



ПРАВОСЛАВИЕ – ОСНОВА МНОГОВЕКОВОЙ ДУХОВНОЙ ОБШНОСТИ ГРЕЦИИ И РОССИИ – БЫЛО ВОСПРИНЯТО НАШИМИ СТРАНАМИ ИЗ ВИЗАНТИИ. ГОВОРЯ О РУССКО-ГРЕЧЕСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СВЯЗЯХ, ПРОИЗРАСТАЮЩИХ ИЗ СТОЛЬ ГЛУБОКИХ КОРНЕЙ, НЕВОЗМОЖНО ОБОЙТИ ГЛАВНЫЙ ВОПРОС: ЧТО МЫ НАСЛЕДОВАЛИ ОТ ВИЗАНТИИ В СФЕРЕ ИСКУССТВА И ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ? ЗА ОТВЕТОМ РЕДАКЦИЯ ОБРАТИЛАСЬ К АЛЕКСЕЮ МИХАЙЛОВИЧУ ЛИДОВУ, ДОКТОРУ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ВИЗАНТОЛОГУ С МИРОВЫМ ИМЕНЕМ, АКАДЕМИКУ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ, ЗАВЕДУЮЩЕМУ ОТДЕЛОМ ИНСТИТУТА МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ МГУ, ДИРЕКТОРУ НАУЧНОГО ЦЕНТРА ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ, КАВАЛЕРУ ЗОЛОТОГО КРЕСТА «ЗА СЛУЖЕНИЕ ИСКУССТВУ» – ВЫСШЕЙ НАГРАДЫ РАХ, АВТОРУ И РЕДАКТОРУ-СОСТАВИТЕЛЮ 27 МОНОГРАФИЙ, ТЕМАТИЧЕСКИХ СБОРНИКОВ СТАТЕЙ И НАУЧНЫХ КАТАЛОГОВ, ЛЮБЕЗНО СОГЛАСИВШЕМОУСЯ НА ИНТЕРВЬЮ.

Пространственная икона Софии Константинопольской. VI в. Фото А.М. Лидова

РУСЬ И ВИЗАНТИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Алексей Лидов – Марина Потылико

Марина Потылико. Алексей Михайлович, вы много лет занимались историей и культурой Византии, если можно так сказать, в традиционном русле. И вдруг предложили совершенно новую теорию, изложив концепцию иеротопии. Что побудило Вас к этому, и поясните, пожалуйста, значение этого термина.

Алексей Лидов. Не вдруг. По-моему, я никогда не рассказывал эту историю. В 2001 году я приехал в Карлсруэ, чтобы прочесть несколько лекций на семинаре Ганса Бельтинга¹. В это время там проходила грандиозная выставка, которая называлась Ikonoclash – «Столкновение образов». В ней было все – от Средневековья, через «Черный квадрат» Малевича к мультимедийным инсталляциям. Я был просто потрясен, увидев не аттракционы, а настоящие, глубокие произведения искусства в жанре мультимедийных инсталляций, понял, насколько это сильно воздействует и как важно. Там, естественно, никакой Византии не было, и духовные смыслы были совсем не похожи, но я вдруг осознал, что медийные технологии новейшего искусства в еще более высокой и изысканной форме существовали в Византии, в той же Софии Константинопольской, понял, что византийский храм в современных понятиях можно описать как мультимедийную инсталляцию.

М.П. Для многих это очень неожиданный вывод. Поясните, пожалуйста.

А.Л. Еще в 1996 году вышел сборник «Чудотворная икона Византии и Древней Руси». И стало понятно, что значение историко-культурное и историко-художественное значение этих икон и реликвий именно в том, что они становились центрами и основой формирования конкретных сакральных пространств, то есть неким

стержнем, вокруг которого выстраивалась особая пространственная структура, можно назвать ее инсталляцией. Хотя иногда этого слова пугаются, но мне кажется, что пугаться тут нечего, постепенно привыкают, потому что речь идет именно о принципе коммуникации со зрителем и особой образной структуре.

М.П. Вы упомянули сакральные пространства. На эту тему есть исследования Павла Флоренского, Мирче Элиаде, Рудольфа Отто и других. Но Вы вводите новый термин – иеротопия. В его основе – два греческих слова: иерос – священный, топос – место, пространство, понятие, то есть священное пространство. В чем различие?

А.Л. Речь идет не о сакральных пространствах вообще – с точки зрения феноменологии, как явление духовной жизни, мистики и так далее они изучались и описывались. Иеротопия появилась, когда я осознал необходимость зафиксировать в понятии и слове явление, которое до этого никогда не было зафиксировано и исчезло из культурного дискурса, говоря ученым языком, то есть из системы понятий. Иеротопия имеет конкретный смысл: это *создание* сакральных пространств, причем создание конкретными людьми в конкретных обстоятельствах. Это то, что люди совершают для того, чтобы осуществить связь с иным миром, говоря опять-таки современным научным языком, коммуникацию с иной реальностью. Но поскольку это сделано людьми, их умами и руками, то это может быть другими людьми осмыслено, описано и может стать полноправным сюжетом культуры, которого раньше не было. Собственно, иеротопия – это создание сакральных пространств, понятое как особая форма человеческого творчества, и, соответственно, предмет исторического

исследования, в котором изучаются конкретные примеры данного творчества.

