

Олексій Лідов: Візантійський храм як мультимедійна інсталяція

O

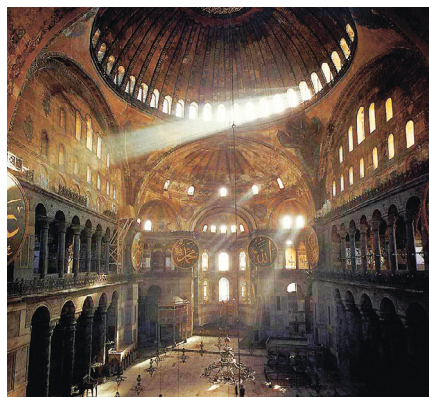
лексій Лідов — історик і теоретик мистецтва, візантолог — розкриває концепцію нової галузі гуманітарного знання — ієротопії, яка розглядає створення сакральних просторів як особливу форму творчості.

Про науку ієротопію і сакральний простір. Європейська наука Нового часу втратила цілу сферу творчості, яка нітрохи не менш важлива, ніж творчість літературна, музична чи образотворча. Наприклад, ми знаємо, що дитина починає малювати стихійно. Якщо у неї це виходить добре, вона вступає до художньої школи, далі отримує вищу освіту — тобто склалася традиція, яка робить образотворче мистецтво легітимною частиною культури. Однак щодо сакральних просторів подібної традиції не існує. Хоча створювати сакральний простір як базову форму комунікації з іншою реальністю дитина починає в тому самому віці, що й малювати. І надалі, навіть якщо ми переконані атеїсти, розставляючи світлини померлих рідних або інші артефакти, що актуалізують нашу пам'ять про іншу реальність, ми займаємося сакралізацією побутового середовища. Здебільшого ми таке робимо несвідомо, але це один із основних принципів духовного життя людини. Історики знають, що



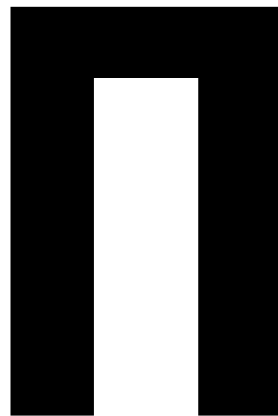
в усіх релігійних традиціях сакральне середовище, яке створюється людьми для спілкування з Богом, — це те головне, навколо чого збирається світ інших медіа: і архітектура, і музика, і пахощі. Його узагальнене завдання — формувати простір спілкування з вищим світом. Це середовище існує як базова форма духовного життя людини. Однак позитивістська наука не вважала гідним предметом дослідження те, до чого ми не можемо доторкнутися. «Простір» і сам по собі є проблемним сюжетом, а вже «сакральне» — тим більше нібито за межами наукового знання. Тому й знадобилася окрема дисципліна — ієротопія, яка покликана актуалізувати і пам'ять про цю традицію, і цей вид творчості як частину сучасного мистецтва. До речі, в сучасному мистецтві створення сакральних просторів — одна з найцікавіших і найперспективніших його форм. Але звертаючись і до історичної практики, ми маємо визнати, що мистецтво не зводиться лише до виготовлення матеріальних предметів. Це здається очевидним, однак, замислившись, ми впевнімося, що історія мистецтва зводиться до вивчення артефактів і майстрів, які над ними працювали. Хоча всі ці предмети в рамках будь-якої релігійної традиції створювалися саме як частина сакральних просторів. До того ж, ми не беремо до уваги найважливішу фігуру — митця, який створює концепцію такого простору.

Про ієротопію як творчість і предмет дослідження. Ми живемо в добу, коли віртуальна реальність заново актуалізує інтерес до простору. Методологію мистецтвознавства кінця XIX ст. так чи інакше визначала техніка фотографії — тобто техніка пласкої картинки. Мені, наприклад, розповідали, що тривалий час зал Ганімеда в римській Бібліотеці Герціана було поділено хрейдом навіпіл, і на одній половині працював найбільший знавець християнської та візантійської архітектури Ричард Краутгаймер, а на іншій — знавець бароко Рудольф Вітквер. Підлогу було вкрито чорнобілими світлинами: з одного боку Краутгаймер ходив над знімками ранньохристиянської архітектури Риму, а з іншого — Вітквер над світлинами барокових храмів. Це дуже яскравий приклад технології, яка визначає свідомість. Це парадигма пласкої картинки в дії: для того, щоб почати аналізувати явище, його потрібно було спочатку сфотографувати. Лише тоді починала працювати методологія, якої навчали на факультетах мистецтвознавства протягом багатьох десятиліть. Мене, наприклад, зовсім не вчили працювати з простором. Сучасній же дитині, яка грається з гаджетами, пласка картинка нудна. Їй потрібен простір, нехай і віртуальний. Сам я починав більш традиційно — з вивчення ролі чудотворної ікони і реліквії в історії візантійської культури. Ми були першовідкривачами цієї теми в рамках вивчення східного християнства. Головний урок, який я засвоїв із цієї роботи, полягав у тому, що основним призначенням чудотворної ікони є формування просторового середовища навколо неї. А цього середовища ніхто не вивчає! Аналізують дошки, срібні скриньки, але ніяк не сакральний простір, що породжується іконою. Тобто я відкрив для себе предмет дослідження, у якого поки що не було наукового

