

Л. А. Беляев

ИЕРОТОПИЯ ПРАВОСЛАВНОГО ПРАЗДНИКА:
О НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЯХ
В СОЗДАНИИ САКРАЛЬНЫХ ПРОСТРАНСТВ¹

Поскольку настоящий сборник посвящен проблемам сознательно-го, авторского, формирования сакрального пространства, мне кажется необходимым, прежде чем перейти к рассмотрению избранных для анализа текстов, высказаться по поводу своего понимания «иеротопии».

В силу моего интереса к монастырской археологии и постоянной вовлеченности в исследования на территории обителей Москвы, мне часто приходится наблюдать процесс создания сакрального пространства в его каждодневном течении. Сейчас для таких наблюдений особенно много возможностей: окончание периода государственного богоборчества привело к активнейшей работе по восстановлению полностью разрушенных или оскверненных, утративших все внешние признаки святости храмов. Процесс ее воссоздания предстает во всей множественности незаметных, изначально как будто случайных, но прикладываемых одна к другой деталей.

Вот из мусора, оставшегося от эпохи разрушений, извлекли часть старой иконы или распятия. Ее отдают в руки реставраторов, дополняют до целого или вставляют в достойное новое обрамление, с которым она сливается (хотя и не до конца). Плод реставрации помещают в хра-

¹ Доклад на предлагаемую к обсуждению тему был составлен как эссе. В нем исторические источники смешивались с воспоминаниями и беллетристическими сочинениями. Но при публикации статьи по докладу возникает проблема. Печатать второй раз полностью изданный текст бессмысленно, а расширять его практически невозможно: эссе существуют в один раз заданной форме. Поэтому новая статья, под тем же именем, представляет собой дальнейшее развитие темы в более «академическом» направлении, с расширенным подбором источников и заново сформулированными выводами. Текст самого доклада здесь повторяется только отчасти, а потому полностью тему обрисуют читателю только оба материала.

ме в том месте, которое кажется наиболее удобным для прихожан, поклоняющихся новому (но со ставшим реликвией старым фрагментом) Распятию. Соответственно оформляют прилегающие стены, слегка огораживают их от остального храма барьером (аналоем, подсвечником и т. п.) — и небольшой (но важный) элемент освященного пространства готов. Впрочем, это не конец — в дальнейшем его будут украшать приношениями, усложняя прилегающую декорацию и архитектурное обрамление. Не проходит и года, как всеобщее внимание обращается на этот фрагмент, к нему прикладываются как к святыни, и он быстро становится важной реликвией монастыря. Он был предназначен к этому уже самым оказанным ему вниманием, самым выбором из прочих фрагментов, которых обычно очень много даже в разрушенном храме.

Не всякая находка становится реликвией, но в каждодневной радостной и бесконечно трогательной этой работе все идет в дело, все принимается как проявление особой заботы небес об украшении монастыря — и принимается, разумеется, с благодарностью. Это, повторяю, самые разные и случайные вещи, от пожертвованных драгоценных камней для окладов и выносных крестов — до кем-либо из прихожан принесенной лампы, которой отныне суждено освещать одну из евлогий монастыря, или даже подошедших к месту по размеру или цвету кусков мрамора и дерева.

Конечно, не вся декорация столь же «непланируемая». Многие продумываются и практически все обсуждается, другое специально заказывается профессиональным художникам (или, по крайней мере, ремесленникам). Но и здесь заказчики, разумеется, остаются на уровне своего вкуса, возможностей и, конечно, художественных тенденций своего слоя и своего времени. По их прихоти на ограду темплона (снова все более входящего в церковную «моду») и на карнизы вокруг него «усаживаются» мраморные птицы с лампадами в клювах; своды и потолки покрываются тем или другим набором сюжетов и орнаментов; умножаются предметы покупной мебелировки. За расположение всего этого в храме стоит, зачастую, уже не вкус, а требования функционального характера — прежде всего богослужебные, но и другие (требования комфорта, возможности участия и наблюдения за литургией, наконец, требования, так сказать, духовной гигиены храма, такие как потребность устройства сухих колодцев для приема воды от омовения рук в алтаре и мытья полов в нем). Эти требования и определяют во многом конструкцию, планировку, архитектурные формы храма; они формулируются как заказ для архитектора и/или строителя.

Все это вместе взятое будет, видимо, через какое-то время изучаться историками искусства как образец иеротопии. И это будет справедливо: ведь за созданием пространства здесь стоит сочетание вполне

конкретных волеизъявлений — так ли уж важно, одного мы видим за этим «режиссера» или нескольких; действуют они вполне сознательно или спонтанно; создают ли свой «проект» в формах ренессансной креативности, продумывая и разрабатывая его сначала виртуально до полной готовности в деталях, или руководствуются более присущей византийской традиции аддитивной логикой строительства². Так или иначе, за результатом будет просматриваться ряд устойчивых культурно-исторических стереотипов.

Не менее значительны они и в других формах создания священного пространства — эфемерных в единичных проявлениях, но устойчиво ежегодно повторяющихся оформлениях праздников церковного календаря, присущих определенной территории и определенному, длительному, периоду. Роль художника в создании пространства таких спектаклей, по-моему, никогда не рассматривалась — в то время как материал для ее изучения есть, и результаты анализа могут оказаться своего рода «действующей иеротопической моделью».

Поиск такой модели и определил исходный постулат данной работы: необходимость включить в область культурно-исторических исследований национальные формы оформления христианского богослужения. При этом следует исходить из осознания трех свойств этого оформления: 1) локального («национального») колорита; 2) погруженности в местный ландшафт; 3) насыщенности всего богослужения эфемерными элементами, неповторимыми и принципиально невозпроизводимыми на основе материальных остатков. Такое направление исследований, видящее своей задачей изучение эфемерных и локально окрашенных вариантов богослужения — литургии (в первую очередь процессионной как более связанной с передвижением в ландшафте), поклонения реликвиям, совершения таинств, — может быть названо «сакральной этнографией» или «этнографией иеротопии».

