

А. М. Лидов

ИЕРОТОПИЯ.
СОЗДАНИЕ САКРАЛЬНЫХ ПРОСТРАНСТВ
КАК ВИД ТВОРЧЕСТВА И ПРЕДМЕТ
ИСТОРИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Исследования последнего времени позволяют понять, что важнейшее историко-культурное значение реликвий и чудотворных икон состояло в той роли, которую они играли в организации конкретных сакральных пространств¹. Реликвии и особо почитавшиеся иконы становились конституирующей основой, своеобразным стержнем в формировании определенной пространственной среды. Она включала как постоянно видимые архитектурные формы и разного рода изображения, так и регулярно менявшиеся литургические ткани и драгоценную утварь, световые эффекты и запахи, обрядовые жесты и молитвословия, которые каждый раз создавали уникальный пространственный комплекс. В некоторых случаях такая среда могла складываться стихийно. Однако существует много примеров, особенно в древней традиции, когда мы вправе говорить о задуманных и последовательно реализованных проектах, которые могут и должны быть рассмотрены в ряду важнейших исторических документов.

На наш взгляд, почти полное отсутствие научных работ в данном направлении во многом связано с тем, что в современном языке нет адекватного термина-понятия, обозначающего эту сферу деятельности. Широко распространенный термин «сакральное пространство» не мог в полной мере соответствовать задаче, поскольку имеет слишком общий

¹ Имеются в виду научные программы Центра восточнохристианской культуры, нашедшие отражение в ряде публикаций. См.: Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996; *Лидов А. М.* Священное пространство реликвий // Христианские реликвии в Московском Кремле / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000, с. 3–18; *Лидов А. М.* Реликвии как стержень восточнохристианской культуры // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2003, с. 5–10.

характер, описывая практически всю сферу религиозного. Несколько лет назад было предложено новое понятие — «иеротопия»². Сам термин построен по принципу сочетания греческих слов «иерос» (священный) и «топос» (место, пространство, понятие), точно так же, как и многие слова, укоренившиеся в современном сознании за последние сто лет (к примеру, иконография). Суть понятия может быть сформулирована следующим образом: *иеротопия — это создание сакральных пространств, рассмотренное как особый вид творчества, а также как специальная область исторических исследований, в которой выявляются и анализируются конкретные примеры данного творчества*. Задача иеротопии на современном этапе состоит в осознании существования особого и весьма крупного явления, нуждающегося в определении границ его исследовательского поля и разработке специальных методов изучения.

Как представляется, наибольшую проблему в иеротопии составляет сама категория «сакрального», которая предполагает реальное «присутствие Божие» и не отделима от «чудотворного», то есть не связанного с деянием рук человеческих. Выдающийся теоретик культуры и антрополог Мирче Элиаде, посвятивший ряд книг феномену сакрального, ввел специальную категорию «иерофания»: «Всякое священное пространство предполагает какую-либо иерофанию, некое вторжение священного, в результате чего из окружающего космического пространства выделяется какая-либо территория, которой придаются качественно отличные свойства»³. В качестве характерного примера иерофании М. Элиаде приводит знаменитый библейский сюжет о «сне Иакова», рассказывающий о лестнице с ангелами, соединившей небо и землю, гласе Божьем и строительстве алтаря на святом месте (Быт. 28: 12–22).

Воспользуемся именно этим сюжетом для того, чтобы разграничить *иерофанию* и *иеротопию* и, соответственно, артикулировать специфику нашего подхода. В библейском рассказе описание собственно иеротопического проекта начинается с пробуждения Иакова, который, вдохновленный сном-откровением, начинает создавать сакральное пространство, которое должно превратить конкретное место в «дом Божий и врата небесные». Он устанавливает камень, служивший ему изголовьем, подобно памятнику, на который, как на первоалтарь, возливает елей, производит переименование места, принимает обеты (Быт. 28: 16–22). Так Иаков, как и все его последователи-храмоздатели, соз-

² Понятие и термин были сформулированы в 2001 г. и впервые обоснованы в моем докладе «The Byzantine Hierotopy. Miraculous Icons in Sacred Space», прочитанном 14 января 2002 г. в немецком институте истории искусства в Риме (Bibliotheca Hertziana).

³ *Eliade M. Le sacré et le profane*. Paris, 1964. Эта же работа: *Элиаде М. Священное и мирское* / Пер. Н. К. Гарбовского. М., 1994, с. 25.

дает реальную пространственную среду, которая вызвана к жизни иерофанией, содержит образ откровения, но, как создание человеческих рук, отличается от божественного видения.

Приобщение к чудотворному, соотнесение с ним определяет замысел пространственного образа, но само по себе божественное откровение находится вне сферы человеческого творчества, в которое, тем не менее, входит и воспоминание иерофании, и ее актуализация всеми доступными средствами, и сохранение видимого, слышимого, осязаемого образа. По-видимому, именно постоянное сопряжение и интенсивное взаимодействие иерофании (мистического) и иеротопии (плода ума и рук человеческих) определяет самые существенные черты создания сакральных пространств, понятого как вид творчества. Заметим также, что подход, используемый М. Элиаде для анализа структуры мифа и его символики, имеет принципиально другой фокус и иное исследовательское поле в сравнении нашими задачами, что, однако, не препятствует его использованию в иеротопических реконструкциях.

Иеротопия как тип деятельности глубоко укоренена в природе человека, который в процессе осознания себя духовным существом вначале стихийно, а потом осмысленно формирует конкретную среду своего общения с высшим миром. Создание сакральных пространств можно сравнить с изобразительным творчеством, также относящимся к визуальной культуре и неосознано проявляющимся на самых ранних этапах формирования личности. Однако в отличие от изображений, создаваемых в сложившейся культурной парадигме, включающей первые уроки рисования и академии изящных искусств, науку искусствоведения и художественный рынок, — создание сакральных пространств просто не было увидено и осмыслено как самостоятельное явление и, соответственно, не было включено в культурный и научный контекст новоевропейской цивилизации.

Позитивистская идеология XIX в., в рамках которой сформировалось большинство из существующих ныне гуманитарных дисциплин, не видела в «эфемерном» сакральном пространстве предмета исследования: большинство дисциплин было связано с конкретными материальными объектами, будь то картины или памятники архитектуры, народные обряды или тексты. Также и создание сакральных пространств не получило своего места в сложившейся системе гуманитарного знания, структура которого была predeterminedена «предметоцентричной моделью» описания мира. Следовательно, не была сформулирована специальная область исследования, и, соответственно, не возникла легитимная дисциплина, предполагающая самостоятельную методологию и понятийный язык.

При этом нельзя сказать, что проблематика сакрального пространства в науке не обсуждалась: различные аспекты темы затрагиваются религиоведением, философией, культурологией, искусствоведением, археологией, этнологией, фольклористикой, филологией. Однако они решали задачи своих дисциплин, выделяли ту или иную грань явления, не пытаясь осмыслить его как самодостаточное целое.

