

Алексей Лидов

Возвращение иконоческого.

Византийское наследие и современное искусство

Выставка и международный фестиваль «Византия.RU» впервые организуется в музее-заповеднике «Херсонес Таврический» среди руин единственного сохранившегося в Восточной Европе византийского города. Она входит в программу празднований тысячелетия Успения св. князя Владимира (1015 г.), который, как известно из летописей, именно здесь в древней Корсуни (Херсонесе), принял крещение. И тем самым он положил начало не только утверждению православного христианства как государственной религии Древней Руси, но и вхождению своей страны в лоно великой византийской культуры, впитавшей все лучшие достижения античной цивилизации и соединившей их с духовными смыслами новой веры. У истоков русской духовной жизни создается выставка современного искусства, которое так или иначе осмысляет византийское наследие, питается его образами и идеями. Отсюда оригинальное название «Византия.RU», в котором название древней цивилизации рифмуется с Россией и привычным современному человеку названием вебсайта¹. Мы хотели показать искусство, которое вдохновляется смыслами и открытиями Византии, но не имитирует или стилизуется под нее (такие попытки буквального подражания на протяжении столетий предпринимались неоднократно и все без исключения кончались неудачей). Поэтому на выставке можно увидеть произведения искусства самых разных форм и технологий – от лучших образцов «авторской иконы» до пространственных мультимедийных инсталляций, которые также создают иконные образы, предполагающие соединение земного и небесного миров.

В основе замысла выставки лежит новое понимание византийского иконного образа, которое сформировалось в последнее время и существенно отличается от привычного². 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

¹Название предложено несколько лет назад академиком РАН Николаем Мухиным

²См. публикации на сайте www.hierotopy.ru

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-посредник³. 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 выведен за границы обыденного восприятия и представлен в особом пространственно-временном континууме, в создании которого велика роль золотого фона⁴. 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 о 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.

Кроме того, если вы посмотрите вблизи, как выложена эта мозаика, то легко увидеть, что выложена она принципиально неровно. Так, знаменитое изображение Богоматери Оранты в апсиде Софии Киевской расположено на трех разных уровнях. Мало того, еще и все камушки смальты положены под

³ Теоретическое обоснование такого подхода см. в кн.: Лидов А.М.

Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009; Лидов А.М. Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. М., 2013

⁴Символика золота в свое время была глубоко проанализирована С.С. Аверинцевым: 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

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 Богородица 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 иконописного образа, который еще не до конца осмыслен, поскольку вступает в противоречие с пресловутой «парадигмой плоской картины», доминирующей в нашем сознании.

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.

Складывающееся в настоящее время новое понимание иконы и иконоческого 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», в многих отношениях ключевое для понимания всей восточнохристианской традиции.

Так что же такое «хора»? Понятие восходит к Платону, который говорит о нем в диалоге «Тимей». Он называет «хора» в числе трех образующих мир категорий⁵. 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».⁶ 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 иконе⁷. Хора была отождествлена с иконоческим пространством. Понятие «хора» позволяло 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 явления. На этой очень сложной проблеме и строили свои возражения против священного образа иконоборцы: они видели в иконах и фигуративных изображениях идолопоклонство.

Переходя к интерпретации понятия, пытаюсь развить теорию иконы в духе современных представлений попытаемся объяснить, что такое хора как пространство и о каком пространстве идет речь, неизбежно упрощая, пытаюсь

⁵ 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.

⁶ См.: Платон. Собрание сочинений. М., 1994. Т. 3. С. 456

⁷ 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, с.59-90

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 прототип⁸. 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 задумаемся, 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 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.

Насколько осозанным было это византийцами доказывает иконографическая программа монастыря Хора (КахриеДжами) в Константинополе. 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 II Палеолога. Он был талантливым

⁸[Лосев А. Ф., Очерки античного символизма и мифологии](#), М., 1930, с. 135—281 (новое издание М., «Мысль», 1993б с.261-286); [Лосев А. Ф., История античной эстетики, т. 3: Высокая классика](#). М., 1974, с. 318—361.

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 два образа Богоматери, все они подписаны. Образ, который встречает входящего в храм, над входом в нартекс подписан «ΙC ΧC Χορα τον зонτον», что можно перевести, как «Иисус Христос пространство живых». Эта же надпись повторяется на двух других образах Христа.

По той же оси, напротив этого образа и дальше в глубину храма, вплоть до алтаря, появляются два образа Богоматери, подписанные «Ματηρ Βοζηγυ Χορα τυ αχορετυ», что с греческого можно перевести как «вместилище Невместимого» или, на мой взгляд, более точно — «пространство того, который вне пространства»⁹. То есть через эту надпись изображается и передается чудо 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 Богоматери, недвусмысленно названных «хора».