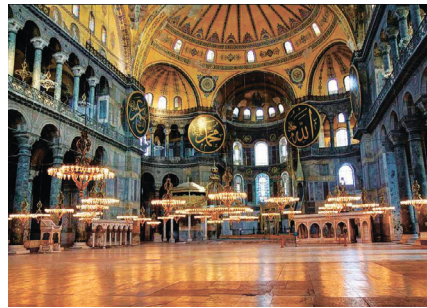


1

апарату. Згодом я вивів поняття «просторова ікона»: це найважливіша форма ієротопічної творчості, вона реалізує себе в просторі і не зводиться до предмета. У неї є головна властивість ікони — бути образом-посередником, тобто образом, який з'єднує земний і небесний світи. Багато хто дотепер не усвідомлює, що ікона — це не розділ релігійного мистецтва і не підрозділ релігійної картини. Релігійна картина ілюструє і наставляє, втілює ті чи інші ідеологеми. Ікона — абсолютно інший тип образу, її ключова функція — медіативна. Для візантійських пам'яток ця різниця принципова: образ не розкривається всередині картинної площини, він виходить у простір передстоячого і реалізується між ним і стіною. Це зовсім інший тип комунікації. Найпростіший приклад такої комунікації — православний храм; він увесь повинен бути осмислений як просторова ікона. Часто його сприймають як програмний набір картинок, що ілюструють біблійні сюжети. Так, пізньовізантійська традиція, як і велика частина західної, зводилася до простого переказу та ілюстрації. Ідея прагматичної заземленості, прив'язки зображення до тексту домінувала. Проте в класичній візантійській традиції ілюстративності не було, будь-який образ уміщував безліч текстів, а кожен храм являв собою образ небесного Єрусалиму, хоча сам небесний Єрусалим при цьому ніде не зображено.



ро храм як ієротопічний проект. Коли говорять про храм, зазвичай мають на увазі лише архітектуру, іноді ще декорацію. Проблематика світла довгий час залишалася нерозробленою. Вчені знали, що в Софії Константинопольській цікаве світло, але те, що

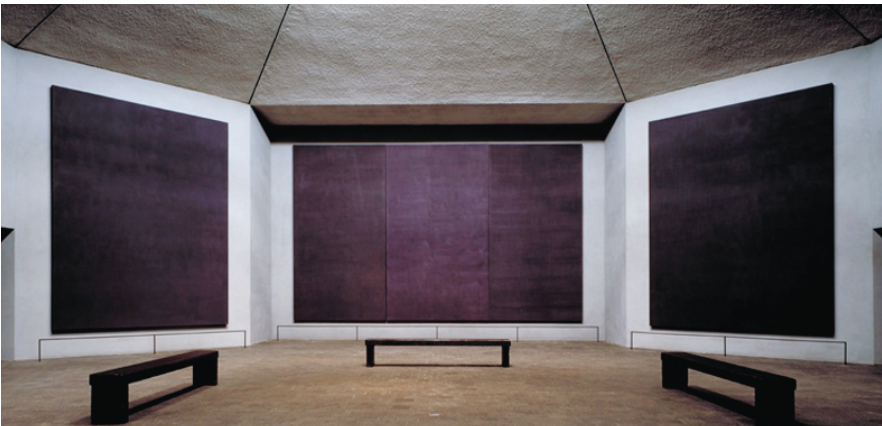


світло там — найголовніший засіб виразності, не усвідомлювали. Не архітектурний обсяг, не фігуративні зображення, яких там до IX ст. просто не було, а саме світло, яким і створювався образ Божий. Невипадково імператор Юстиніан, не лише замовник, а й творець цього простору, запрошує для реалізації свого задуму двох видатних інженерів-оптиків і математиків — Анфімія із Тралл та Ісидора з Мілета, —



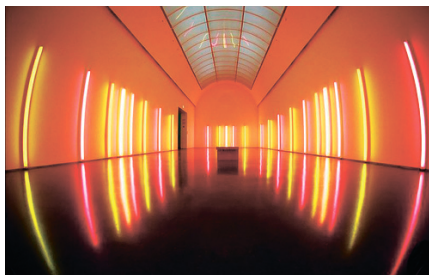
які й розробили для нього технологічно дивовижну концепцію репрезентації цього світла. Вони придумали дуже низький купол і виклали укоси сорока його вікон золотою та срібною мозаїкою таким чином, щоб вони працювали як відбивачі. Багато богослужінь того часу відбувалося вночі — так звані всенощні, — і в темряві віконні укоси відбивали світло таким чином, що здавалося, ніби в куполі висить хмара, яка світиться. Вона знаходилася в постійному русі. Світло місяця і зірок, яке коливалося, змінювало його обриси, — воно сприймалося як живе. Образ хмари й був іконою, він поєднувався з початковою біблійною концепцією