Исследование сакральных пространств несомненно предполагает использование некоторых традиционных подходов истории искусства, археологии, этнологии, литургики, богословия, философии, религии и других дисциплин, не совпадая при этом ни с одной из них. Иеротопию невозможно свести только к миру художественных образов, как и к совокупности материальных предметов, организующих сакральную среду, или к описанию ритуалов и социальных механизмов, их определяющих. Обряд в иеротопических проектах играет значимую роль, но не менее важными представляются и собственно художественная и богословско-литургическая составляющие, которые обычно не изучаются в рамках этнологии и социо-антропологии. При этом иеротопический замысел не удастся описать как простое соединение различных форм художественного творчества, пользуясь хорошо известным концептом синтеза искусств, который приобрел исключительное значение в эпоху модернизма. Именно этот аспект вызывает возражения в выдающейся по глубине и оригинальности мысли работе о Павла Флоренского «Храмовое действо как синтез искусств»⁴, в которой ставится вопрос о высшей художественности всех компонентов богослужения вне постановки проблемы создания сакральных пространств. Божественное и эстетическое рассматриваются им как единая стихия в духе неоромантических идеологов эпохи (ср. с «цветомузыкой» А. Скрябина), явившихся своего рода кульминацией процесса сакрализации эстетического, начавшегося в эпоху Возрождения⁵. В контексте иеротопии пространство не может быть представлено как сколь угодно сложный синтез артефактов, поскольку имеет принципиально иную порождающую матрицу.

Иеротопический подход позволяет выявить эту матрицу, определявшую структурный замысел конкретного пространства, которому были соподчинены все видимые, слышимые и осязаемые формы. Важно осознать, что практически все предметы религиозного искусства изна-

⁴ Флоренский П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993, с. 285–305.

⁵ Об этих явлениях в XIX–XX вв. см.: Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. М., 1982. См. также: Соколов М. Н. Ab arte restaurata. О сакральности эстетического в «иеротопии» Нового времени // Иеротопия. Исследование сакральных пространств. Материалы междунар. симпозиума / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2004, с. 47–52. Полный текст статьи публикуется в книге: Иеротопия. Сравнительные исследования / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006 (в печати).

чально задумывались как конституирующие элементы «иеротопического проекта», включенные во взаимосвязанную структуру особого сакрального пространства. Однако мы, за редкими исключениями, практически не «спрашиваем» художественные памятники об этой родовой особенности, очевидно, многое определившей в их внешнем облике.

Утверждение в научном сознании понятия «иеротопия», самой возможности иеротопического подхода как дополнительной формы видения позволит, на наш взгляд, не только по-новому взглянуть на многие привычные явления, но существенно расширить область исторических исследований. Знаменательно, что целые формы творчества не получили своего места в науке и практически не описывались именно из-за отсутствия иеротопического подхода, не связанного с позитивистской классификацией предметов. К примеру, такое огромное явление, как драматургия света, оказалось вне границ традиционных специальностей, не попадая прямо в контекст ни истории искусства, ни этнологии, ни литургики. При этом мы точно знаем из письменных источников (например, византийских монастырских уставов), насколько детально разрабатывалась система световозжиганий, динамически менявшаяся в процессе богослужения⁶. В определенные моменты свет выделял отдельные изображения или священные предметы, организуя как восприятие всего храмового пространства, так и логику прочтения его наиболее значимых элементов⁷. Справедливо употребить слово «драматургия», поскольку художественно-драматическая составляющая в этом творчестве была ничуть не меньше обрядово-символической⁸.

Сказанное относится и к сфере создания запахов, предполагающей каждый раз особое сочетание сочетаний, благоухания восковых свечей и ароматического масла в лампадах. Каждый участвовавший в право-

⁶ Характерный пример дает Типикон константинопольского монастыря Пантократора: *Бутырский М. Н.* Византийское богослужение у иконы согласно Типику монастыря Пантократора 1136 г. // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996, с. 154–157; *Congdon E.* Imperial Commemoration and Ritual in the Typikon of the Monastery of Christ Pantokrator // *Revue des études byzantines*, 54 (1996), p. 169–175, 182–184. О световозжиганиях см. также: *Theis L.* Lampen, Leuchten, Licht // *Byzanz — das Licht aus dem Osten: Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis zum 15. Jahrhundert*, Katalog der Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn / Ed. Chr. Stiegemann. Mainz, 2001, S. 53–64.

⁷ Речь идет как о световозжиганиях, так и об естественном солнечном свете, эффекты которого точно и изысканно использовались средневековыми храмоздателями: *Potamianos I.* Light into Architecture. Evocative Aspects of Natural Light as Related to Liturgy (Ph. D. Diss. University of Michigan, 1996).

⁸ О символично-литургических аспектах этой драматургии и громадном значении света в византийских описаниях важнейших храмов см.: *Isar N.* Choros of Light: Vision of the Sacred in Paulus the Silentiary's poem Descriptio S. Sophiae // *Byzantinische Forschungen*, 28 (2004), p. 215–242.

славном богослужении знает, какую огромную роль в восприятии храмового пространства играет пахнувший ладаном дым от кадилниц, который то появляется, то исчезает, создавая колеблющуюся призрачную среду, преображающую все видимые предметы и изображения. Могут заметить, что каждения регулируются утвержденными чинопоследованиями. Однако сами чинопоследования существенно менялись на протяжении веков⁹. Кроме того, конкретная ситуация каждого храма или городской среды определяют формы каждений в зависимости от местных традиций, характера архитектуры, особо почитаемых в данном храме святых мощей и чудотворных икон. Немаловажным фактором является образованность и одаренность священнослужителей, в этой сфере не менее важная, чем, например, в церковных песнопениях.

Словом, создание запахов предполагает индивидуально творческое начало, которое в ряде случаев еще и концептуально продумано. Христианская культура унаследовала в этой области великие традиции Древнего Востока, воспринятые через богослужебную традицию ветхозаветного храма¹⁰. Обращение как к иудейским, так и древнеримским письменным источникам не оставляет сомнения, что индивидуальные драматургии света и запахов практически всегда были частью конкретного замысла сакрального пространства. Иеротопический подход позволит сформировать для этих явлений адекватное научное поле, в котором различные культурные явления смогли бы изучаться как составляющие единого проекта.

Решению этой на первый взгляд несложной задачи препятствует фундаментальный стереотип сознания. В основе позитивистского универсума лежит сам предмет, вокруг которого выстраивается весь процесс исследования, как бы далеко в разные стороны от этого предмета мы не отходили. Однако сейчас становится все более ясным, что центром универсума в представлениях носителей древней и средневековой религиозной традиции было невещественное и одновременно реально существующее пространство, вокруг которого выстраивался мир предметов, звуков, запахов и иных эффектов. Иеротопический подход позволяет увидеть художественные объекты в контексте другой модели мира и прочитывать их по-новому.

⁹ Христианизации древнеримской императорской традиции в этой сфере посвящено исследование: *Caseau B. Euodia: The Use and Meaning of Fragrance in the Ancient World and their Christianization, 100–900* (Ph. D. Diss., Princeton University, 1994).

¹⁰ *Heger P. The Development of Incense Cult in Israel. Berlin — New York, 1997.* См. также тезисы М. Баркер (Иеротопия. Исследование сакральных пространств..., с.73–75) и статью: *Barker M. Fragrance in the making of sacred space: Jewish Temple paradigms of Christian worship // Иеротопия. Сравнительные исследования / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006* (в печати).

