве и растворяются в атмосфере, которая принимает на себя функции объекта. На вопрос, что же все-таки мы воспринимаем, когда чувствуем уют, следует простой ответ: «атмосферу уюта!» Наконец, уют, так же как и сакральность, создается совершенно конкретной и вполне осознанной деятельностью, которая часто следует стандартным рецептам-парадигмам (например Фэн Шуй).

Каждый верующий, выходящий из церкви в «благодатном» настроении, свидетельствует о важности атмосферного аспекта чувства сакрального, о фундаментальном значении которого говорит и сама заповедь, запрещающая изображения Божественного. Не-изобразимости Божества отвечает не-образный аспект чувства сакрального, который и в христианской традиции ставится выше образного. Интенсивное использование изображений в христианстве, как мы знаем, связано с Воплощением Божественного. Однако даже и здесь мы имеем дело с ментальными конструктами, в которых, помимо визуальности, присутствует что-то еще.

Взглянем, к примеру, на типичный фигуративный иконический образ — икону Христа. Восприятие подобной иконы верующими создает ощущение присутствия Спасителя. Но кто возьмется отрицать, что это ощущение намного более комплексно и многомерно, чем чисто визуальный внешний образ? Чувство присутствия другого человека всегда намного богаче простого созерцания внешности, так как оно включает все, что связывает нас с этим человеком. Сходящий с иконы Христос активизирует в сознании верующего богатый мир религиозного опыта, включающий Евангельскую историю, дух Его учения, опыт молитвенного общения. Так что в мире иконического даже «простой» фигуративный образ скрывает за собой нечто большее и имеет как идейно-богословскую, так и «атмосферную» составляющие.

Классический пример образа-парадигмы — Небесный Иерусалим. Образ-концепт Небесного Града принадлежит христианской традиции в целом и, как и другие образы-парадигмы такого масштаба и значения, передается каждому, кто в неё погружается. Он передается через все компоненты рели-

гиозного опыта, включая обучение, молитву, чтение, литургические переживания и постепенно складывается в сознании верующего. Находясь в храме, верующий уже знает заранее, что такое Небесный Иерусалим. Этот образ не формируется непосредственно в храме (вспомним — он нигде не нарисован!), а как бы вспоминается. Задача создателей сакральных пространств состоит в том, чтобы помочь оживить этот образ в сознании.

Если иконный образ Христа дарит нам Его присутствие там, где мы находимся, то образ Небесного Иерусалима предполагает наше воображаемое присутствие в Св. Граде и включает, очевидно, все три вышеозначенных компонента. Идейно-богословский аспект связан с учением о спасении, которое представляется верующему сознанию надежным основанием для конкретизации образов Рая. Визуальный аспект связан в первую очередь с описанием в книге Откровения. Но главное, чувство пребывания в неопишимо огромном и величественном Св. Граде, осиянном Божьей Славой, — это чувство, невербальное и не-образное формируется в соответствующей атмосфере.

Применительно к Небесному Иерусалиму, слово «образ» хочется поместить в кавычки, либо сказать, что «образ-парадигма» — это уже не образ в обычном смысле. Да, он имеет визуальную составляющую, но в центре внимания не она, а сам факт мысленного «переноса» Небесного Иерусалима в пространство церкви, что достигается множеством символов-указателей, которые в своей совокупности создают образ-атмосферу, образ-экзистенцию. Ощущение присутствия Небесного Града создается в литургии благодаря организованному образно-символическому ансамблю, элементы которого указывают на ключевые атрибуты Небесного Града. В первую очередь, это сама каменная твердыня храма с его уходящими в небо сводами. Пространство храма заполнено мистическим присутствием святых. В центре — сам Небесный Царь, земными образами которого являются служащий священник и Св. Дары на Престоле-троне. Священная утварь, украшенная золотом и драгоценными камнями, указывает на материал Небесного Иерусалима. Церковное пение не просто так называют ангельским, особенно в послепасхальный период, когда поется «Светися, светися, новый Иерусалиме...» Литургические тексты, особенно псалмы, часто упоминают Иерусалим. Весь этот многоголосый хор соединяется в единую симфонию, которая переносит верующего в Святой Град.

Заключение

Рассуждая об иеротопии, мы привыкли повторять тезис об организованной системе множественных факторов, формирующих византийское сакральное пространство, и порой забываем, что ключевым смыслообразующим фактором этой системы была все же икона. Поэтому совсем не удивительно, что

иеротопия родилась из изучения византийских иконографических программ как фундаментальный системный принцип их пространственной организации в сочетании с реликвиями и другими сакральными компонентами, порождающими единое переживание пространственного сакрального образа. В этом иконно-литургическом ансамбле икона была первой скрипкой. Она как бы вела основную тему, и за ней следовали остальные иконические компоненты ансамбля, исполнявшие на разные голоса свои партии вслед за основной мелодией, создавая в результате мощное полифоническое звучание.