уявлення Бога у вигляді хмари, що світиться. Таким чином виконувалася друга заповідь «не сотвори собі кумира і будь-якої подоби». Формувався образ, який не є зображенням. Удень люди могли бачити сто п'ятдесят панікадил (це особливі пласкі люстри), які висять під куполом; вони оберталися, тобто створювався ще й образ світла, що обертається. Нескінченні поєднання природного і штучного світла, рефлексії золотих мозаїк, мармурової інкрустації, срібного літургійного начиння, вівтарної огорожі та амвона справляли на відвідувачів колосальне враження.

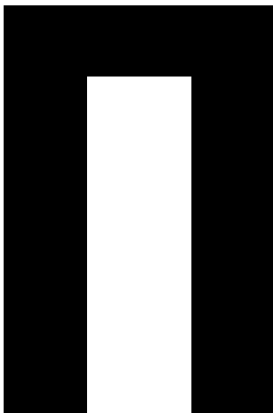


4

Це був важливий засіб комунікації, розвинутий до найвитонченіших форм у Старозавітному храмі, з одного боку, і в римських імператорських ритуалах — з іншого. Все це було успадковано Візантією. Рух у храмовому просторі здійснювався залежно від інтенсивності та різноманітності кадіння — як і в ритуальному просторі імператорського Риму. Кожен аромат відповідав своєму рівню сакральності, і разом вони, як і світло, становили певну драматургію. Те, що ми зараз бачимо під час православних богослужінь, — це далекий відбиток ось цієї практики. Вона стала на кілька порядків простішою і менш усвідомленою, але відгомін відчутти можна. Деякі частини сучасного богослужіння можна прочитати за законами творів актуального мистецтва. Наприклад, на початку ранкової літургії світло сонця, що встає на сході, потрапляє до храму через вітварне вікно. У цей час уже відбуваються кадіння, дим клубочиться, і на нього падає світло, так що ми бачимо, як пронизана світлом хмара виходить із вітваря до вірян. Це дійство заворожує, сприймається як одкровення, відповідаючи давньоєврейським уявленням про Бога як хмару, що світиться, але ця ж сама практика поєднує нас і з перформативними образами Софії Константинопольської. Утім, наскільки мені відомо, ніхто з нинішніх священнослужителів над цим не замислюється.

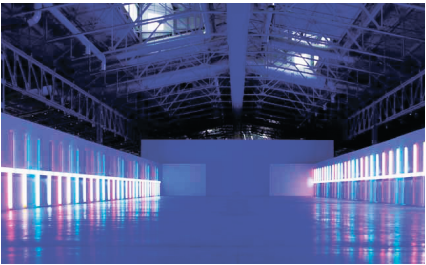


5



ро візантійські практики і перформанс ХХ ст. Слід сказати, що на рівні медіа візантійські практики дуже схожі з перформативними роботами ХХ ст. — каплицею Марка Ротко або церквою Дена Флавіна. Хоча спочатку думка, що візантійський храм облаштовано на зразок мультимедійної інсталяції, викликає острах і обурення. Проте принципи медіа саме такі. Якщо їх не враховувати, храм буде сприйматися як музей, і поводитися там людина буде відповідно: розглядати картинки на стінах, шукати знайомі сюжети. Однак первісний задум поведінки відвідувача храму зовсім інший. Увійшовши, маєш відчутти себе всередині небесного Єрусалиму, в просторі не цілком земному і не цілком небесному — в просторі-посереднику. Храм існує саме заради цього. І щоб відтворити образ небесного Єрусалиму, використовувалися всі засоби комунікації: і архітектура, і зображення, і світлова драматургія, і обрядова частина, і середовище ароматів. Тому медійна схожість між давніми візантійськими пам'ятками та сучасним мистецтвом разюча, хоча вони абсолютно не пов'язані історично або символічно.