² Аддитивный процесс (от англ. *to add* — добавлять) — термин, характеризующий особый тип проектирования, присущий строителям средневизантийского периода и не требующий заранее подготовленного проекта в современном понимании слова, то есть чертежей, в которых фиксируются до начала строительства все формы будущего здания, так что остается только следовать им. Аддитивный процесс предполагает развитие форм по мере их создания в материале, когда различные элементы добавляются или убираются, а некоторые из уже существующих видоизменяются — аналогом могут служить валяние из глины или, в меньшей степени, выращивание растений. Стимулами к постоянным видоизменениям служат внешние, более или менее случайные факторы, такие как рост финансовых возможностей заказчика, появление у него новых потребностей, открытие или исчезновение источников материалов, обнаруживаемые свойства местности (например, неожиданные качества почв) и т. п. См. об этом: *Ousterhout R. Master Builders of Byzantium. New Jersey, 1999*; русский перевод: *Остерхут Р. Византийские строители. Киев, 2005.*

Хорошо известно, что существует общая схема построения пространства христианского храма, т. е. функционально предназначенного для богослужения архитектурного объема, насыщаемого более или менее устойчивыми символическими ассоциациями. Но не менее очевиден и факт реализации этой схемы исключительно в исторических и, более того, в местных, «национальных» формах. Даже при заимствованиях готовых (то есть чужих и вполне сложившихся) версий религиозной архитектуры она сравнительно недолго сохраняет черты «первородства». Поиск местных решений, осозанный или спонтанный, занимает не более одного-двух поколений, почти всегда завершаясь созданием «национальной» версии воспринятого наследия. В Древней Руси, например, это процесс быстрого отхода от больших соборов типа средневизантийских и создание одноглавого четырехстолпного храма с девятидольным планом, в облике которого много переработанных романских элементов, но который в целом уже вполне оригинален. Ясно, что говорить о возникновении этого типа в результате «вкусовой» переработки византийского образца и стремления включить храм в местный пейзаж (о чем когда-то всерьез писали) — невозможно.

Вообще, не всякую своеобразную деталь легко встроить в систему этноиеротопии, хотя бы она и составляла неотъемлемую часть сакрального пространства. Бесчисленные элементы храмового убранства, являясь, безусловно, местными нововведениями, вполне способны охарактеризовать конкретную эпоху и локус (в докладе были приведены примеры оформления внешних и внутренних элементов храмов позднего Средневековья, а также начала Нового времени, таких как «тримонций» и «меридиан»). Но в этом случае трудно говорить об этнографии сакрального пространства: оба элемента абсолютно «верхушечные», введенные не только сознательно, но и на основе ученых представлений, в одном случае — геральдического и теологического, в другом — астрономического и догматического характера. Оба примера, к тому же, никак не принадлежат к области эфемерных явлений — это добавки (пусть очень яркие) к церковному зданию, и только.

Этноиеротопия изучает нечто иное: процесс бытования сакральных пространств христианского богослужения, возникших через привнесение не просто новых элементов, возникающих благодаря частному случаю или в силу прогресса окружающей Церкви культуры, но через развитие ранее существовавших литургических устройств в новом природном и этнографическом контексте. Примером для разбора может послужить достаточно известный рассказ Чехова, написанный в 1885–1886 гг. и опубликованный под названием «Художество»³.

³ Чехов А. П. Художество // Полное собрание сочинений. Т. 4. М., 1976, с. 287–293.

Нужно сказать, что создателям сакральных пространств (или, по крайней мере, их исполнителям) очень не повезло в искусствознании. Их творческий метод почти никогда не становился предметом показа методами искусства: в древнерусский период жизнь и подвиги некоторых иконописцев (но не архитекторов и не ювелиров) отразилась в их житиях, но после петровских реформ эти образы совсем исчезли с горизонта писателей и ученых. Ярким, но одиноким явлением поэтому выглядят повести Лескова и, неожиданно, вышеназванный ранний рассказ Чехова, один из самых светлых в его творчестве⁴.

Это, вообще говоря, рассказ о вдохновении, об искре Божьей, которая живет в каждом человеке. Но рассказ по-чеховски погружен глубоко в контекст народной русской жизни и полон обертонов, что достигается простыми, на первый взгляд, средствами: подробным, почти в режиме реального времени, рассказом о том, как крестьяне села готовятся к празднику Крещенского водосвятия. Подготовка состоит в том, что один из самых никудышных мужиков оформляет прорубь для «иордани», создает обстановку для будущего действия, творя, одно за другим, произведения искусства. Окружающие его люди на время подчиняются магии, которая свойственна каждому умелому работнику, а тем более — художнику. Два дня, пока продолжается подготовка, они следуют его указаниям; помогают, чем могут; исполняют его капризы и с пониманием относятся к его «творческим запросам». Заваливший, не встречающий никакого уважения в обычной жизни мужик (отношение к нему села выражается в уменьшительно-пренебрежительном имени «Сережка»), хотя он как будто в зрелых летах, и в момент работы ему возвращают почетное «изотчество» — «Сергей Никитич») выделяется на время своим «художеством», чтобы затем вернуться на целый год к обычным серым будням. На третий день следует сам праздник.

Для нас, однако, интересна не психологическая сторона рассказа, и не мысли Чехова о природе творчества, о его соотнесенности с религией и потребностью народа в коллективном самовыражении (хотя замечу, что название рассказа вторично использовано художником

⁴ Уже после публикации доклада я обнаружил, что на А. П. Чехова и его яркий рассказ «26-летнего очевидца» давно обратил внимание М. Г. Рабинович в своей книге «Очерки этнографии русского феодального города. Горожане, их общественный и домашний быт» (М., 1978, с. 115–119), оценив текст как доброкачественный этнографический источник. Однако в сочинении Михаила Григорьевича текст описан наряду с простыми упоминаниями об обряде и не подвергнут системному разбору, а сама книга незаслуженно мало востребована этнографами и археологами. Поэтому повторное привлечение текста к анализу изучаемого явления, особенно с точки зрения истории искусства, совершенно необходимо.

начала XX в., Аполлинарием Васнецовым, для его трактата об искусстве)⁵. Наше внимание должно привлечь удивительно точное описание процесса сооружения «одноразового» храма — купели и кивория над нею, с необходимыми для водосвятия аналоем и крестом. Он начинается с разметки будущей купели деревянным циркулем на месте; затем купель накрывается большим кругом (это единственный элемент для часовни водосвятия, переходящий из года в год: «громадный деревянный круг, покрашенный еще в прежние годы, с разноцветными узорами. В центре круга красный крест, по краям дырочки для колышков»). Лентящийся и почти ничего не делающий сам Сережка все же лично стругает колышки, поскольку «он знает, что эти колышки обладают чудодейственной силою: кому достанется колышек после водосвятия, тот весь год будет счастлив. Такая ли работа неблагодарна?». Таким образом, в ходе труда возникают новые (пусть и временные) реликвии, и потому участие в нем осознается как дело богоугодное, как прикосновенность к сотворению святыни.