Икона возникла как молитвенный образ, но её истинное предназначение раскрылось в иеротопии. Иеротопия родилась в лоне иконы, но лишь в лоне иеротопии раскрылся в полной мере потенциал иконы. Икона породила и воспитала иконическое мышление, без которого восприятие сакрального пространства было бы невозможно. Через икону божественное проникает в здесь и сейчас, формируя и заполняя сакральное пространство как область контакта двух миров и превращая его в живую перформативную пространственную икону.

Чудотворность икон, не совсем уместная в рамках классической теории иконного образа, обретает смысл в иеротопии. Иконы непрерывно творят чудо — чудо воплощения божественного в динамические пространственные образы. Вторичная Одигитрия архетипична. Любая икона — это, потенциально, константинопольская Богоматерь, всегда готовая увлечь за собой в священный космический хоровод³⁶.

- ¹ Термин иеротопия впервые прозвучал в докладе «Византийская иеротопия. Чудотворные иконы в сакральном пространстве», прочитанном А. М. Лидовым в немецком институте истории искусств в Риме (Bibliotheka Hertziana) 14 января 2002 г. (Лидов А. М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов, М: Прогресс–Традиция, 2006. С. 10).
- ² Lidov A. The Mural Paintings of Akhtala. М.: Наука, 1991. 182 с.; Лидов А. М. Росписи монастыря Ахтала. История, иконография, мастера. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2014. 528 с.
- ³ Лидов А. М. Византийские иконы Синая. Москва — Афины: «Христианский восток», 1999. 146 с.; Лидов А. М. Иконное собрание Синайского монастыря и его русские исследователи // Русские иконы Синая / М.: Изд-во Московской Патриархии, 2016. С. 116–141.
- ⁴ Freedberg D. The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response. Chicago/London: The Univ. of Chicago Press, 1989. 534 p.
- ⁵ Belting H. Likeness and Presence. A History of Image before the Era of Art. Chicago/London: The Univ. of Chicago Press, 1994. 651 p.
- ⁶ Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Мартис, 1996. 560 с.
- ⁷ Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс–Традиция, 2003. 656 с.
- ⁸ Согласно Фридбергу, святость материала древнее и глубже, чем святость образа и, в известном смысле, более фундаментальна. Это подтверждается и ролью древесной основы в культе икон. Дерево — «теплый» материал, воспринимаемый как носитель жизни. Случаи чудотворности фресок, мозаик или книжных иллюстраций крайне редки.
- ⁹ Лидов А. М. Икона и иконическое в сакральном пространстве // Икона в русской словесности и культуре. М., 2012. С. 83–108; Лидов А. М. Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. М.: Феория, 2013. 405 с. Глава I: Икона и иконическое сознание. Образ пространства и образы в пространстве. С. 9–38.
- ¹⁰ Иконичность православного богослужения и мировидения детально исследована в книге Лепяхина «Икона и иконичность» (Лепяхин В. В. Икона и иконичность. СПб: Успенское подворье Оптиной Пустыни, 2002. 400 с.) Также см. Аванесов С. С. Иконическое мировоззрение // Икона в русской словесности и культуре. Матер. междунар. конф. / Ред.-сост. В. В. Лепяхин, М., 2017. С. 5–10.
- ¹¹ Лидов А. М. Икона и иконическое в сакральном пространстве. С. 8–11; Лидов А. М. Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. Глава I: Икона и иконическое сознание. С. 16–20. См. также Isar N. Chorography — 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: Прогресс–Традиция, 2006. С. 59–85.
- ¹² Лидов А. М. Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов, М.: Мартис, 1996. С. 44–75.
- ¹³ В литературе о сакральном широко используется понятие sublime (англ.), которое обычно транслитерируют как «сублимное». «Сублимное» буквально означает «под-предельное» и характеризует восприятие запредельного без пересечения субъектом «предела», т. е. границы, отделяющей «за-предельное» от «до-предельного». Речь идет о «заглядывании» в за-предельное, оставаясь при этом в до-предельном, как, например, в опыте переживания морского шторма при его наблюдении с безопасного места на берегу. Тот же шторм, воспринимаемый с корабля, вызовет скорее реальный страх, чем чувство сублимного.