Не отрицая значения источниковедческого, стилистического и иконографического подходов, как и любого внешнего описания предметов, иеротопия позволяет открыть пока еще не востребованный источник информации, который заложен в интересующих нас художественных объектах. Вместе с тем повторим: иеротопический подход не является специфически искусствоведческим, хотя и способен существенно обновить методологию традиционной историей искусства. Речь идет о временном уходе с «предметоцентричного» поля для того, чтобы вернуться в эту сферу исследований с «новыми глазами» и увидеть, когда это возможно, в занимающем нас артефакте его фундаментальную составляющую, заложенную в породившей его пространственной концепции.

Продолжая размышления о границах истории искусства, мы задаемся вопросом: почему история средневекового искусства оказалась сведена к «предметотворчеству», а роль художника ограничена сферой более или менее высокого ремесла? Не пора ли расширить контекст за счет введения особой фигуры создателя сакрального пространства?¹¹ Речь идет не о создателе «художественных предметов», будь то архитектурные формы, скульптурная декорация, живописные работы, литургическая утварь или ткани. В то же время его роль не сводима к финансированию проекта, она имела очень важную художественную составляющую. В определенном смысле создатель сакрального пространства являлся художником, чье творчество напоминает деятельность современных кинорежиссеров, организующих работу самых разных мастеров. С этой точки зрения создатели сакральных пространств должны быть рассмотрены как явление истории искусства.

Такие личности хорошо известны, но их истинная роль сокрыта за общим наименованием «заказчики». Однако отнюдь не все заказчики были создателями сакрального пространства, хотя во многих случаях их функции совпадали.

В западно-европейской традиции знаковой фигурой в этом отношении может быть признан аббат Сугерий, создавший в сороковых годах XII в. концепцию первого готического пространства в соборе Сен-Дени¹². Функции Сугерия не могут быть сведены ни к финансированию, ни к подбору кадров, ни к богословской программе, ни к разработке новых обрядов, ни к художественному проектированию, иконографическим или стилистическим инновациям, хотя он зани-

¹¹ Этой теме был посвящен наш доклад «Создатель сакрального пространства как феномен византийской культуры» на конференции «Художник в Византии» (Пиза, ноябрь 2003) — см.: *Lidov A. The Creator of Sacred Space as a Phenomenon of Byzantine Culture // The Artist in Byzantium / Ed. M. Bacci. Pisa, 2006.*

¹² *Panofsky E. Abbot Suger and Its Art Treasures on the Abbey Church of St.-Denis. Princeton, 1979.*

мался всеми этими вопросами. Однако, как ясно из трактатов самого Сугерия, свою главную задачу он видел в создании особой пространственной среды¹³. Она создавалась различными способами, включая как обычные художественные средства, так и особые «инсталляции» из реликвий, архитектурных устройств, свечей и лампад, «оживавших» в специальных богослужебных обрядах. Многочисленные стихотворные надписи, расположенные в наиболее важных частях церкви, служили своего рода комментариями, раскрывающими замысел сакрального пространства. В этих комментариях содержится ключ к пониманию драматургии света, которая определяла новую пространственную концепцию собора Сен-Дени¹⁴. Знаменательно, что Сугерий прямо указывает на свои образцы в Иерусалиме и Константинополе, особенно в Святой Софии. Очевидно, что речь не идет об особенностях архитектуры или храмовой декорации, разительно отличавшихся от первого готического здания. По всей видимости, Сугерий имеет в виду образы пространства, которые создавались великими императорами и становились во всем христианском мире источником вдохновения и примером для подражания.

Действительно, пример Юстиниана как святого «строителя» Великой Церкви стал на века образцом для византийских императоров, которые довольно часто выступали в роли создателей сакральных пространств. Роль Юстиниана, отбравшего главных мастеров и направлявшего усилия тысяч ремесленников, была убедительно описана его современником и биографом Прокопием в VI в.¹⁵, а также красноречиво представлена в «Сказании о строительстве Святой Софии» («*Diegesis peritias Agias Sofias*»), отразившем как исторические факты, так и мифологемы, существовавшие в Византии IX–X вв.¹⁶. Это не просто восхваление всемогущего правителя, но попытка показать истинную роль императора. Прокопий специально отмечает, что деятельность Юстиниана не сводилась лишь к финансированию — император вкладывал в создание Великой Церкви весь свой ум и душевные силы (*De Aedificis*, I.67), участвуя в решении чисто архитектурных вопросов и в этом активно сотрудничая с зодчими Анфимием из Тралл и Исидором из Милета, которым он давал оригинальные советы (*De Aedificis*, I.68–73).

В «Сказании о строительстве Св. Софии» полуполюгендарный образ создателя уникального сакрального пространства окончательно сло-

¹³ См. например, 'De rebus in administratione sua gestis': Ibid., p. 62–65.

¹⁴ Современный анализ неоплатонических истоков концепции аббата Сугерия см.: Harrington L. M. *Sacred Place in Early Medieval Neoplatonism*. New York, 2004, p. 158–164.

¹⁵ *De Aedificis in Procopii Caesariensis Opera Omnia*. Lipsiae, 1962–1963; Прокопий Кесарийский. Война с готами. О постройках / Пер. С. П. Кондратьева. М., 1996, I.21–78, с. 147–154.

¹⁶ *Scriptores originum Constantinopolitanarum* / Ed. Th. Preger. Bd. 2. Leipzig, 1907; *Dagron G. Constantinople imaginaire. Études sur le recueil des Patria*, Paris, 1984.

жился¹⁷. Мы узнаем, что образ Великой Церкви был открыт императору ангелом, явившемся во сне-видении (*Diegesis*, 8). В другом эпизоде ангел, облаченный в императорские одеяния и пурпурные сандалии, является одному из зодчих, повелевая ему сделать три окна в алтарной апсиде как символ Святой Троицы (*Diegesis*, 12). Согласно Сказанию, Юстиниан руководил всем украшением церкви, включая организацию алтарного пространства (*Diegesis*, 16, 17), систему многочисленных дверей и разделение пространства центрального нефа на четыре сакральные зоны при помощи так называемых «райских рек» (*Diegesis*, 26), следы которых еще и сейчас видны на мраморном полу храма (ил. 1)¹⁸. Кроме того, по приказу Юстиниана в купол и колонны Св. Софии были вложены реликвии. При помощи перенесения прославленных реликвий император создал особые пространственные зоны внутри церкви. Характерный пример — Колодец Самарянки, который по приказу императора был перенесен из Самарии и установлен в юго-восточном углу храма, воспроизводя там конкретную часть Святой Земли. Все виды деятельности Юстиниана по созданию Святой Софии от самых конкретных до высокохудожественных могут быть осмыслены как единое целое — внутренне организованное, хотя, на первый взгляд, и немного странное сочетание различных занятий.

Знаменательно, что такое же сочетание форм деятельности можно найти в Библии, описывающей, как Соломон создает Ветхозаветный храм¹⁹. Именно с Соломоном состязается Юстиниан, строя свою «Великую церковь». Вспомним сюжет из Сказания, когда во время церемониального входа в только что построенную Св. Софию Юстиниан вбежал на амвон, воздел руки и торжествуя возгласил: «*Слава Богу, удостоившему меня совершить такое дело. Я победил тебя, Соломон*» (*Diegesis*, 27)²⁰.