Главный этап работы откладывается на следующий день и состоит в изготовлении креста и аналоя. То и другое должно представлять чудо скульптурного искусства и при этом делаться не только и не столько из дерева, сколько... из льда. Чехов подробно описывает задачу: «Около проруби, покрытой изукрашенным кругом, должен стоять аналой; на аналое нужно выточить крест и раскрытое Евангелие. Но это не все. За аналоем будет стоять высокий крест, видимый всей толпе и играющий на солнце, как осыпанный алмазами и рубинами. На кресте голубь, выточенный из льда. Путь от церкви к Иордани будет посыпан елками и можжевеловником». Немного ниже сообщается, что, кроме креста и Евангелия, на аналое следует изобразить спускающуюся с него епитрахиль (все это выходит у Сережки удачно), а на лице голубя — Чехов применяет именно это слово, избегая «анималистических» существительных по отношению к воплощению Духа Святого — выточить «кротость и смиренномудрие» (там же). Таким образом, Сережке приходится не только вырезать ледяной «tromp le oль» аналоя в натуральную величину, но и создать соразмерную и полную выразительности скульптурную группу, в которой центральное место занимает крест, описание которого невольно наводит на мысль о прообразе в виде «гемматы» — креста с драгоценными камнями, в византийскую эпоху венчавшего Голгофу, и представленного в раннехристианских мозаиках Рима. Грубый деревянный крест неоднократно опускают в воду, чтобы он покрылся несколькими просвечивающими слоями льда, а Сережка собирает необходимые для расцветивания деталей краски, часть которых делает сам.

⁵ Васнецов А. М. *Художество*. М., 1909.

Наконец, на третий день наступает собственно праздник, крещенское утро. Собирается огромная толпа участников богослужения («Церковная ограда и оба берега на далеком пространстве кишат народом»; Сережка «видит тысячи народа: тут много и из чужих приходов; все эти люди в мороз, по снегу, прошли не мало верст пешком только затем, чтобы увидеть его знаменитую Иордань»), но скульптурная композиция пока никому не видна: «Все, что составляет Иордань, старательно скрыто под новыми рогожами». Тем временем погода, которая в предшествующие дни была нерадостной («Воздух сер и неласков, но тих»), в день праздника исправилась: «Погода прекрасная... На небе ни облачка. Солнце светит ослепительно», и все это сопровождает благовест, на который отвечают коллективным действием: «движутся тысячи рук, — тысячи крестных знамений». После молитв из церкви выходит крестный ход, под перезвон выносят хоругви, — и все движется к Иордани, где народу открывается поистине нечто необычайное: «Аналой, деревянный круг, колышки и крест на льду переливаются тысячами красок. Крест и голубь испускают из себя такие лучи, что смотреть больно...» Приближается крестный ход, «сияя ризами икон и духовенства, медленно сходит вниз по дороге и направляется к Иордани». При этом «хоругви колышутся и двигаются над толпой, точно по волнам». Само водосвятие Чехов подробно не описывает, но отмечает, что «служат долго, медленно, видимо стараясь продлить торжество и радость общей народной молитвы», указывает момент опускания в воду креста и издаваемый при этом восторженный шум (пальбу из ружей, перезвон, крики и давка в погоне за колышками).

Весь рассказ производит необычайно праздничное и, можно сказать, благодное впечатление, в нем много прямых аккламаций типа «Боже милостивый, как хорошо!». Неоднократно подчеркивается не столько даже вписанность всего происходящего в окружающий пейзаж, но прямая соединенность творимого и нерукотворного: искусство здесь создается не «на природе», а прямолинейно, непосредственно из самой природы. Литургические устройства не связаны, а просто едины с ней: ведь среди них и сама полынья, и лед реки, и, в сущности, ее воды, текущие через купель. Также и само богослужение: оно не разворачивается на фоне природы, но является как бы ее функцией, ее нераздельной частью. Однако Чехов не лишает нас достаточно конкретного описания ландшафта, в котором разворачивается событие, этот пейзаж необходим ему, так как без него исчезает весь смысл происходящего праздника: «Из-за разбросанных по берегу изб приветливо выглядывает белая церковь. Около ее золотых крестов не переставая кружатся галки. В сторону от села, где берег обрывается и становится крутым, над самой кручей стоит спутанная лошадь неподвижно, как каменное извая-

ние». Возможно, в этом месте нам следует расслышать отзвук идеи скульптуры, тем более что в соседней фразе участник работы, сторож Матвей, в свою очередь сравнивается со статуей.

Отметим, что в русском православном церковном календаре есть и другие праздники, связанные с водосвятием, — прежде всего праздник «Происхождения (изнесения) древ», установленный в Византии IX в. в память переноса частиц Животворящего Креста из дворца в храм Св. Софии. Такие праздники описаны, например, в документах царского села Коломенское, где обряд проводили с особой пышностью и художественной подготовкой, видимо, после того, как Симеон Полоцкий написал для него специальную «Декламацию» (1679 г.), декорацией для исполнения которой служили архитектура и природа Коломенского. Для него также требовалось создание на реке временных «Иорданей» (сеней-кивориев) из дерева, расписанных красками и серебром, увенчанных золотым крестом и освященных лампадами — в эту сень ставили серебряную водосвятную чашу. Для всего этого необходимо было прислать из Москвы в Коломенское 10–12 мастеров⁶. Однако, при всей пышности, праздник «малого водосвятия» нам менее интересен, поскольку происходит летом (1 августа)⁷.

Праздник же Богоявления — исключительно зимний и включает в себя использование такого необычного и свойственного, сколько мне известно, только Руси материала, как лед. Само по себе водосвятие и связанное с ним купание в память Крещения оказалось осознанным как исключительно национальный обряд и удостоилось философско-юмористического римэйка в известном фильме Юрия Мамина «День Нептуна».

Конечно, такой яркий обряд не мог остаться незамеченным — его видели посещавшие Москву в XVI–XVII вв. иностранцы, позже о нем много писали этнографы, а в XX в. на него обратили внимание и работающие в области «россики» историки. Однако, удивительным образом, в их работах совершенно нет речи об искусстве, о «художестве». Хотя все оформление обряда, начиная с трехмерных малых форм архитектуры, включая скульптуру и живопись, требует именно искусствоведческой оценки.

Дело не ограничивалось расписными кругами для проруби (которая, кстати, не всегда была круглой — известны крестообразные и прямоугольные формы, что прямо напоминает о формах раннехристи-

⁶ См. подробнее о празднованиях летних водосвятий в Коломенском: Суздалев В. В. Очерки истории Коломенского. М., 2002, с. 67–68.

⁷ Отметим влияние водосвятий на топографию городских престолов и, возможно, реальную топографию крепостей: церковь Спаса Смоленского у Водяных ворот Китай-города в Москве была освящена также в честь Происхождения Древ.

анских купелей и баптистериев). Над прорубью ставили деревянную квадратную сень, которую, возможно, как и прорубь, называли «иордань», на угловых столбах которой, по свидетельствам современников, изображали четырех евангелистов, а внутри помещали иконы, среди которых имелось «Крещение». Таким образом, возникала небольшая часовенка. Учитывая встроенность в ландшафт и сугубую театрализованность этого масштабного коллективного действия, не возникает сомнения в том, что перед нами яркий пример традиционного для области церковного искусства синтеза средств или, если использовать более объемное определение, — иеротопии. Чрезвычайно важно, что в этом примере — в отличие от большинства известных нам до сих пор образцов сакральных пространств — можно ясно различить фигуру, если не «режиссера», то, по крайней мере, декоратора, от которого целиком зависит «творческое воспроизводство» традиционной модели богослужебной декорации. В рассказе Чехова перед нами предстает один из них. В данном случае это типичный носитель фольклорного начала в искусстве. Но всегда ли было так? И вообще — какова генетика и хронологическая глубина фиксируемой формы обряда?