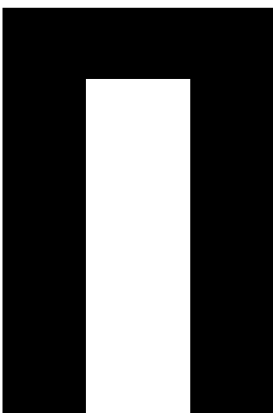
Коли я розповідаю про це сучасним художникам, вони бувають здивовані тим, що несвідомо намагаються повторити вже створене тисячу років тому. З іншого боку, безглуздо було б порівнювати сучасне мистецтво з Софією Константинопольською з точки зору якості: майже все, що створено у світі, програто б їй на всіх рівнях. Об'єктивно це так і є: в ній був такий рівень багатства, глибини інтелектуальних і духовних можливостей, що поруч поставити нічого. Навіть сучасні мандрівники, заходячи в Стамбулі в обдерту й принижену Софію, отримують колосальне враження. Водночас каплиця Марка Ротко — один із головних шедеврів ХХ ст. З ефектів глибоко візантійських по суті можна ще згадати роботи Білла Віоли. Спілкуючись із ним, я багато говорив про ієротопію, він був радий дізнатися про цю теорію, оскільки прагне до дуже схожих цілей: просторових образів, що не можуть бути зведені до плаского зображення. І саме через свою відданість ідеї сакрального він буває страшенно незручний деяким сучасним кураторам. Хоча він походить із католицької традиції, значну частину свого життя Віола прожив у Японії; він був під великим враженням від дзен-буддизму, і не наполягає на суто християнському прочитанні своїх сюжетів.



6

Загалом, для сучасного мистецтва ці просторові пошуки Візантії виявляються набагато актуальнішими, ніж станковий живопис постренесансної доби. Проте більшість художників нічого про це не знають — вони шукають у тому самому напрямку, але наосліп, і хоча напрямок мультимедійних пошуків збігається, духовного змісту там уже немає. Слід сказати, що знання про створення сакрального простору як засобу комунікації з глядачем і про особливу образну структуру в західноєвропейській традиції дуже давні. У нотатках абага Сугерія, творця першого готичного собору в Сен-Дені, мене вразило, що, виявляється, він був видатним майстром ієротопії. Він ство-

рив нову концепцію сакрального простору, де було присутнє відчуття неба на землі. А як зразок і джерело натхнення він згадає Софію Константинопольську! Для мене це свого часу стало одкровенням. Він писав: «Я питав людей, які бачили храм Гробу Господнього і Софію Константинопольську, вони підтверджували, що те, що я зробив, — схоже». Чудово, що при повній зовнішній відмінності там справді є схожість на рівні ієротопічної концепції. З цього світлового середовища, яке придумав Сугерій, потім вийшла вся готика. Вражає, але про це зараз ніхто не згадує.



ро просторові ікони. Вони виникають як якесь бачення в просторі і принципово відрізняються від пласкої картинки. Вони можуть ілюструвати конкретний текст, але при цьому повні асоціацій із різних текстів. Візантійцям здавалося, що звести образ небесного Єрусалиму до ілюстрації Апокаліпсису — це його профанувати і збіднити. Вони дуже боялися простих і очевидних смислів, ілюстрацій. Іще один мій термін, важливий і для сучасного мистецтва — «образ-парадигма», тобто образ, який принципово не зводиться до ілюстрації. Він візуальний, однак не ілюстративний. Небесний Єрусалим, який втілюється всім храмовим простором, але ніде не зображений, якраз і є такий образ. Образи-парадигми можна знайти і в текстах. Часто візантійську літературу звинувачують у примітивності в порівнянні з західною: мовляв, вона поступається літературі нового часу. Багато в чому це пов'язано з тим, що ми просто не вміємо її читати. Ми не володіємо цим типом комунікації. Ми його втратили. І тому сенс мистецтвознавчої науки сьогодні і зводиться, грубо кажучи, до того, щоб знайти текст, який пояснює ту чи іншу картинку. Візантійці ж бачили



7



8

світ принципово інакше. Сучасне світосприйняття сформувалося з відкриттям у добу Ренесансу прямої перспективи. Пряма перспектива — робочий інструмент групи художників, які жили в ренесансній Італії. Вони придумали для себе таку собі іграшку — новий інструмент, щоб розповідати про світ; а вже потім це перетворилося в реальний спосіб сприйняття: всі стали бачити світ за допомогою прямої перспективи. Освічена людина, яка знає, що чим далі, тим предмет зменшується в розмірі, підходячи до ікони, усвідомлювала, що вона побудована зовсім не так, як фреска Паоло Уччелло. Неправильно, як їй здавалося, побудована. У якийсь момент багато дуже розумних людей, як, наприклад, отець Павло Флоренський, усвідомили, що пряму перспективу як спосіб бачення світу нав'язала західноєвропейська цивілізація.