Состязание с царем Соломоном, прославленным создателем величайшего храма, являлось устойчивой парадигмой поведения для средневековых правителей-храмоздателей, работающих над каким-либо крупным проектом²¹. Принципиальное значение для этих сопоставлений имело то, что Соломон только реализовывал божественный проект, которым руководил сам Господь. Византийские императоры, стремив-

¹⁷ Ibid.

¹⁸ *Majeska G.* Notes on the Archeology of St. Sophia at Constantinople: the Green Marble Bands on the Floor // *DOP*, 32 (1978), p. 299–308.

¹⁹ *Scheja G.* Hagia Sophia und Templum Salomonis // *Istanbuler Mitteilungen*, 12 (1962), p. 44–58.

²⁰ *Koder J.* Justinians Sieg über Solomon in Thymiana. Athens, 1994, p. 135–142.

²¹ *The Temple of Solomon. Archeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art / Ed. J. Gutmann.* Missouls, 1976.

шиеся сравниться с Соломоном и даже превзойти его, всегда помнили, что ведущая роль в создании Храма или любого другого сакрального пространства принадлежит самому Господу. Всякий раз они лишь воплощали замысел, следуя наставлениям всемогущего Создателя. Более того, все правители помнили о высшем прототипе своей храмоздательной деятельности, описанном в Книге Исход (Исх. 25–40), в которой именно Господь является создателем сакрального пространства Скинии. Он наставляет Моисея на горе Хорив, излагая ему весь проект скинии, от общей структуры пространства до деталей технологии изготовления священных одежд. Характерно, что этот комплексный проект определяется в Библии словом *'tavnit'*, что означает одновременно образ, модель и проект. Бог выбрал мастера Бецалея для практической реализации своего проекта, создавая на века модель отношений между создателями сакральных пространств и «создателями предметов», красноречиво названных в библейском тексте «умельцами» (Исх. 35: 30–35)²². Создание сакральных пространств земными правителями может быть рассмотрено как иконическое поведение по отношению к Владыке небесному. Далеко выходящее за границы обычных представлений о заказе, оно должно стать сюжетом более подробного исследования, предполагающего целый ряд исторических реконструкций конкретных сакральных пространств.

Один из таких замыслов, связанный с чудотворными иконами в Софии Константинопольской и императором Львом Мудрым (886–912), был недавно реконструирован²³. Как позволяют судить прямые и косвенные свидетельства разнообразных источников, император Лев соединил в одной пространственной программе почитаемые реликвии и чудотворные иконы, настенные мозаики и располагавшиеся рядом с ними стихотворные надписи, особые обряды и образы из письменных и устных сказаний, которые возникали в памяти входящего при виде конкретных святынь. Все вместе, сознательно собранные и представленные как некое целое, они создавали особую пространственную среду Императорских врат Св. Софии — главного входа в главный храм империи (ил. 2). Важнейшей составляющей среды, ее невидимым стержнем были постоянно происходившие в этом пространстве чудотворения, о которых сообщают многочисленные паломники. В некотором смысле сами границы среды были определены зоной особых чудотворений.

²² В новом научном переводе Ветхого Завета используется именно это слово, в отличие от канонического туманного «мудрые сердцем»: Ветхий Завет. Перевод с древнееврейского: Книга Исхода / Пер. и ком. М. Г. Селезнева и С. В. Тищенко. М., 2001, с. 102–103.

²³ Lidov A. Leo the Wise and the miraculous icons in Hagia Sophia // The Heroes of the Orthodox Church: New Saints of the Eighth to Sixteenth Centuries / Ed. E. Kountoura-Galaki. Athens, 2004, p. 393–432.

Главным действующим лицом в пространственной драматургии, воплощавшей доминирующую идею покаяния как пути к спасению, была чудотворная икона Богоматери Иерусалимской, говорившая с Марией Египетской и указавшая ей путь спасения и возможность искупления грехов²⁴. Знаменательно, что эта икона, ранее находившаяся у входа в базилику Гроба Господня в Иерусалиме, была расположена Львом Мудрым также у входа, но уже в Константинополе — у Императорских врат Святой Софии. Таким образом, устанавливалось мистическое единство пространств двух великих храмов: образ Иерусалимской святыни со своим ореолом литературных ассоциаций и символических смыслов переносился в Константинопольский храм, где становился частью другого пространственного образа — нового иеротопического проекта.

Идея перенесения сакрального пространства была ключевой в замысле византийского императора, и это только один пример разветвленной практики, составлявшей едва ли не главное направление средневековой иеротопии. С этим явлением связана сложнейшая проблема различения «святого места» и «священного пространства», которое мы иногда объединяем более общим понятием «топос»²⁵. Перенесение пространственного образа не означает исчезновение места, более того — топографическая вещественная конкретность определяет чудотворную природу и действительную силу пространственного образа. Иеротопическое творчество с разной степенью буквальности — от несколько эфемерного до почти копийного — устанавливает тончайшую систему взаимодействия неподвижного места-матрицы и «летающего» пространства, которое в любой момент могло найти материальное воплощение на новом месте. Здесь можно вспомнить череду проектов по воссозданию Святой Земли в странах Востока и Запада. Назовем в их числе лишь Фаросскую церковь в Константинополе, в которой, как в византийском Гробе Господнем, были собраны все главные реликвии Страстей Христовых²⁶; знаменитое Campo Santo в Пизе, для которого в XIII в. из Иерусалима на кораблях была привезена реальная «святая земля», покрывшая целое поле, затем окруженное уникальным кладбищем-галереей (ил. 4); наконец, прославленный проект патриарха Никона и царя Алексея Михайловича, соединившего в своем под-

²⁴ 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. 1996, с. 44–71.

²⁵ Smith Z. To Take Place. Toward Theory in Ritual. Chicago and London: University of Chicago Press, 1987. Обсуждение проблемы см.: Wolf G. Holy Place and Sacred Space. Hierotopical considerations concerning the Eastern and Western Christian traditions // Иеротопия..., с. 34–36.

²⁶ Лидов А. М. Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // Византийский мир. Искусство Константинополя и национальные традиции. М., 2005, с. 79–108.

московном «Новом Иерусалиме» иконический образ и буквальную реплику, синтезируя византийские и западные иеротопические традиции (ил. 5).