В литературе можно различить два подхода. Один (Р. Крамми, П. Бушкович) связывает появление водосвятия в его «московской» форме с придворными обрядами, и считает, что они обдуманно введены в начале XVI в. в связи с необходимостью упрочить положение Церкви в социальной структуре рождающегося Московского царства (наряду с водосвятием, таким привнесенным действием считают и «шествие на ослиати» в неделю Ваий — Вербное воскресенье)⁸. В этом случае обряд следует считать сравнительно молодым и относящимся к сфере «верхушечных» явлений, а его простонародная форма, фиксируемая в рассказе А. П. Чехова (о ней сторонники «придворной» точки зрения просто умалчивают), должна представляться поздним дериватом и подражанием театрализованному придворному действию, которое для XVI–XVII вв. оказывается, по сути, уникальным.

Другой подход латентно присутствует (хотя прямо нигде не сформулирован) в работах этнографов и этно-лингвистов. Наиболее подробно его этнографический аспект представлен в книге М. Г. Рабино-

⁸ Эта точка зрения в новейшей литературе сформулирована специалистами из США, см.: *Crummey R. O. Court Spectacles in the Seventeenth Century Russia: Illusion and Reality // Essays in honour of A. A. Zimin / Ed. D. Waugh. Columbus. Ohio, 1985, p. 130–158; Bushkovitch P. The Epiphany Ceremony of the Russian Court in the Sixteenth and Seventeenth Century // Russian Review 49 (1990), p. 1–18; idem. Religion and Society in Russia. The Sixteenth and Seventeenth Centuries. NY–Oxford, 1992, p. 24–25 и др., см. по указателю на «Epiphany».*

вича, основанной на материалах опросных листов Русского Географического общества XIX в. и других источниках XVI–XIX вв.⁹

Приводимые свидетельства образуют два очевидных среза. Первый (следуя привычной археологу обратной хронологии) датируется XIX–XX вв., когда действо зимнего водосвятия было еще широко распространено в средних и малых городах, а также деревнях, но в среде исключительно простонародной, где и сохранялись допетровские, старорусские обычаи. Это период постепенного замирания обряда, что связано, вероятно, с постепенной урбанизацией и нарастающим равнодушием народа к религии, с отходом от традиционной церковной жизни. Второй срез датируется XVIII в. и указывает на широкое распространение действия зимнего водосвятия и на сохранение им связей с придворным кругом: известны чрезвычайно пышные, с парадом, ружейным и пушечным салютом, празднования «ледяного» водосвятия в Санкт-Петербурге в 1740-х гг., при императрицах Анне Иоанновне и Анне Леопольдовне¹⁰.

Все же трудно думать, что в XVIII–XIX вв. обряд сохраняется только благодаря его вхождению в круг придворных церемоний: по крайней мере с XVII в. и позже он хорошо фиксируется как народно-церковный обычай. Уже Флетчер (см. ниже) пишет о том, что обряд совершается епископами по всему государству, и это не нужно понимать ограничительно: речь может идти не только о городах, но и, по крайней мере, о селах и вообще о местах, где идет церковная жизнь¹¹.

⁹ Корреспондентами Русского географического общества сооружение зимней «иордани» описано для городов: Скопин (1850 г.; обряд носил местное название «свечки»: во время водосвятия все стояли с зажженными свечами в руках), Казань (1875 г.); несколько водосвятий с крестным ходом из городского собора к реке фиксировались в Павловске, в том числе в праздник «Происхождения честных древ» 1 августа. См.: Рабинович М. Г. Очерки этнографии русского феодального города. Горожане, их общественный и домашний быт. М., 1978, с. 115–119, прим. 179–181. Не повторяю за автором отсылку к архивным делам, поскольку не проверял их и могу только умножить ошибки.

¹⁰ «Обряд освящения воды — „иордань“ был чрезвычайно устойчив. Вместе с царским двором он перешел в XVIII в. и в новую столицу — Санкт-Петербург, причем дополнился новыми характерными деталями. Придворные хроники 1740–1741 гг. сообщали, что в праздник крещения „по окончании в придворной церкви литургии, на Неве против Зимнего дворца происходило освящение воды при пушечной пальбе с крепости (Петропавловской — М. Р.) и от Адмиралтейства, а от стоявших в параде около иорданской сени войск происходила стрельба беглым огнем“. Царица Анна Иоанновна (а в 1741 г. — Анна Леопольдовна) смотрела на это из окна Зимнего дворца. Здесь не сообщается, было ли купание и брали ли из реки воду, но само устройство проруби и специального крытого „места“ для освящавшего воду духовного лица („иорданской сени“) предполагается». Рабинович. Указ. соч., с. 118, прим. 175.

¹¹ Для конца XVII в. М. Г. Рабинович приводит одно свидетельство, связанное с г. Вяткой (1680 г.), где упомянуто заблаговременное вырубание «иордани» и при-

Вряд ли стоит сомневаться, что зимняя «иордань» — широко распространенный фольклорный обряд, обладающий всеми свойственными «народной религии» чертами, и возникновение его как придворного следует изучать специально. Глубокие его истоки всерьез, сколько мне известно, еще не вскрыты, хотя некоторые материалы для этого есть, и понять хронологическую глубину этого обряда было бы очень важно.

Водосвятие на льду, безусловно, существовало уже в XVI в. Английский посол Джильс Флетчер описал крестный ход к Москве-реке и зимнее водосвятие, совершаемое 6 января патриархом¹².

Согласно Флетчеру, ход двигался от ворот Кремля (видимо, сначала из Успенского собора) и выходил (Водяными воротами?) на лед реки, где делалась большая прорубь во льду на назначенном месте, огражденная с тем, «чтобы народ не слишком стеснился». «Тогда патриарх начинает читать некоторые молитвы, — продолжает Флетчер, — заклиная дьявола выйти из воды, а потом, бросив в нее соли и окуриив ее ладаном, освящает таким образом воду во всей реке. Поутру перед тем все москвичи чертят мелом кресты на всякой двери и на каждом окне, чтобы дьявол, изгнанный заклинаниями из воды, не влетел в их дома. Когда церемония окончится, то сначала царские телохранители, а потом и все городские обыватели идут со своими ведрами и ушатами зачерпнуть освященной воды для питья и всякого употребления. Вы также увидите тут женщин, которые погружают детей своих ушами в воду, и множество мужчин и женщин, которые бросаются в воду кто нагой, кто в платье, тогда как, по-видимому, можно отморозить палец, опустив его в воду. После людей ведут к речке и дают им пить освященную воду, чтобы и их освятить... То же самое повторяется епископами во всем государстве...»¹³.