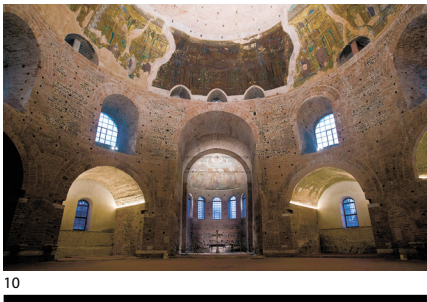
Намагаючись пояснити, що це неправильно і не може бути прикладено до давньої ікони, вони придумали теорію зворотної перспективи. Свого часу ця тематика була дуже модною. Однак на мій погляд, ніякої зворотної перспективи ніколи не існувало — візантійці просто бачили інакше. У XVI ст. відбулася реформа іконопису, настільки ж радикальна, як і неусвідомлена сучасниками та самими художниками. Іконописці вважали, що йдуть істинно візантійським шляхом створення священних образів, тоді як власне візантійський підхід кардинально змінили. Мене часто запитують, чому в залах Третьяковської галереї доходиш до XVI ст., і потрапляєш в інший світ? Що сталося? Річ у тім, що з падінням Константинополя було втрачено головний мистецький центр, і врятувати його мистецьку спадщину вирішили шляхом уніфікації

всієї системи зображень. Так з'явився «іконописний оригінал», тобто набір малюнків (прорисів) і схем, які даються художникові, щоб за цими лекалами він створював свою роботу. Здавалося б, це щось прикладне. Проте це прикладне змінює сам принцип візантійської іконотворчості. Ніколи в Константинополі ікона не могла бути схемою для розфарбування, про це неможливо навіть помислити. Є, наприклад, лист Епіфанія Премудрого про те, як Феофан Грек працював у Кремлі на початку XV ст. Він не лише не користувався жодним іконописним оригіналом — він створював радикально нові образи Троїцького бокового вівтаря церкви Спаса на Ілліні в Новгороді і взагалі нікуди не дивився, всі зразки були в нього в голові. Ідея, що ікону можна не створити, а взяти зі схваленої церквою книжки, руйнує базовий принцип і перетворює ікону в пласку картинку. Зникає її просторова складова. Це легко помітити, коли ми дивимося на спроби імітації стилю. Очевидно, що жоден сучасний іконописець нездатний створити хоча б щось, що можна було б поставити поруч з іконами Звенигородського чину, що їх приписують Андрієві Рубльову. А ось імітувати манеру Діонісія — вже можливо. Манеру XVI-XVII ст. — легко, і роблять це дуже професійно. Зникла суть ікони як просторового образу-посередника, а зробити зовнішню подоби — не складно. Уже за часів Петра I візантійські смисли було втрачено, і він своїми указами скасовував придворні ритуали, що спиралися на візантійські практики. Він уже



9

бачив у них шкідливу ідеологічну складову. Наприклад, відома «Хо́да на осляті» у Вербну неділю складалася з того, що патріарх сидів на кобилі, яку вів за вуздечку російський цар, чим підкреслювалася духовна вищість патріарха, який втілює іконічний образ Спасителя. Петра ця ідея, мабуть, дратувала, і він усі ці іконічні обряди ліквідував. Водночас кардинально змінився вигляд православних храмів.



10

До XVII ст. вони були обвішані величезною кількістю тканин — і по стінах, і в іконостасі. Церкви нагадували старозавітну скинію — тканий намет. Тканини становили частину перформативного дійства, оскільки постійно змінювалися залежно від днів літургійного року. А ось у добу Петра тканини з соборів прибрали, і залишилися голі стіни з ілюстративними картинами, що ми бачимо й сьогодні. Мало хто розуміє, що раніше зображення на шанованих іконах були практично недостатніми для споглядання. Були приховані не просто за шатами, але за цілою системою прикрас, до якої входили і найрізноманітніші тканини, і надіконні та підіконні завіси. На іконі Володимирської Богоматері була видима лише маленька частина лику, і на момент її вилучення з Успенського собору Кремля ця ділянка була під п'ятьма пізнішими записами різних століть.



11

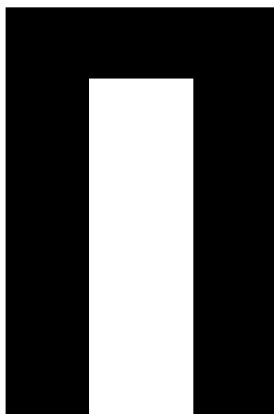
До розкриття цих записів великого лику не споглядав ніхто. Проте у своєму ковчезі, вкрита шатами і завісами, знаходилася справжня святиня. У цьому була своя ієротопічна ідея: ікона реалізовувала себе як просторовий образ. Форми поклоніння незримому образу сягають великого прототипу, коли іудеї спочатку в скинії, а потім у храмі Соломона поклонилися ковчезу заповіту, не бачачи його і не сподіваючись у своєму житті побачити. Він перебував у Свята́я святих на престолі Господа. До нього міг підійти первосвященик і, не дивлячись, окропити кров'ю жертвовного ягняти. Однак усі знали, що ковчег знаходиться там, і це дуже важливо. У Візантії була своя традиція невидимих ікон, які взагалі ніколи не відкривалися, наприклад, давня ікона Богоматері Кікської на Кіпрі або ікона Богоматері Сайданайської в Сирії — найшановніша православна ікона на Близькому Сході. Їх зображень скільки завгодно, на покрывах можна побачити копії, але не саму ікону. Я був і в Кікському монастирі на Кіпрі, і перед Богоматір'ю Сайданайською в її монастирі, і мушу сказати, що це особливе містичне відчуття. Активізується весь комплекс духовно-художніх переживань. На Кіпрі в окладі зроблено маленьке віконечко, через яке прочанин, з особливого благословення, може прикластися