Интересно, что в рамках одного «большого пространства» могли существовать несколько одновременных иеротопических проектов. Так, замысел Льва Мудрого начала X в. был вписан в пространство Великой Церкви, в своей основе сформированное Юстинианом в VI столетии. Благодаря многочисленным паломникам мы знаем, что вся пространственная среда Святой Софии представляла собой своего рода сетевую структуру, состоящую из конкретных сакральных пространств, которые взаимодействовали в рамках единого целого. Напомним о некоторых из них. Это пространство вокруг алтарного престола, включавшее драгоценные поклонные кресты разных размеров, сень-катапетасму, отождествлявшуюся с завесой ветхозаветного храма, подвешенные к киворию вотивные короны и многое другое, что должно было восприниматься в едином пространственном образе-инсталляции, не сводимом к любому изображению на плоскости. Аналогичные по типу, но каждый раз совершенно индивидуальные по внешнему облику пространственные образы возникали в других частях храма: в юго-восточном компартименте около Колодца самарянки²⁷, или вокруг иконы-реликвария с веригами апостола Петра в северном нефе, или рядом с юго-западным столпом, покрытым золоченой медью и хранящем мощи Григория Чудотворца (ил. 3) и его почитаемую икону (в определенные дни рядом с этим столпом появлялся переносной престол, и совершались специальные службы)²⁸.

Сознательно спроектированные микропространства активизировались в определенные моменты богослужений, становясь своего рода временными солистами в грандиозном пространственном хоре. Динамическая составляющая являлась принципиальной характеристикой иеротопических проектов. Она обычно не учитывается в наших рассуждениях о византийском искусстве, поскольку мы оперируем в основном археологическими остатками. Однако надо признать, что сохранившиеся формы были лишь частью, и не всегда самой важной, пространственного целого, пребывавшего в непрерывном движении. Перформативность²⁹, драматическая изменчивость, отсутствие жесткой фиксации образа формировали живую, духовно насыщенную, всегда конкретно воздействующую среду.

²⁷ *Mango C.* The Brazen House. A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople. Copenhagen, 1959, p. 60–72.

²⁸ *Majeska G.* Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, 1984, p. 213–214. Покрытый медными листами столп сохранился до сих пор и почитается чудотворным как христианами, так и мусульманами.

²⁹ Категория «перформативности (performativity)» как динамический компонент культуры в последнее время привлекает все больше внимание гуманитариев разных специальностей, осознавших существенную ограниченность текстуальных подходов и кризис базисной модели, трактующей явления культуры как неподвижные тексты.

Знаменательно, что явление находящегося в движении пространства осмыслялось богословски и иногда получало отражение в иконографических программах, как о том свидетельствуют мозаики монастыря Хора (Кахрие Джамии) в Константинополе. Замысел пространства, как и иконографической программы начала XIV в., принадлежал Феодору Метохиту, который недвусмысленно указал на первоисточник не только своих образных решений, но и самого посвящения монастыря Хора: над входом в храм и у алтарной преграды, по оси запад — восток, размещались разные образы Богоматери с Младенцем, одинаково подписанные «*chora tou achoritou*» («пространство Того, Кто вне пространства») ³⁰, что, с одной стороны, указывало на чудо Воплощения, когда земная Дева вместила невместимого Бога, а с другой — утверждало пространственный смысл Божиего бытия. Этим образам вторили два мозаичных образа Христа в люнетах над двумя входами в нартекс и наос, которые также были одинаково подписаны «*chora ton zonton*» («пространство живых»).

Понятно, что «хора» здесь не обозначает «страну, землю или деревню», но представляет важнейшее богословское понятие и одно из имен Божьих. Оно восходит к фундаментальной философской категории Платона ³¹, развитой неоплатониками и от них пришедшей в патристику. В богословии иконопочитателей (Патриарх Никифор) понятие «хора» становится краеугольным камнем, с помощью которого обосновывается принципиальное отличие иконы от идола. Идеальная икона всегда пространственна и всегда абсолютно конкретна, подобно тому, как Христос может одновременно пребывать на небесах и предлагать свою плоть в таинстве Евхаристии. То, что соединяет эти две рационально несводимые величины, и есть «хора» — пространственное бытие Божие. В конечном итоге весь храм и все образы в нем призваны передать именно «божественную пространственность». Высокообразованный Феодор Метохит подчеркнул эту многовековую смысловую доминанту в своей иконографической программе, которая была лишь частью особого иеротопического проекта монастыря Хора.

Приведенный пример важен как еще одно доказательство того, что иеротопическое мышление не только имело глубокие корни в средне-

³⁰ Недавний анализ явления см.: *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.*

³¹ В диалоге «Тимей» Платон называет хора в числе трех образующих мир категорий: «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». См.: *Платон. Собрание сочинений. М., 1994. Т. 3, с. 456.*

вековой культуре, но и обладало артикулированной системой понятий³², которую мы не всегда способны воспринять. Речь, однако, идет о конституирующей основе, на которую в некотором смысле опирается вся византийская традиция богословия в образах³³.

Пониманию иеротопических явлений существенно мешает утвердившееся позитивистское восприятие артефактов как самоценной и единственной данности. Однако необходимо признать, что подробные внешние описания подчас не только не помогают познанию, но искажают суть традиции, когда такое описание выполняется с помощью методов, разработанных для исследования других эпох и художественных процессов. Возникновению искажений, так называемому эффекту кривого зеркала, также способствовали позднесредневековые деформации самой традиции, выразившиеся в повсеместном введении иконописного подлинника (с XVI в.). Утверждение в сознании представления о схематичном рисунке как основе образа, на наш взгляд, радикально изменило византийскую концепцию иконы и положило начало процессу превращения изначально пространственного образа в раскрашенную прорись и картинку на плоскости.

Бытующая и доминирующая «парадигма плоской картинки» препятствует адекватному восприятию пространственной образности и связанных с ней иеротопических проектов. Принципиально важным кажется осознание того, что образ в иконе реализуется не внутри картинной плоскости, а в пространстве перед ней, возникающем между молящимся и изображением. Данное восприятие святых образов определяет понимание иконической природы пространства, в котором взаимодействовали разные художественные средства, апеллирующие к разным органам чувств.

В связи с этим представляется важным подчеркнуть, что создание сакрального пространства — это практически всегда создание конкретной пространственной образности, которая по принципам репрезентации и типу восприятия близка византийской иконе³⁴. Данная взаимозависимость хорошо прослеживается в позднесредневековых проектах, таких как «Шествие на осляти» в России XVI–XVII вв. Иеротопический замысел воссоздания в центре Москвы пространства евангельского Иеруса-

³² О системе пространственных слов-понятий см. в настоящем сборнике: *Isar N. Chorography (Chôra, Chorós) — A performative paradigm of creation of sacred space in Byzantium.*

³³ В этой связи хотелось бы обратить внимание на интересное понятие «иеропластиа (hieroplastia)», появляющееся в текстах Дионисия Ареопагита и обозначающее зримое представление духовных сущностей: *Lampe G. W. H. A Patristic Greek Lexikon.* Oxford, 1961, p. 670. С точки зрения иеротопии, этот термин мог отражать и деятельность по созданию сакральных пространств.

³⁴ См. подробнее в статье: *Лидов А. М. Пространственные иконы. Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской // Иеротопия. Исследование сакральных пространств...*, а также одноименную статью в настоящем сборнике.

лима вполне очевиден и не сводим к привычной категории городских процессий. Исследователи уже поставили проблему иконографии ритуала, который может быть воспринят как некая «живая картина» и динамическое (добавим, также и пространственное) воспроизведение иконы «Входа Господня в Иерусалим»³⁵. Все основные персонажи иконографии перевоплотились в участников московского действия, ставшего своего рода иллюстрацией к иконе праздника. Этот красноречивый пример показывает, насколько ясно самими создателями иеротопических проектов осознавалась нерасторжимая связь пространственного образа и иконы, приобретшая в данном случае несколько демонстративный характер.