воз к ней епископского «места» (вероятно, типа сень), которое потом отвозили обратно (Труды Вятской ученой архивной комиссии, вып. V–VI, с. 21. Все это производилось за счет посадской общины и оплачивалось земским старостой. Для XVIII в. упоминания о сооружении «иордани», включая Москву и Петербург, очень многочисленны (Толченов И. А. Журнал или Записка жизни и приключений Ивана Алексеевича Толченова. М., 1974 с. 108, 132 и др.). М. Г. Рабинович (с. 116, прим. 176) приводит также сведения о водосвятии в Туринском остроге в 1622 г. (АЮБ, II, № 143, стб. 310).

¹² Ход шел «на пространство целой мили и более» двумя рядами, его открывали несколько диаконов (передние с хоругвями, на одной из которых было изображение московского «ездеца»), затем шли священники московских церквей в парадных ризах, и на груди несли «на помочах или поясах, надетых у них на шею», образа. За священниками шествовали епископы, монахи, игумены, наконец — сам патриарх, а позади духовенства — царь «со всем своим дворянством». См.: Флетчер Д. О государстве Русском. СПб, 1906, с. 116.

¹³ Там же; см. еще: Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. т. I. М., 1862, с. 335–342.

Судя по описаниям иностранцев, зимнее водосвятие было одним из главных церковно-государственных событий в Московском государстве. Сторонники «придворной» гипотезы считают ее самой пышной и торжественной из ежегодных празднеств, уступающей только экстраординарным праздникам, коронационным и свадебным. Они утверждают, что Богоявление оформилось как главный обряд московского двора около 1520 г. (он фиксируется уже в 1525 г.), причем «установление церемонии... было отчасти попыткой бороться с языческими элементами в жизни и, одновременно, усилить роль митрополита в публичном обряде, отправляемом перед лицом всех жителей столицы... Церемония демонстрировала почитание Церкви царем, боярством и простым народом» и получала политический смысл, «подчеркивая единство страны под центральной властью»¹⁴.

Можно допустить, что все это так, — однако, с точки зрения построения, режиссуры празднования, вопрос остается открытым. Кто и как разработал ритуал, если его не было ранее? Уж не следует ли видеть его создателем какого-то мастера придворных празднеств, европейского церемониймейстера, которые во множестве водились в Италии и часто были одновременно художниками-декораторами? Вопрос не праздный, если учесть, что из области византийского обряда можно было почерпнуть только самые общие модели процессуального богослужения, причем они отличались по самой сути: в византийских церемониях подчеркивались величие и слава Императора, в то время как в центре русского обряда стоял патриарх. Для нас важнее, впрочем, чисто техническое отличие: при поздневизантийском дворе внимание сосредотачивалось на другой стороне праздника: отмечали не столько Освящение вод, сколько Богоявление: центром действия был прокипсис, явление императора на пьедестале клирика и аристократами, и его прославление¹⁵.

Вообще, такие конкретные элементы, какие описаны, например, в рассказе Чехова, вряд ли могут иметь иное чем древнерусское или, по

¹⁴ *Bushkovitch P.* Religion and Society in Russia. The Sixteenth and Seventeenth Centuries. NY–Oxford, 1992, p. 24. Приведу цитату в переводе: «Два церковных праздника были уникальны и новы как для двора, так и для правителей Русского государства: обряд водосвятия в Крещение Господне (6 января, с аналогичным, но менее значимым празднованием 1 августа) и процессия царя и патриарха в „неделю Ваий“ (Вербное воскресенье). Процессия и церемония Богоявления была самой великолепной из устраиваемых двором ежегодно, она уступала только коронационным и свадебным процессиям».

¹⁵ *Pseudo-Kodinos.* Traite des offices // [Verpeaux J., ed.] Le monde byzantin, 1. Paris, 1966, p. 189–221, 226–227, 240–241; *Heisenberg A.* Aus der Geschichte und Literatur der Palaiologenzeit // Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften: philosophische und historische Klasse, 10 (1920), S. 85–89 (repr.: *Heisenberg A.* Quellen und Studien zur spätbyzantinischen Geschichte. London, 1973).

крайней мере, североевропейское происхождение — хотя бы по гео-климатической причине крайне редкого замерзания рек в странах христианского Востока. Можем ли мы допустить более раннее существование «ледяного водосвятия» на Руси хотя бы в каких-то иных, не столь развитых, формах? Имеются сведения о том, что среди многочисленных обрядов, связанных у восточных славян с праздником Крещения, было зимнее купание в только что освященной воде, но их историческую глубину можно лишь предполагать¹⁶.

Из более или менее датированных средневековых источников можно назвать домонгольские граффити с двумя надписями и изображением алтаря в крещальне Софийского собора, остроумно сопоставленные Б. А. Рыбаковым с зимним водосвятием в праздник Крещения Господня и трактованные как изображение «ледяной церкви», которая со временем должна «стоять», прямо упоминающейся в одной из надписей¹⁷.

Даже если граффити отразили какой-то фольклорный формуляр (загадка? заклинание?), и прямая связь с праздником Крещения отсутствует, само представление о существовании церковных сооружений изо льда здесь, несомненно, читается.

Учитывая указанный пример и широкую представленность обряда в народном быту, мы имеем право считать оформление водосвятия праздника Богоявления (Крещения Господня) одной из моделей локального (= национального, фольклорного) образа сотворения сакрального пространства, моделью национальной иеротопии.

Это пространство не замкнуто стенами храма, оно структурируется из окружающей природы и полностью включено в нее через использование необъятных, ничем не ограниченных стихий, таких как лед/вода и воздух/небо. В силу этого художественные образы пространства не могут быть постоянными, не могут овеществиться надолго — как природные элементы они включены в кругооборот времен года и являются эфемерными и вечными одновременно. Это свойство «природности»

¹⁶ См.: *Калинский И. П.* Церковно-народный месяцеслов на Руси. М., 1990, с. 83; *Виноградова Л. Н., Плотникова А. А.* Крещение (Богоявление) // *Славянские древности.* М., 1999. Т. 2, с. 667–672.