12

до ікони і відчуті губами її поверхню. Інше приховано шатами та покрывами, що зберігаються з XIII ст. (вони зараз у монастирському музеї). Ми звикли до можливості прийти, сфотографувати і в такий спосіб перетворити просторовий образ у пласку картинку. Але коли ти не можеш побачити святиню, хоча знаєш, що вона тут, і можеш до неї долучитися, знаходиш по-справжньому потужне духовне переживання. Ікона була проекцією образу на небесах, але водночас і дерев'яною дошкою, з якою можна було зробити все що завгодно: зішкребти фарбу, спалити, порубати як будь-який матеріальний предмет. І все-таки вона становить єдиний простір із образом на небесах. Для нашої свідомості ця ідея парадоксальна: ми звикли розділяти матеріальне і духовне. Але для візантієця дуже важлива ця максимальна конкретність і водночас максимальна ідеальність. Тож раціональне судження про ці, як вважається, марновірні практики

на кшталт цілування ікон, зішкрябування з них фарби та відсікання шматочків, помилкове. Усі форми тактильного спілкування зі святинею — частина глобальної концепції, якої ми вже не розуміємо. Проекція небесного образу може бути не лише дерев'яною дошкою, просторова ікона може бути величезною. Наприклад, новий Єрусалим під Москвою займає п'ятдесят квадратних кілометрів, і це теж просторова ікона, яку побачив патріарх Никон. За його задумом, річка Істра стала Йорданом, з'явилися гори Фавор і Єлеон, а сам монастир було побудовано як точну копію храму Гробу Господнього в Єрусалимі.



ро Візантію і антивізантійський міф. Сьогодні в суспільній свідомості домінує антивізантійський міф. Середньостатистична людина не знає про Візантію нічого, ці відомості не входять навіть до джентльменського набору інтелігента. Як це сталося? Середньовічні мандрівники до Константинополя захлиналися сльозами захоплення, і було від чого: сучасний Стамбул — убоге село в порівнянні з пишністю Царгорода. Все закінчилося з Четвертим хрестовим походом. Пограбувавши християнську столицю, Європа відчувала величезний комплекс провини. Сам Папа Римський назвав латинських рицарів псами й відлучив від церкви. Проте задля самовиправдання виникло уявлення про Візантію як про підступну й підлу країну, яку слід покарати. У такому разі військовий похід був справедливим. Стихійна дискредитація Візантії тривала століттями. Усвідомлене оформлення цієї концепції стало заслугою французьких просвітників. Сама Візантія їх мало хвилювала, але знали вони її дуже добре. Грецька культура і мова були тоді у великій моді. Людовик XIII перекладав французькою візантійські трактати. Ришельє, Мазаріні та Кольбер збирали грецькі рукописи, які стали потім важливою частиною колекції національної бібліотеки в Парижі.



13

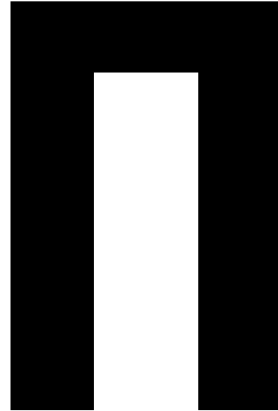


14

Видавалися праці візантійських істориків. У Франції XVIII ст. Візантію знали й любили, тому не можна сказати, що просвітники її оббрехали від невігластва. Їхнє завдання було іншим: в умовах жорсткої цензури дуже важко було боротися з абсолютизмом і клерикалізмом. Тому Візантію вигадали заново як опудало для биття, щоб на її прикладі бичувати сучасну їм державу. Проект виявився неймовірно успішним, у нього повірили всі. Треба розуміти, що в ті часи Вольтер і Монтеск'є були абсолютними володарями думок, їх читали по всій Європі. І саме Вольтер у своїх творах називав Візантію імперією «жахливою і позбавленою смаку» (це Візантію!). Монтеск'є сформулював ще жорсткіше: у Візантії не було нічого, крім тупого поклоніння іконам. Так і виник міф про страшну східну деспотію, втілення вселенського зла. Слово «візантійський» майже у всіх європейських мовах стало лайливим. Імперія залишилася дивною, розкішною і чужорідною, а православні країни, які вирости на її спадщині, як вважається, повністю нею розбещені. Відповіддю на антивізантійський міф став міф про сусальну Візантію, де все було досконалим, і яка стала зразком для російського самодержавства. І тут ми, як історики, повинні сказати, що між візантійськими імператорами і російськими царями існує прірва. У грецькому світі імператор — захисник народу. Ми ж звикли уявляти володаря як диктатора, поставленого правлячим класом, аби тримати людей у підпорядкуванні. Візантійський імператор усвідомлював себе представником злиднених перед правлячими класами — це видно з указів і може бути