Отношения могли быть и более сложными, когда в создании сакрального пространства участвовала чудотворная икона со своей иконографической программой, как в чудотворном действе с Одигитрией Константинопольской и многих других. В таких случаях изображение на плоскости с помощью различных приемов как бы оживало, становясь неотделимой частью иконно-пространственной среды, в которой сама святыня часто выступала главным, но далеко не единственным действующим лицом. Заметим, что описываемое явление, вполне художественное по своей природе, входит в противоречие с базисным принципом традиционной истории искусства, а именно — основополагающей оппозицией «зритель — изображение». Отношения между образом и воспринимающим его могут быть сколь угодно сложными, но неизменной остается их структурная противоположность, вокруг которой и выстраивается практически вся искусствоведческая методология.

Однако принципиальной чертой византийской иеротопии является включение «зрителя» в качестве неотъемлемой составляющей пространственного образа, в котором он становится полноправным действующим лицом, наряду с изображениями, светом, запахом, звуком. Более того, «зритель», обладающий соборной и индивидуальной исторической памятью, определенным духовным опытом и знаниями, в некотором смысле участвует в создании данного пространственного образа. При этом сам образ существует объективно как некая подвижная структура, меняющая свои элементы в зависимости от индивидуального восприятия, — те или иные аспекты пространственного целого могли быть актуализированы или временно скрыты. Создатели сакральных пространств несомненно учитывали фактор подготовленного восприятия, в котором должны были соединиться все смысловые и эмоциональные нити задуманного образа. Возможно, именно поэтому сторонний зритель обычно не воспринимает византийскую простран-

³⁵ *Flier M. The Iconology of Royal Ritual in Sixteenth-Century Moscow // Byzantine Studies. Essays on the Slavic World and the Eleventh Century. New York, 1992, p. 66.*

венную образность, в лучшем случае — восхищается декоративной красотой «плоских икон».

Примечательно, что византийские «пространственные иконы», столь необычные в новоевропейском контексте, находят типологическую параллель в новейшем искусстве перформансов и мультимедийных инсталляций, которые и исторически, и содержательно не имеют с византийской традицией ничего общего. Однако базовый принцип, когда отсутствует единый источник изображения, а образ создается в пространстве под воздействием множества динамически меняющихся форм, делает их типологически родственными. Крайне важна и роль зрителя, который активно участвует в пересоздании пространственного образа. При всем различии технологий, эстетики, содержания, можно говорить об определенном типе восприятия образов. Затронутый аспект показывает, как далеко может уйти обсуждение принципов иеротопии. Таким образом, становится очевидным, что проблему иеротопии невозможно ограничить византийской традицией. Древняя и средневековая, и в целом вся история религиозной культуры в разных странах мира полна иеротопических проектов, которые могут и должны стать предметом сравнительных исследований.

При этом вполне естественно попытаться выделить различные слои или уровни, существующие в каждом сакральном пространстве. Можно выявить архетипический пласт, который является общим для всех традиций, например, архетип Святой Горы, неизменно присутствующий в самых разных культурах.

Можно поставить вопрос о иеротопических группах, как это сделано для языковых семей. И выделение проблематики индо-европейской традиции в создании сакральных пространств представляется вполне плодотворной задачей. По крайней мере, существование такой традиции позволяет понять точно повторяющуюся структуру пространства в индуистских и христианских храмах, которая не может быть объяснена просто историческими заимствованиями.

Не менее важен вопрос о религиозных и национальных моделях создания сакральных пространств. Исламский подход существенно отличается от христианского, хотя обе эти восходящие к иудаизму религии гораздо ближе друг к другу, нежели к буддизму. Так, к примеру, в науке недавно была сформулирована проблема «храмового сознания», предполагающая обсуждение различных моделей пространства храма в рамках «авраамической» традиции³⁶.

³⁶ Шужуров Ш. М. Образ Храма / *Imago Templi*. М., 2002. Автор предлагает отличный от иеротопического ракурс обсуждения темы, концентрируя внимание на феноменологии и поэтике храма в духе идей Анри Корбена (H. Corbin) и его концепта «теменологии».

Любопытные типологические расхождения могут быть замечены при сравнительном анализе западной и восточной христианских традиций. Как уже было отмечено, в Византии доминирует иконное понимание пространственной образности, при этом максимально стирается грань между неподвижным храмом и динамической внешней средой. Своего рода «храмовое пространство» выносится и воссоздается на площадях и улицах, в полях и горах, которые должны, хотя бы временно, преобразиться в икону священного универсума, некогда созданного Богом. В этом восстановлении пространственного первообраза — один из сущностных смыслов обрядов и процессий, совершаемых вне храма. При этом сам храм понимается как некая прозрачная структура и подвижная духовная субстанция (вспомним о мощах, вкладываемых в стены и купола)³⁷. Своего рода манифестацию этого типа мышления мы видим в пост-византийских росписях Румынии, когда алтарная иконография воспроизводится на фасадах храмов и литургическая программа раскрывается во внешний мир, который тем самым осмысливается как храм-космос.

В этой связи знаменательно, что при обращении к прославленным святыням-образцам, таким как иерусалимский Гроб Господень, София Константинопольская или Успенский собор Киево-Печерской Лавры, как правило, воспроизводился не план, архитектурный объем или декорация, но образ-идея особо почитавшегося сакрального пространства, которая узнавалась современниками и органично включалась в новый контекст³⁸.

Во многих случаях обсуждение явлений визуальной культуры не может быть сведено лишь к позитивистскому описанию внешних форм, или анализу богословских понятий. Некоторые явления могут быть адекватно осмыслены только на уровне образов-идей, которые мы предлагаем назвать образами-парадигмами, отдавая себе отчет в условности любого термина³⁹. Это новое понятие, не совпадающее ни с иллюстрирующим изображением, ни с идейным содержанием, представляется необходимым интеллектуальным инструментом, помогающим объяснить целый пласт явлений. Образы-парадигмы на были связаны с

³⁷ *Teteriatnikova N. Relics in Walls, Pillars and Columns of Byzantine Churches // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2003, с. 74–92.*

³⁸ См. тезисы докладов: *Баталов А. Л. Моделирование сакрального пространства в позднесредневековой Руси // Иеротопия. Исследование сакральных пространств...*, с. 156–159; *Толстая Т. В. Структура сакрального пространства Успенского собора Московского Кремля: этапы развития // Там же, с. 143–147.*

³⁹ Некоторые примеры образов-парадигм были рассмотрены в работах: *Лидов А. М. Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2003, с. 249–280; Он же. Святой Лик — Святое Письмо — Святые Врата: град Эдесса как образ-парадигма в христианской иеротопии // Иеротопия. Сравнительные исследования / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006 (в печати).*

иллюстрацией какого-либо конкретного текста, хотя и обладали целым ореолом литературно-символических смыслов и ассоциаций. Невозможно в них усмотреть и простое воплощение богословского замысла, хотя глубина и многослойность мысли вполне очевидна. Образ-парадигма был видим и узнаваем, но при этом принципиально не формализован, будь то изобразительная схема или логическая конструкция. В этом отношении он похож на метафору, теряющую смысл при пересказе или разделении на составляющие элементы.