¹⁷ *Рыбаков Б. А.* Русские датированные надписи XI–XIV веков. М., 1964 (САИ Е 1–44), № 13, с. 22, табл. XXII, 1–3. Автор трактовал изображение как престол с шестиконечным крестом (в чем вряд ли можно усомниться). Престол разделен на 8 ячеек (или, по мысли Рыбакова, сложен из 8 кусков), в 6 клеток которого, в два уровня, вписаны буквы: I A Ю и A I Ю, а по сторонам от алтаря крупные Альфа и Омега. Крест сопровождают обычные сокращения: ИС ХС, НИКА. В подножие алтаря вписано: ГДИ ПОМОЗИ // ПОМЯНИ ДАНИИЛА, а справа от рисунка: АЛТАРЬ ПЛАМЯНЫ // А Ц(Ъ)РКЫ ЛЕДЯНА И АЛТА//РЬ ПОГАСНЕТ И ЦЪРКЫ СТАЕТЪ. С помощью ряда допущений Рыбаков связал надпись с епископом г. Юрьева на р. Рось Даниилом и датировал ее около 1114 г.

разделяют с творениями их творцы, а вернее — интерпретаторы: они становятся художниками, так сказать, «по сезону» и не считают свою способность творить профессией, ремеслом, но воспринимают ее как естественное, органичное качество, неизвестно кем (на самом деле — очень известно кем!) дарованное¹⁸.

Вне зависимости от того, какого именно свойства был процесс возникновения «ледяного водосвятия», то есть появился ли он как сконструированная, продуманная театрализованная мистерия церковно-придворного характера, впоследствии получившая распространение в народном праздновании, или ход событий был обратным, от народного обряда, не исключено, что и дохристианского, к придворному ритуалу, — он приобрел те свойства, которые позволяют с полным правом считать его частью «народной религии» Руси. Следует подчеркнуть, что обряд этот вносил очень существенный вклад в процесс «трансляции» топографии Святых мест Палестины в Россию — воспроизводя действие, он порождал новые формы процессионального богослужения и связанного с ним искусства, вписанные в реальный, конкретный визуально-ландшафтный ряд и потому выглядевшие гораздо более убедительными, чем любое из «сакрамонте» с их топонимическими повторами и постановками, напоминающими о «музее мадам Тюссо»¹⁹.

Представленные здесь примеры показывают, что в будущем исследование художественных образов иеротопии следует вести, среди прочего, в направлениях, во-первых, определения и исследования ее эфемерных элементов, а во-вторых — тех деталей, которые отражают местный, фольклорный характер религиозного празднования. При этом следует оговориться: речь идет не об «этнографии праздников» в буквальном смысле слова, не обо всех бесчисленных и, в общем, случайных проявлениях народных обрядов и обычаев. Имя им легион, они достаточно описаны и интерпретированы исследователями народных верований.

Речь идет об ограниченной сфере церковных искусств — отчасти непредметных по своей сути, отчасти же воплощаемых в эфемерном материале вроде льда, — в которой общехристианская традиция церковного обряда, будучи усвоена, развита и тем самым трансформирована на новой для нее почве, обретает конкретно-историческую форму. Она может, в свою очередь, влиять на светское придворное искусство

¹⁸ Здесь можно вспомнить еще один пример, теперь уже из области кинематографии, где представлен образ народного зимнего действия, разыгрываемого жителями села — знаменитую мистирию «Распятие на снегу» из фильма Андрея Тарковского «Андрей Рублев».

¹⁹ Одно из таких «сакрамонте» на русской почве — Новый Иерусалим патриарха Никона, роль которого в развитии сакральных пространств на Руси оказалась (при всем размахе, остроумии и эффектном исполнении затеи) крайне незначительной.

во — в числе «ледяных забав» эпохи Анны Иоанновны не только водосвятия, оформленные в стиле военного триумфа, но и «Ледяной дом» (о котором писалось многократно, но совершенно вне связи с темой древнерусской ледяной архитектуры), и менее известные ледяные крепости XVIII в. (одна из которых была построена в России в 1733 г.). В дальнейшем, думаю, к ним придется не раз вернуться²⁰.

Материал уникальных, единовременно возникших, но долго существовавших произведений церковного искусства, которые после создания живут собственной и длительной жизнью, сложен для иеротопического анализа, ставящего своей целью раскрыть прежде всего намерения творцов-«режиссеров» (художников, заказчиков и др.). Ведь в таких произведениях труднее вычленить первоначальный замысел. Исследование же праздничного и иного «эфмерного» искусства, искусства не только самого праздника, но и подготовки к нему (например, приготовление кулича, пасхи, писанок), обладает для иеротопии особой привлекательностью. Ведь этот материал отражает периодические, «разовые», хотя и ориентированные на вечное повторение творческие акты, своего рода древние художественные «перформансы». На границе между «настоящей» архитектурой и такими объектами, как «кулинарные», находятся водосвятные «иордани», деревянные временные церкви с особым «инвентарем», включающем иконную и неиконную декорацию, а также литургические устройства и скульптуру (грань между тем и другим очень тонкая) из льда. Здесь, как ни в чем другом, ясно выражается намеренность действий, ярко проявленная осознанность творческого акта.

Leonid Beliaev

Institute of Archeology, Russian Academy of Sciences, Moscow

THE HIEROTOPY OF THE ORTHODOX FEAST:
ON THE NATIONAL TRADITIONS
IN THE MAKING OF SACRED SPACES

In the introduction of the Russian version of my paper, I set forth a brief draft from my childhood impressions of the old Soviet festivals. I believe that three main features of these festivals — their local national identity, their inclusion within local urban or natural landscape, and a complex of ephemeral elements had a lot in common with the feeling of joy produced by Christian liturgy.

I will not re-tell it now because I consider myself not a qualified translator to express in English all shades of these childhood memories. These rec-

²⁰ См. библиографию: Энциклопедия Брокгауза и Ефрона, т. 34, СПб, 1896, с. 483.

ollections, however, resulted in the idea that ephemeral elements, closely related to local nature and to local social and cultural traditions, present yet another dimension of studying “sacred spaces” in their ethnic and natural contexts, for example, within the context of folk tradition which appropriates natural landscape for hierotopic performance. I would propose to employ a notion of “sacred ethnography” or “ethnographic hierotopy” and would sustain the importance of stretching hierotopical studies in one more cultural dimension which examines ephemeral local versions of liturgy (e. g. considering religious processions as changing in time movements in physical space of surrounding nature), relic veneration, liturgical rituals, etc.

Let us consider some examples. The establishment of a common scheme for Christian church building, i. e. an architectural frame functionally aimed for liturgical purposes, is a well-known fact; this architectural form is saturated with symbolic associations which are more or less stable. However, the modification of this scheme in concrete historical, local and even national forms is obvious. Even adopting already developed versions of religious architecture, the local church building rarely preserves traces of the “original” — in a course of two or three generations, it would develop its own local versions; this almost always results in a “national” version of common Christian heritage.