підтверджено документально. У свідомості російського народу ця міфологема також була присутня, але тільки не в свідомості правителів. Отже, багато було втрачено й забуто, проте залишилася «іконічна свідомість». Від Візантії успадковано сприйняття світу як ікони, тобто образу-посередника. Мій улюблений пояснювальний приклад походить із літератури XIX ст. Образ світу в працях Достоевського і Толстого відрізняється від того світу, який ми бачимо в сучасних їм творах французької літератури. Французи анатомують те, що їм дано, і крім цієї матеріальної дійсності, для них нічого не існує. А для Толстого і Достоевського предметом їхнього опису не є остаточна реальність. Пафос письменників полягає в тому, що цей світ — лише образ-посередник, а за ним існує інший. Вони не прагнуть його описати, але інший пласт реальності присутній у всьому, про що вони говорять. Ця традиція зберігається і в Михайла Булгакова, і, звичайно, у Андрія Тарковського. Його фільми пронизані ідеєю іконічного. У «дзеркалі» немає нічого, пов'язаного з середньовіччям, однак в уповільненій зйомці молока, що розливається по столу, ми бачимо образ, який відсилає нас до іншої реальності — і це фундаментальний принцип його творчості.

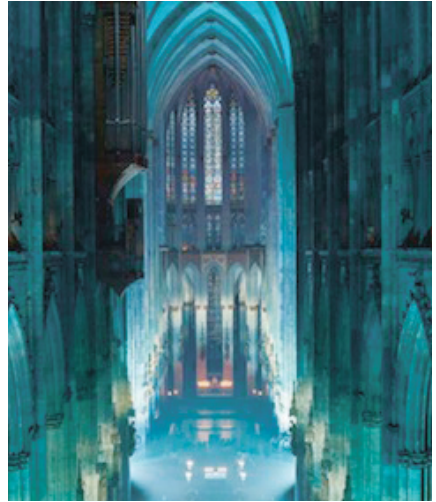
¹ Гра світла крізь купол собору Софії Константинопольської/ ² Внутрішнє оздоблення собору Софії Константинопольської/ ³ Собор Софії Константинопольської, Стамбул, Туреччина
⁴ Внутрішня зала каплиці Марка Ротко, Х'юстон, США
^{5, 6} Люмінесцентні інсталяції. Ден Флавін
⁷ Внутрішня частина собору Сен-Дені, Франція
⁸ Біл Віола. Tempest study for the raft. 2005
⁹ Зображення ікони Сайданайської Божої Матері
¹⁰ Фрагмент розпису ротонди Костянтина Великого. Фессалоніки, Греція/ ¹¹ Гостинність Авраама, або Трійця Старозавітна. Автор невідомий. Успенський собор Московського Кремля/ ¹² Джованні Паоло Паніні. Інтер'єр Пантеону. 1741. Cleveland Museum of Art/ ¹³ Храм Христа Спасителя. Москва. Друга половина XIX століття/ ¹⁴ Гра світла в інтер'єрі візантійської церкви Saint-Louis de Paimbœuf. Франція/ ¹⁵ Світлова інсталяція Lux Eucharistica. Євхаристійний Конгрес 2013, Кельн, Німеччина/
¹⁶ Фрагмент внутрішнього інтер'єру собору Софії Константинопольської, Стамбул, Туреччина



ро Візантію і сучасних митців.