Для византийцев подобное «не-рациональное» и одновременно «иеро-пластическое» восприятие мира могло быть наиболее адекватным способом постижения его божественной сути. При этом речь идет не о мистике, а об особом типе мышления, в котором наши современные категории художественного, ритуального и интеллектуального оказывались сплетены в одну ноуменальную ткань. По настоящее время понятие образа-парадигмы отсутствует в современном научном языке. Однако, на наш взгляд, без него наши рассуждения обречены оставаться плоскими и инородными по отношению к средневековым источникам, а обсуждения стиля, иконографии или иеротопии ограничиваться поверхностной фиксацией артефактов. Выявление этого пласта образности по немногочисленным материальным остаткам и письменным свидетельствам, равно как и разработка методологии его описания представляет актуальную задачу истории визуальной культуры. Решение ее, на наш взгляд, позволит не только исторически адекватно проанализировать архитектурные программы храмов, но и понять концепции сакрального пространства, лежащие в основе средневековых городов и целых земель, которые подчас структурируются и обретают вполне реальные границы в связи существовавшими в средневековых умах образами-парадигмами.

Византия создавала для всего восточнохристианского мира базовые модели организации сакральных пространств, которые в разных странах адаптировались и трансформировались с учетом национальных особенностей и просто климатических условий. Совершенно ясно, что «ледяная» архитектура, оформлявшая русские иеротопические проекты на Богоявление и другие зимние празднества, физически не могла появиться в Константинополе или на Балканах⁴⁰. Приведенный пример интересен еще и тем, что он показывает, как высокие константинопольские образцы создания сакральных пространств почти растворяются в народной среде: в целом ряде случаев хорошо видно, как «ученая» ие-

⁴⁰ См.: *Беляев Л. А.* Иеротопия православного праздника. О национальных традициях в создании сакральных пространств // *Иеротопия. Исследование сакральных пространств...*, с. 39–47; см. также его статью в сборнике: *Иеротопия. Сравнительные исследования* / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006 (в печати).

ротопия органично соединяется со стихийной, идущей от естественной сакрализации жизненной среды.

Иеротопический проект, как живой организм, мог меняться во времени — первоначальный замысел-матрица мог трансформироваться или дополниться другими, сама концепция сакрального пространства могла подвергнуться значительным изменениям в духе времени. Ряд близких примеров дают соборы Московского Кремля, пространственный облик которых менялся несколько раз. К примеру, как следует из описей, на рубеже XVII–XVIII вв. из соборов убирают многочисленные богослужебные ткани, раскрывая иконы и настенные изображения, что приводит к созданию принципиально иного образа пространства, который мы иногда ошибочно принимаем за древний⁴¹. Последовательное изучение разных исторических слоев сакрального пространства можно сравнить с реставрационным раскрытием иконы. Так же как и в этом случае, подчас мы обнаруживаем лишь ничтожные фрагменты первоначального иеротопического замысла, но и они способны стать драгоценной исторической информацией, дать ключ к пониманию сохранившихся элементов древнейшего комплекса, будь то архитектурные формы, фрески, иконы, литургическая утварь или редкие обряды.

Иеротопический подход может быть применен не только при исследовании сакральной среды храмов, городов или ландшафтов, но и для изучения пространственной образности в малых формах искусства и письменных текстах. В данной небольшой статье можно лишь наметить некоторые аспекты темы.

Отдельную практически неизученную проблему составляет сакральное пространство как византийских, так и русских рукописей. С одной стороны, пространственный замысел вполне очевиден: во многих рукописях фронтисписы оформлены как торжественные врата в сакральное пространство книги, а иногда представлена икона Небесного града-храма (Гомилии Иакова Коккиновафского XII в. или синайская рукопись Слов Григория Назианзина того же столетия, ил. 6)⁴². С другой стороны, до сих пор не разработан метод описания этого явления книжной культуры. Создатель рукописи располагал миниатюры не просто как плоскую декорацию и иконографическую программу, но зачастую устанавливал целую систему взаимосвязей между изображениями на развернутых листах книги, представляя образ сакрального пространства, который напоминал о священной среде храма (не случайно образ храма возникает и на древ-

⁴¹ *Стерлигова И. А.* Драгоценный убор икон Царского храма // Царский храм. Святыни Благовещенского собора в Кремле. М., 2003, с. 63–78.

⁴² *Лидов А. М.* Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре / Ред.-сост. А. Л. Баталов, А. М. Лидов. М., 1994, с. 21–22.

них окладах). По всей видимости, во многих случаях можно говорить о вполне конкретном замысле, порождавшем индивидуальный пространственный образ и связывавшем рукопись с богослужебным предназначением и конкретной средой бытования — обрядами, освещением, звучащим словом, литургической утварью.

Здесь напрашивается сравнение с литургическими одеяниями, подобными знаменитым византийским саккосам митрополита Фотия начала XV в. (ил. 7)⁴³ Несущие многосложную систему изображений, они создавали микрокосм храмового пространства, который был включен в среду большого храма и обретал свой истинный смысл в литургическом движении. Вышитые золотом иконы на колеблющихся тканях как бы оживали в ускользящем мерцании естественного света, разнообразных огней, отблесков богослужебной утвари, в слоистой атмосфере струящегося дыма благовоний. В общем и целом, это был динамический (перформативный) пространственный образ, частью которого был как сам священнослужитель, так и весь литургический контекст. Очевидно, что без рассмотрения пространственной природы образа, связанного с определенным иеротопическим проектом, изучая лишь технику, стиль и иконографию вышивок, окладов и т. д., мы будем оставаться очень далеко от понимания первоначального замысла вполне конкретных «музейных» предметов.

Наблюдение справедливо как в отношении литургической утвари, так и многих реликвариев. Напомним о константинопольском каменном потире X в. из венецианского Сан Марко (так называемый «Потир Патриархов»), где в глубине, на донышке полупрозрачной чаши из сардоникса появляется золотой медальон с образом Христа Пантократора, сделанный в технике перегородчатой эмали (ил. 8)⁴⁴. В момент причащения образ возникал в колеблющейся жидкой среде как видимое свидетельство евхаристического чуда преложения вина в Кровь Христову. Еще более красноречивое указание на пространственный характер образа в прямом сопоставлении евхаристической чаши и купола византийского храма, также несущего образ Пантократора (ил. 9). В пространстве конкретной церкви эти два образа Пантократора становились разновеликими частями единого иеротопического замысла.

Другой пример — знаменитый Лимбургский реликварий 968–985 гг. (ил. 10)⁴⁵, в котором центральную реликвию Честного Древа обрамляют десять реликвий, в большинстве своем происходящих из церкви Богома-

⁴³ Piltz E. *Trois sakkoi byzantins. Analyse iconographique*. Stockholm, 1976; Средневековое лицевое шитье. Византия, Балканы, Русь. Каталог выставки. М., 1991, с. 38–51.

⁴⁴ Il Tesoro di San Marco. Milano, 1986, cat. no 16, p. 167–173.