In Old Russian art this is evident in its drastic departure from large Middle Byzantine complexes and in the creation of four-pillars church with nine compartments and one cupola. Although this Old Russian church had a lot of assimilated Romanesque elements, it was definitely very local in its ensemble. In Russian scholarship, there has been a tendency to consider Old Russian churches as designed to be included within particular local landscape; it is difficult, however, to distinguish the tradition of seeing them together as an architectural group from the real intention of medieval artist to incorporate them deliberately within the natural milieu.

Generally speaking, the problem of incorporation of inventive details into the system of “ethnographic hierotopy” is not an easy task. As an example, I would consider one exterior and one interior element, both characteristic of Italian churches, at least those of the Renaissance period. The exterior element is an integral part of a cross, the most important symbolical artifact of a church. In Italy, the cross is often mounted on sculpturally generalized representation of a mountain, with three or more peaks, a kind of symbolical Golgotha. However, literally it is not Golgotha: the form is extremely stable and appears not only under the cross, but also under numerous peaks crowned with stars or weather vanes. As a symbolic element, the form has a special name in Italian — *trimonzio* — three mountains; it is often included into coats-of-arms and penetrated into the space of religious symbolism as the emblem of Pope Sixtus IV. This form also appears in works of art (e. g.

embellished by crowns *trimonzio*-fortress on the 16th century fresco *La difesa delle vergini e la condanna degli adulteri* in the Vatican Library).

As an example of an inventive interior element, I would like to remind you about so called “meridians”, representing the signs of the zodiac and marked with degree lines which often cross floors and, partly, nave walls of Italian churches (Basilica *di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri* in Rome, *San Petronio* in Bologna, the cathedral in Milan, etc.). On the one hand, the development of the meridians was motivated with fundamental objectives concerning the public sphere: the need for astronomers to have suitable observatories for their research; the opportunity for the population to adjust the widespread mechanical clocks, using a meridian as a solar clock. On the other hand, the development of church meridians was motivated with religious considerations: the requirement of the Church to observe the movement of the celestial bodies to obtain a correct date of Easter, as it was established by the Council of Nicea in 325 A. D. (“on the Sunday following the full moon after the spring equinox”).

Both *trimonzio* and meridians definitely appear to be local innovations in the sphere of the creation of sacred space of Christian church; they are characteristic of concrete period and concrete site. These elements, however, are not ethnographically important for sacred space: both of them are absolutely “rationalistic”, deliberately introduced because of scientific notions — heraldic and theological — in case of the *trimonzio*; astronomical and dogmatic — in case of the meridians. Moreover, both examples, by no means, belong to the sphere of ephemeral elements — they turn out to be only additions, although remarkable ones, to a church building.

Yet, the sphere of our concern lies in another direction — in the existence of the system of sacred spaces in Christian liturgy which would be established through the development of the pre-existing liturgical furnishings in the new natural and ethnographical context, rather than through mere incorporation of new elements (the case of the *trimonzio*), or through cultural progress affecting the Church (the case of the meridians). As an example and the main text for examination of such a process, I would choose a well-known novel *Khudozhestvo* [Artistry] written by Anton Chekhov in 1885–1886.

I should note that the inventors of “sacred spaces” or, at least, those who executed the latter, had no luck in Russian art. Their creative methods almost never were mentioned by means of art or literature: in the Old Rus’ the life and heroic deeds of some icon-painters (but no persons such as architects or jewelers) were described in the *Vita*. However, after Peter the Great’s reforms, these characters disappeared from both literary and scholarly works. That is why some of Leskov’s and Chekhov’s novels appear to be isolated phenomena. I would refer to the novel *Khudozhestvo*, which is the most bright and joyous of Chekhov’s works.

Generally speaking, it is a story about inspiration, about the gift of God, living in every human being. But the novel, as characteristic of Chekhov, is deeply immersed into the context of the Russian folk life; it is full of overtones which are achieved with apparently simple means: minutely, in detail, it describes how the peasants in the village are preparing to celebrate the feast of the Epiphany on the frozen river. One of the most worthless peasants (*muzhik*) decorates the ice-hole (“the river Jordan”) for ritual ablution, creates the setting for the future performance. The *muzhik* creates ice masterpieces one after another; people around him are subordinated for this time to the magic of his craftsmanship. For two days, in the course of preparations, the peasants have followed his instructions, doing their best to carry out his whims, and listened with understanding to his “creative requests”. The worthless *muzhik* (he is known in his village by a scornful nick-name *Serezhka*), with no respect in his normal life, has been distinguished for this time with his “artistry”, and during the period he was working, he has been given back a respectable patronymic name — *Sergei Nikitich*. The feast itself happens on the third day.

We are concerned, however, neither with the psychological side of the novel, nor with Chekhov’s thinking about the nature of creativity and its correspondence to religion and the people’s thirst for common self-expression (by the way, the name of the novel was used once more by the early 20th-century artist Apollinary Vasnetsov who gave the name *Khudozhestvo* to his treatise on art). We are concerned with Chekhov’s unbelievably detailed description of the process of creation of the so called “disposable” ice church — the font with the ciborium over it; the altar; the cross. The *muzhik* starts constructing, making a draft on the site for the future font by wooden dividers; then he hides the font under a large round cover — the only one element of the Epiphany performance which is preserved for year after year: “a large round wooden cover, painted long time ago, with multi-colored design. A red cross is depicted in the centre of this round cover; at the edges, the holes for pegs are made”. *Serezhka*, lazy and doing almost nothing, shaves the pegs himself because “He knows that these pegs possess miracle-working power: if someone acquired a peg after the feast of the Epiphany, he would be happy for the whole coming year. Isn’t it the blessed work?” Thus, in the course of this preparation, there appear new (although ephemeral) sacred artifacts, and thus the participation in this process is perceived as a deed pleasing the God, as involvement in the creation of relics.

The main phase of this work — the construction of both the cross and the altar — follows on the next day. Both elements ought to be made as sculptural masterpieces, yet they are created not of wood, or not only of wood, but... of ice. Chekhov precisely describes the task: “The altar should stand near the ice-hole protected by the round cover; on the altar, there ought

to be cut the cross and the open Gospels. But it has not been the end yet. Behind the altar, there ought to stand the high cross, iridescent in the sun as if embellished with diamonds and rubies and for everybody to see it. On the cross, a dove ought to be cut of ice. The path from the church to “the Jordan” ought to be strewn with fur-trees and junipers”. Further we learn that, besides the cross and the Gospels, there ought to be depicted the *epitrachelion* hanging from the altar (which comes out very good), and on the face of the dove, *Serezhka* ought to make an expression of “meekness and humbleness” (Chekhov uses this same word — the face — avoiding “animalistic” nouns when speaking about the Incarnation of the Holy Spirit).

Thus, *Serezhka* must cut out of ice not only the ice *trompe-l’oeil* of the life-size altar, but create a proportional and expressive sculptural complex, with the cross as the central focus. The description of the cross brings involuntary associations with its prototype — the cross with precious stones, the Gemmata Cross, which crowned the Golgotha during the Byzantine period and is represented on the Early Christian mosaics in Rome. He puts repeatedly the rough wooden cross into the water until several transparent layers of ice cover it. To paint the cross, *Serezhka* collects paints, part of which he makes himself.