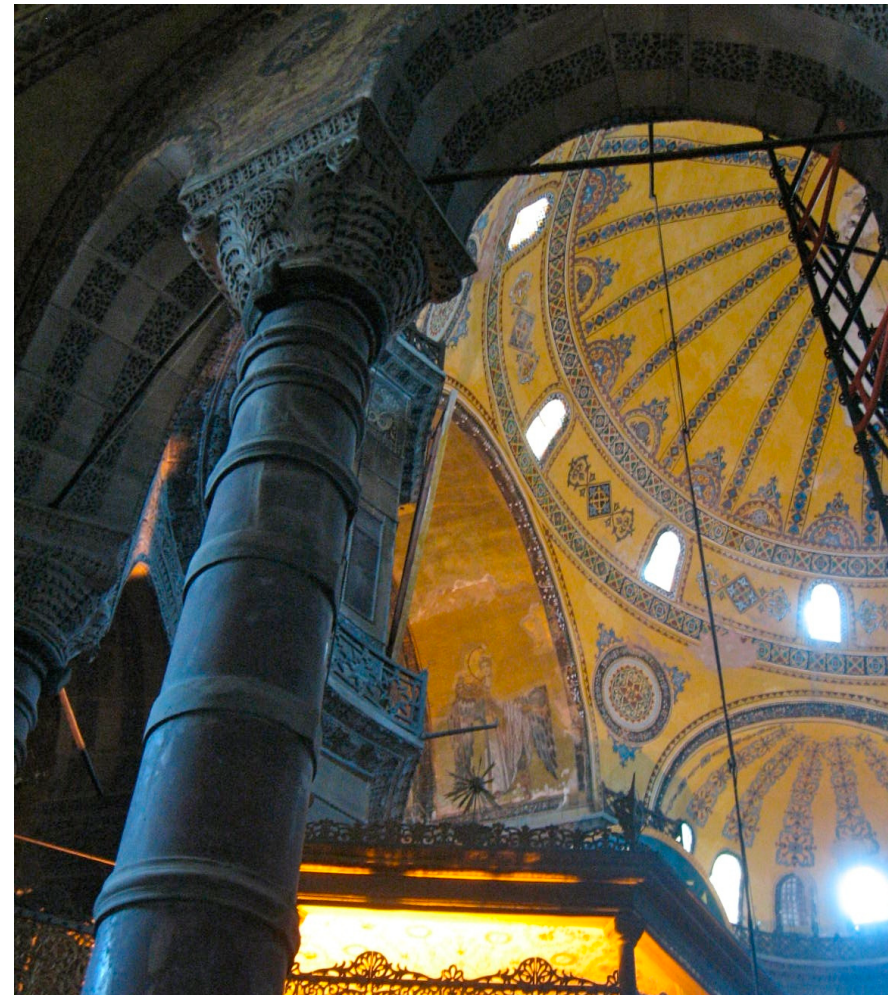
Порівнюючи Софію Константинопольську, де зараз не відбувається богослужінь, і побудований у невізантійському стилі храм Христа Спасителя, усвідомлюєш, що сучасники створюють не більше ніж стилізації. Причому, згадуючи храм Христа Спасителя, я говорю не про сучасний муляж, а про первісну будівлю архітектора Тона, чудову професійну роботу. Перший храм — образ Божий, а другий — образ всемогутньої Влади, російської імперської ідеї. З Візантією саме так сьогодні й відбувається. Є хіба що кілька іконописців, які не роблять імітацій та муляжів, а відтворюють духовний сенс. При цьому найталановитіші майстри, як на мене, навіть побоюються працювати з цією традицією, побоюються, що у них вийде «храм Христа Спасителя». І на рівні державної ідеології використовувати візантійську ідею теж не вдається, через жахливо низький рівень знань про неї. Для успішної політичної пропаганди в масовій свідомості повинно бути хоча б кілька кліше, а їх немає — лише тотальне невігластво. Влада, яка намагається зараз просунути сусальний міф, не зможе цього зробити, доки не буде вивчення Візантії хоча б на найпримітивнішому рівні, хоча б як індійської йоги або японської чайної церемонії. Навіть у XIX столітті, коли рівень знань був на порядок вищим, коли влада за участю великих майстрів, наприклад, Васнецова і Нестерова, витратила величезну кількість грошей, щоб затвердити неовізантійський стиль, і коли було побудовано величезну кількість храмів «під Візантію», все це скінчилося нищівним провалом. Духовний сенс зник. Використовувати настільки ласу Візантію ні в кого не виходить, але при цьому вона становить величезну частину нашої свідомості, нашого типу

сприйняття світу, який відрізняється від західного. Не треба переводити його на рівень примітивної розмови, що в них усе про гроші, а в нас — про духовне; це не так. Але принципові відмінності, які часто не формулюються, кожен із нас відчуває. Дехто вважає їх пережитком царсько-радянського дикунства, яке потрібно викоринювати, навчаючись у цивілізованих народів, а тим часом ця історія набагато давніша й складніша. І ми дотепер ні на крок не відійшли від цього хибного конфлікту XIX ст. Наприклад, американський історик Арнольд Тойнбі, аналізуючи коріння холодної війни, звертався до нашого візантійського коріння, стверджуючи, що Візантійська імперія — це історичний ворог Заходу, і всі проблеми почалися з того, що Русь прийняла християнство в його східному варіанті з Константинополя. І ось, стверджував він, ми на межі ядерної війни, тому що Росія пішла не за правильним Заходом, а за лукавою Візантією. Це звучить дурнувато, але сидить у головах багатьох, навіть освічених людей. Мені здається, що єдиний



15

спосіб подолати це порочне коло — визнати Візантію особливою гілкою європейської культури. Наша, візантійська, гілка, як і західна, також поєднала античну спадщину і християнські цінності, але інакше. Ми — «візантійські європейці»; в цьому визначенні важливі обидва слова. І з цієї точки вже можна починати діалог.



16