- ¹⁴ Вопрос о соотношении веры и религиозного чувства достаточно сложен, но в своих основных моментах его можно разобрать по аналогии с чувственным восприятием. Классическая теория восприятия исходит из того, что восприятие предшествует знанию. Однако в современных подходах подчеркивается важность как предварительного знания, так и активности субъекта.
- ¹⁵ Князева Е. Н. Энактивизм: новая форма конструктивизма в эпистемологии. СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2014. 452 с.
- ¹⁶ Lidov A. Leo the Wise and the Miraculous Icons in Hagia Sophia // The Heroes of the Orthodox Church. The New Saints, 8th to 16th century / Ed. E. Kountura-Galaki. Athens, 2004. P. 393–432; Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Феория, 2009. 352 с. Гл. VI: Чудотворные иконы Софии Константинопольской. Император как создатель сакрального пространства. С. 163–210.
- ¹⁷ Эмерджентность — наличие у какой-либо системы особых свойств, не сводимых к свойствам её элементов. В иеротопических исследованиях фигурировал близкий по смыслу термин «символьный ландшафт» (Охоцимский А. Д. Образы-парадигмы в иеротопии: онтологические и функциональные аспекты // Фонарь Диогена. Человек в многообразии практик (международный антропологический журнал), № 2, 2016. С. 368). При этом использовалась аналогия с топографической картой: свойства ландшафта, изображенного на карте при помощи множества значков, не сводятся к сумме свойств элементов пейзажа. Сакральный образ «соткан из символов, как карта из своих значков» (там же, с. 368).
- ¹⁸ Мы не будем вдаваться в разъяснения того, что понимать под сакральными действиями, так как эта проблематика хорошо разработана в литературе (*Eliade M. The Sacred and the Profane. The Nature of Religion* // Orlando etc.: Harcourt Inc., 1957. 256 p.; *Hubert H., Mauss M. Sacrifice. Its Nature and Functions*. The Univ. of Chicago Press, 1964. 165 p.)
- ¹⁹ Лидов А. М. Одигитрия Константинопольска // Чудотворные иконы в восточно-христианской культуре. М., 1992.
- ²⁰ Лидов А. М. Пространственные иконы. Чудотворное действие с Одигитрией Константинопольской // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 325–348. Там же, с. 348.
- ²² Этой тематике был посвящен сборник: Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов, М.: Индрик, 2009. 910 с.
- ²³ Действительно, называя «иеротопию» искусством, мы бы ставили себя в зависимость от неопределенности с определением понятия «искусство».
- ²⁴ Лидов А. М. Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. Глава II: Небесный Иерусалим. С. 95–168; см. также Охоцимский А. Д. / *Simsky A. / The Image-paradigm of Jerusalem in Christian hierotopy* // Проблемы визуальной семиотики, 2018, № 3. С. 101–113.
- ²⁵ Охоцимский А. Д. Образ-парадигма Божественного огня в Библии и в христианской традиции // Иеротопия огня и света в культуре византийского мира / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Феория, 2013. С. 45–81.
- ²⁶ Лидов А. М. Амвон как Святая гора в иеротопии византийского храма // Святые горы в иеротопии и иконографии христианского мира / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Феория, 2017. С. 41–44.
- ²⁷ Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Глава VII: Катапетасма Софии Константинопольской. Византийские инсталляции и образ-парадигма храмовой завесы. С. 211–226.
- ²⁸ Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Глава VIII: Священство Богоматери. Образ-парадигма византийской иконографии. С. 227–260.
- ²⁹ Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Глава V: Святой Лик — Святое Письмо — Святые Врата. Образ-парадигма «благословенного града» в христианской иеротопии. С. 137–162.
- ³⁰ Лидов А. М. Священные воды в пространстве храма: «Райские реки» как образ-парадигма христианской иеротопии // Святая вода в иеротопии и иконографии христианского мира / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Феория, 2017. С. 159–174.
- ³¹ Охоцимский А. Д. Образы-парадигмы в иеротопии: онтологические и функциональные аспекты // Фонарь Диогена. Человек в многообразии практик (международный антропологический журнал), № 2, 2016. С. 355–374.

- ³² *Böhm G.* The Aesthetics of Atmospheres / Ed. by J.-P. Thibaud. London&NY: Routledge, 2017. 217 p.
- ³³ В оригинале «tuned space» (ibid., p. 2).
- ³⁴ О сакрализации дома и домашнего в христианской культуре см. Охоцимский А. Д. Протестантская иеротопия в голландской живописи Золотого века // Проблемы визуальной семиотики, № 3, 2017. С. 10–32.
- ³⁵ Примерно так же обстоит дело с сакральностью, но с той поправкой, что «объективность» чувства сакрального ограничена рамками определенной религиозной традиции.
- ³⁶ *Лидов А. М.* Вращающийся храм. Иконическое как перформативное в пространственных иконах Византии // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси. М.: Индрик, 2011. С. 27–51.