At last, on the third day, the feast itself comes — the morning of the Epiphany. A huge crowd of people appears to participate in the liturgy. (“The entire space within the church perimeter and both of the river banks are full of people”; *Serezhka* “watches thousands of people: there are a lot from other parishes; all these visitors came through frost, by snow; they traveled a long way only to see his famous “Jordan”). However, his sculptural composition has not been to be seen yet: “All that comprises “the Jordan” is thoroughly concealed under the new matting”.

By this time, the weather, which was gloomy during all previous days (“The air was grey, without tender, but mild”), on the day of the feast becomes fine: “The weather is wonderful... No clouds in the sky. The sun is shining”, and all this is accompanied with the ringing of church bells, to which people respond by joint movements: “thousands of arms are moving ... thousands of crossings”; after the prayer, the cross procession comes out of the church; accompanied with the church bells, they are bringing up banners — and all moves to “the Jordan” where people see something unbelievable: “The altar, the wooden round cover, pegs and the cross on the ice — everything is iridescent with thousand of colors. The cross and the dove emit rays so bright that it is painful to look at...” The cross procession is coming closer, “with shining icon frames and vestments of the clergy, it slowly comes down and moves in the direction to “the Jordan”. The banners are hovering over the crowd, as if over the waves”. Chekhov gives no detailed description of the Epiphany itself, but notes “the liturgy goes slowly, for a

long time, probably trying to continue the festival and the joy of the joint people prayer". He describes the very moment when the cross is immersed into the water, the clamors of rapture that accompany the immersion (shots of rifles, church bells, shouts and the squash of visitors hunting for the pegs).

The whole novel makes an extraordinary festive impression; there are a lot of direct acclamations like "My Lord, what a blessing!" All the time, Chekhov emphasizes not only the incorporation of this liturgical performance within the surrounding nature, but the integrity of the hand-made objects with those made by no hand: objects of art emerge from mother-nature herself. The liturgical furnishings are not merely linked to the nature, but it is impossible to dissociate them — the ice-hole and the ice of the river, the river flowing through the font — all are bound together. The liturgy itself is not merely developing within the natural environment but is an integral part of the latter. Chekhov gives a detailed description of the landscape in which the liturgical performance is taking place. The description is very concrete — otherwise, without it, the sense of the feast itself would vanish: "From behind the village dwellings, scatted along the river bank, there is the white church cordially looking out. Around its golden crosses, dewes are spinning uninterruptedly. Not far from the village, where the bank of the river becomes steep, nearby the steep slope, there motionless, like a stone sculpture, stands a horse." Probably, in this passage we should recognize some sculptural allusions, especially in the next sentence where one of the workers, watchman Matvei, is compared, in his turn, to a statue. The static images contrast with evanescent ephemeral "sacred space" which dynamic contributes to the performance of the nature in this ceremony, and puts it to another level.

Let me remind you that in the Russian Orthodox calendar, there are other festivals related to the feast of Blessing of the Waters — first of all, the feast of the Translation of the True Cross established in Byzantium in the 9th century to commemorate the translation of the pieces of the True Cross from the Palace to St Sophia. The celebration of this feast also required the creation of a temporary "Jordan" (ciborium) on the river, which was to house a wooden font, painted with golden and silver paints and crowned with a cross. Such festivals are known, for example, from the records of the Tsar estate in Kolomenskoe, where they became famous with their magnificence and splendid decorations, especially after 1679, when Simeon of Polotsk created a special *Declamation* for these ceremonies. Both the architecture of Kolomenskoe and the landscape served as decorations for these performances. The feast of Blessing of the Waters, however, is of less importance for us, regardless all its glamour, because it happens in summer. Yet, the feast of the Epiphany has associated particularly with winter, and required ice — such an unusual architectural material, as it is, which to my knowledge, mainly has been employed only in Russia. (By the way, the feast of the Epiphany together with related to

it ceremonial immersion into the ice-hole — the allusion to the Baptism — appeared to be realized as an exclusively national ritual, which was recently reflected in a film “The Feast of Neptune” [Neptunalia] — philosophical and humorous re-make made by Yuri Mamin.)

We have no precise chronological date for this ritual, although it is very important to understand it. According to foreign itineraries, the Epiphany on the ice was recorded at least in the late medieval period, in the 17th century. There is evidence that the winter immersion into the consecrated waters in the ice-hole existed among all other rituals, which the Eastern Slavs associated with the feast of the Epiphany; even the Tsar and the boyars participated in the ceremony. Actually, we can trace the tradition itself as far as to the 16th century, maybe even earlier.

Along with other well-known traditions of “Moscow” feasts, which were performed in the real space of the city and interacted with the urban setting, and, at the same time, alluded symbolically to the topography of the Holy Jerusalem (e.g. the procession on the Palm Sunday), this ceremony ought to be considered as a local version of common Christian hierotopy. Indeed, whatever ancient was the original tradition of the feast of the Epiphany — the specific elements described in the Chekhov’s novel could have hardly derived from a source other than the Old Rus’ or, at least, Northern Europe (it is enough to consider only geo-climatic reasons, e.g. rare freezing of rivers in Eastern Christian countries).

We can consider this ceremony of the Epiphany as an exact model of the local, or even national approach to creation of “sacred spaces”, i.e. “national hierotopy”. No walls enshrine this space; its structure emerges from the surrounding nature of which it is an integral part; it appropriates the dynamic of ephemeral eternal elements: ice and water, the air and the sky, which are changing in time, and their perception is also associated with eternal performance. Materialization of this “sacred space” is ephemeral; the same is true for the inventors of this “sacred space”: they become artists only “by chance” and never consider themselves to be either professional artists, or artisans. They perceive their ability to create as a natural feature granted to them by unknown (in the reality — the very well-known) benefactor. (As an example, I would like to refer to a famous mystery “Crucifixion on the Snow” from the film “Andrey Rubliov” by Andrey Tarkovsky).

The examples I referred to could be perceived as the accidental ones; however, I would suggest for the future hierotopic studies, which examines artistic images, to proceed, among the others, in following directions:

- Establishing essential principles for denoting and investigation of ephemeral elements;
- Studying details that reflect local folk character of religious ceremonies. By that, I mean neither studying literally the “ethnography of liturgy”,

nor numerous accidental displays of folk ritual and customs — all of these folk beliefs have been immensely studied by other scholars.

I mean only a limited sphere of church art (associated, first of all, with transcendental materials, although sometimes embodied in ephemeral images) where the original Christian tradition, which was adopted, developed and transformed by local inventors, acquires its specific historic and national form.