⁴⁵ Ševčenko N. *The Limburg Staurathek and its Relics // Thymiana*. Athens, 1994, p. 289–294.

тери Фаросской — главного храма-реликвария, принадлежащего лично византийским императорам. Святыни царского храма, обрамляющие центральный Крест Честного Древа, создавали своеобразную икону Страстей⁴⁶. Как известно из дополнения к «Книге церемоний» Константина Багрянородного, реликварии Честного Креста носили в особых императорских церемониях на полях сражений⁴⁷. Перед императором шел кубикularioй (постельничий), который нес висящий на груди реликварий. За ним шел знаменосец, несущий процессионный крест с частицей Честного Древа. Связь реликвий лично с императором подчеркивалась статусом постельничего, не просто демонстрировавшего символ высшего могущества на своей груди перед готовыми к бою войсками, но и указывавшего на сакральное пространство императорской домово́й церкви, из которой были собраны частицы в реликварий. В подобных обрядах вся армия оказывалась сопричастной сакральному пространству Фаросской церкви, воплощенному в иконном образе реликвария⁴⁸.

Если иеротопический замысел Лимбургского реликвария становится понятен лишь после привлечения дополнительных свидетельств, то в ряде случаев достаточно рассмотрения самих предметов. Так византийские реликварии св. Дмитрия воспроизводят не просто иконографию святого⁴⁹, но и устройство его святилища в Фессалониках, которое передается целым рядом плоских и объемных изображений, возникающих по мере раскрытия реликвария (ил. 11–12). Главным в замысле было создание образа почитаемого пространства, в котором происходили многочисленные чудотворения. Носимый на груди реликварий незримо связывал своего владельца с базиликой Св. Дмитрия в Фессалониках. Подобные предметы невозможно объяснить лишь как иконографически оформленную реликвию, но только как пространственную икону, обретающую особую чудотворную силу через сочетание реликвии, изображений и священной среды. Число подобных примеров можно значительно умножить.

Стремление воссоздать в малых формах икону-концепцию сакрального пространства отражало один из фундаментальных принципов восточнохристианского мышления. Однако для нас в данном контексте гораздо важнее оценить возможность и плодотворность применения иеротопического подхода не только к «большим пространствам».

⁴⁶ О иконическом образе переносного «маленького Фароса» см.: *Wolf G.* The Holy Face and the Holy Feet // *Восточнохристианские реликвии...*, с. 285–286.

⁴⁷ *De Ceremoniis*, I, 484.24–485.6; *Haldon J.* Constantine Porphyrogenitus. Three Treatises on Imperial Military Expeditions. Vienna, 1990, p. 124.

⁴⁸ *Лудов А. М.* Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // *Византийский мир: искусство Константинополья и национальные традиции.* М., 2005, с. 87.

⁴⁹ *Grabar A.* Quelques reliquaires de Saint Démétrios et le Martirium du saint à Salonique // *DOP*, 5 (1950), p. 3–28.

Правомерно ставить вопрос и о наличии сакральных пространств в литературных текстах⁵⁰. В средневековой книжности, особенно в житийных текстах, мы подчас встречаем описания сакральной среды, в которой пребывает и которую творит святой. В некоторых случаях появляется возможность сравнить ее с сохранившимися природными ландшафтами и археологическими данными. При этом оказывается, что все привычные нам характеристики, например расстояния, утрачивают свои обыденные значения. Средневековый автор создает узнаваемый, но при этом иконический образ пространства, существующего вне стандартной системы координат. Подобный иеротопический подход к моделированию пространства словами-образами Питер Браун предлагает назвать «хоротопом», по аналогии со ставшим уже классическим «хронотопом» Михаила Бахтина⁵¹.

При этом речь идет не столько о непосредственном описании священных пространств, будь то рай, монастырь или храм, сколько о попытках чисто литературными приемами передать образ особой пространственной среды, которая внешне может даже не иметь общепринятых сакральных признаков⁵². Из характерных примеров иеротопического творчества в литературе назовем популярнейшее во всех слоях русского общества XIX в. сочинение «Откровенные рассказы странника духовному своему отцу», которое все посвящено описанию зримых и мистически возникающих сакральных пространств (из последних — усадьба помещика, показанная как икона Небесного Иерусалима)⁵³. Это произведение, балансирующее на грани Средневековья и Нового времени, демонстрирует многообразие форм многовековой восточнохристианской традиции, в письменности которой создание сакральных пространств играло значительную роль. Собственно, и в обширных пространствах храма или города, и в искусстве малых форм, и в литературных текстах присутствует один и тот же тип творчества, определенный особой пространственной образностью и иконическим пониманием мира.

При этом «Откровенные рассказы» создаются в эпоху, когда уже на протяжении нескольких столетий сфера иеротопического неуклонно

⁵⁰ Пространству и пространственности в литературе посвящены важные исследования: *Топоров В. П.* О мифопоэтическом пространстве (*Lo spazio mitopoetico*). Избранные статьи. Pisa, 1994.

⁵¹ См. статью в настоящем сборнике: *Brown P.* Chorotope: Theodore of Sykeon and His Sacred Landscape.

⁵² Применение иеротопического подхода при исследовании русской классической литературы см.: *Бланк К.* Иеротопия Толстого и Достоевского // *Иеротопия. Сравнительные исследования* / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006 (в печати).

⁵³ *Басин И. В.* Образ Небесного Иерусалима в «Откровенных рассказах странника духовному своему отцу» // *Иерусалим в русской культуре* / Сост. А. Баталов, А. Лидов. М., 1994, с. 219–222.

сокращается. Это касается не только элитарной и народной, но и собственно церковной культуры. На протяжении второй половины XVII–XVIII вв. многие иеротопические по своей природе обряды, типа Шествия на осляти, были выведены из богослужебной практики, а огромная сфера творчества сведена к нескольким строго регламентированным чинопоследованиям. Задумываясь о современном состоянии культуры, хочется верить, что научные реконструкции конкретных сакральных пространств, равно как и развитие образования в этой области, могут помочь возрождению иеротопического творчества как важнейшей формы духовной, религиозной, да и вообще социо-культурной жизни, имеющей глубокие исторические корни.

В этом небольшом тексте сделана попытка сформулировать проблему. Естественно, были затронуты отнюдь не все аспекты темы, некоторые из которых еще предстоит выявить и продумать. Сознательно не проводилось жесткого разграничения между «иеротопией как видом творчества» и «иеротопией как предметом исторического исследования». Более важным казалось описать явление в целом, оставив на будущее задачу структурных и терминологических уточнений предмета и метода. В заключение лишь заметим, что, на наш взгляд, иеротопия — не философская концепция, нуждающаяся в разветвленной теории, это, скорее, способ видения, позволяющий осознать существование особого пласта культуры, состоявшего из множества конкретных проектов, подлежащих детальной реконструкции. Как и другие формы человеческого творчества, это историческое явление, связанное с индивидуальным заказом и изменениями в духовной ситуации, складывающимися под влиянием многих факторов и обстоятельств. Один из главных выводов состоит в том, что сакральное пространство представляет собой особый тип исторического источника, методы исследования которого еще предстоит разработать.