Идеальная задача византийского храма — создать образ «Христа Хора», повторяя слова на мозаичных иконах КахриеДжами — 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 расчленить 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 фундаментальное понятие хоры, базовая категория древнегреческой философии, воспринятое через неоплатонизм христианской патристикой 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

⁹*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. 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.*

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 как мистическое действо, подчиняющееся особой драматургии.

Речь идет о сложнейшей системе естественного света, который потрясает воображение даже современных инженеров-оптиков¹⁰. 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 систему отражений. То есть они использовали выложенные мозаикой откосы окон в барабане как своего рода рефлекторы, которые отражали свет в купол,

¹⁰Годованец Ю.А. Икона из света в пространстве Софии Константинопольской // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2011

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 «Кавод/ Докса» (Славу), когда Господь является людям в виде светового облака.

Существовала и сложнейшая система искусственного света, который сейчас реконструируют по разным археологическим и письменным источникам¹¹. 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.

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 побыла 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. Таким образом, когда мы готовы увидеть «Иконическое» в актуальном искусстве перформансов и мультимедийных инсталляций мы не только не модернизируем понятие, но, напротив, пытаемся восстановить историческую

¹¹*Fobelli M.L. Luce e lucinellaMegaleEkklesia // Fobelli M.L. Un tempio per Giustiniano: Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenzario. Roma, 2005;Schibille N.Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience. Ahgate, 2014*

истину о древних византийских практиках, технологическое совершенство которых с трудом поддается пониманию современных художников.

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.

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 сознанием¹². 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 мира¹³. 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 представляю внешне бытовую сцену, например, разливающееся молоко, режиссер многими средствами дает нам понять, что за видимым есть другая реальность, и фильм постоянно об этой реальности напоминает, к ней возвращается. Образ важен не сам по себе, не как артефакт, декларация или

¹² 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?

¹³ См.: Бланк К. Иеротопия Достоевского и Толстого // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств / ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2009.

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.

Но где рождается образ пространства, где рождаются пространственные иконы, где иска»ть 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, световой среды и даже литературных текстов.

Для понимания замысла выставки «Византия.RU» очень важно осознать, что иконическое может существовать вне плоских изображений, 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 эффективно работающий в приложении к искусству Ренессанса и Барокко, по большому счету бессилён 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 видения¹⁴. 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, сакрализуется и постепенно вытесняют собственно сакральное¹⁵. 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. Эстетическое — это да, это абсолютная ценность, а сакральное... Кстати, проблематика современного искусства с этим очень тесно связана, потому что если мы объективно взглянем на «мейнстрим» западного современного искусства, то там слово «сакральное»

¹⁴ Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А. Сочинения Т.3. М., 1999, с. 46-98.

¹⁵ Соколов М.Н. *Abarterestaurata*. Сакральность эстетического в «иеротопии» нового времени // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств / ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2009.

табуировано, искусство не должно быть сакральным. И вообще, сакральное — как тоталитарное — должно изгоняться из искусства, а как антитеза ему противопоставляется некая эстетическая ценность. Но истинное понимание сакрального невозможно без иеротопии (создания сакральных пространств) и иконического сознания.

В данной вступительной статье мы могли лишь пунктиром наметить контуры новой теории современного искусства, описываемой словами «возвращение иконического». Она лежит в основе проекта «Византия.RU», который призван показать максимально широкий спектр поисков современных художников. При всем разнообразии технологий и форм всех их объединяет глубокое уважение к византийской традиции и ясное понимание сакрально-иконической природы искусства, смысл которого не только в утверждении красоты, но и в создании образов-посредников, соединяющих земное и небесное. Конечно, в современной ситуации мы можем говорить лишь о начавшихся поисках, но важно само осознание нового вектора, глобального ориентира, который мы назвали «Византия.RU». Речь идет не просто об эффектном названии для одноразового мероприятия, но о многолетней программе «возвращения иконического» в современное искусство. Для нас принципиально значимо, что именно такие образы составляли суть византийской духовной культуры, которая лежит в основе нашей национальной традиции, некогда зародившейся в момент Крещения св. князя Владимира в древней Корсуни. В этой связи организация первой и уникальной в своем роде выставки «Византия.RU» именно в Херсонесском музее-заповеднике в связи с празднованием тысячелетия Успения Крестителя Руси представляется глубоко символическим.