М.П. То есть возникла необходимость создания именно этого термина, и Вы его ввели в научный оборот. В то же время Вы используете термин «пространственная икона», наполняя знакомый термин «икона» новым содержанием. Согласно Большому толковому словарю, икона – кстати, напомним читателям, слово тоже греческого происхождения: *eikōn* – изображение, образ, подобие – «живописное изображение Бога или святого (святых), являющееся предметом религиозного поклонения». Большинство из нас, даже не обращаясь к словарям, воспринимают икону как плоское условное изображение религиозного содержания, обычно на доске, ткани или стене. Вы разбиваете сложившееся стереотипное представление и предлагаете новый взгляд на икону, ее новую трактовку: икона – образ-посредник, соединяющий миры, то есть пространственное целое. Вы разработали концепцию «пространственной иконы». Может быть, и здесь, для лучшего понимания, следовало ввести какой-то новый термин?

А.Л. Да он, собственно, существует, но многими пока плохо понимаем, потому что практически нигде не изучается, – это понятие «иконическое». В некоторых вариантах используют еще слово «иконичность».

М.П. То есть, пространственная икона есть или равно (мы можем поставить знак равенства?) иконическое?

А.Л. Нет, знака равенства поставить нельзя, но это очень близкие явления. Явление иконы предполагает категорию *иконического*, а отнюдь не только предметы, на которых мы видим священное изображение. Если хотите, наше главное наследие, полученное от Византии, – именно это понимание образа, которое в основе своей платоновское и восходит к его категории *эйдоса*, то есть образов-образцов, которые существуют на небесах для всего. Дальше это все было развито последователями Платона, и потом от неоплатоников прямо перешло в христианство, иначе говоря, в византийскую, православную патристику, учение отцов церкви.

Что такое пространственная икона? Это иконический образ, соединяющий земное



Андрей Рублев. Икона «Спас». Из Деисусного чина Успенского собора в Звенигороде. Около 1400 г. Дерево, темпера. 158x106. Государственная Третьяковская галерея. Москва



Андрей Рублев. Икона «Святая Троица». 1409–1412. Дерево, темпера. 142x114. Государственная Третьяковская галерея. Москва



А.А. Иванов. Явление Христа народу. 1837–1857. Холст, масло. 540x750. Государственная Третьяковская галерея. Москва

и небесное, другими словами – образ-посредник. И в этом принципиальное отличие иконы от религиозной картины. Характерный пример – самая знаменитая русская религиозная картина – «Явление Христа народу» Александра Иванова, которую мы видим в Третьяковской галерее и которая является одним из величайших произведений русского искусства XIX века. Сюжет, несомненно, христианский, но никому в голову не придет назвать эту картину иконой. Почему? Потому что она построена на принципиально другой матрице. Это иллюстрация евангельского сюжета, связанного с событием Крещения, это некое воплощенное учение (или воплощенное богословие), но это не образ-посредник. Принципиальная дефиниция для глобального понимания развития искусства, одна из важнейших идей, которая в последнее время все больше утверждается в нашем сознании, но еще далеко не до конца. Икона – это образ-посредник, соединяющий земное и небесное. Идеальная икона, в ее первоначальном понимании, – это образ, который соотносится с перво-

образом, и это в конце концов пространство. Поэтому икона в ее идеальном византийском понимании не сводилась никоим образом к христианским изображениям на досках или на каких-нибудь других носителях – на стенах или на тканях, а икона – это то, что может перевести смотрящего на нее в другую реальность. С этим связан поразительный эффект византийских мозаик, который сейчас мы можем наблюдать, например, в соборе Софии Киевской, в греческих монастырях и в константинопольских храмах, где человек имел возможность приобщиться, увидеть этот великий эффект, когда образ не заключен внутри картинной плоскости, а как бы является в пространство между зрителем и изображением.

М.П. А кто не успел это увидеть в Киеве или Константинополе, может увидеть это у нас?

А.Л. Человек, который имеет возможность посмотреть русские иконы византийской традиции вплоть до Андрея Рублева, это понимание образа может ощутить. Возьмем, например, «Троицу» или иконы

Звенигородского чина. Они не заключены внутри картинной плоскости, как западные картины, которые представлены как некое окно, – мы в него смотрим, но при этом находимся в другом пространстве. Там всегда есть этот невидимый барьер между изображением (чаще всего в раме) и нашим миром. В некотором смысле это можно назвать эффектом театрального восприятия, который, кстати говоря, лег в основу и музейного восприятия, где между изображением на стене и зрителем всегда есть граница, иногда еще подчеркнутая специальным заграждением, которое не позволяет подойти ближе. А изначально византийский образ – это образ, который выходит в пространство между зрителем и изображением, то есть мы оказываемся в одном пространстве с этими священными персонажами. Это принципиально важный эффект. Так же, как и эффект золотого фона, – это не есть некая роскошная, драгоценная плоскость или стена, за которой больше ничего нет, а бесконечное пространство божественного мира, имеющее неограниченную глубину. Человек оказывался внутри этой пространственной иконы, как бы между небом и землей.

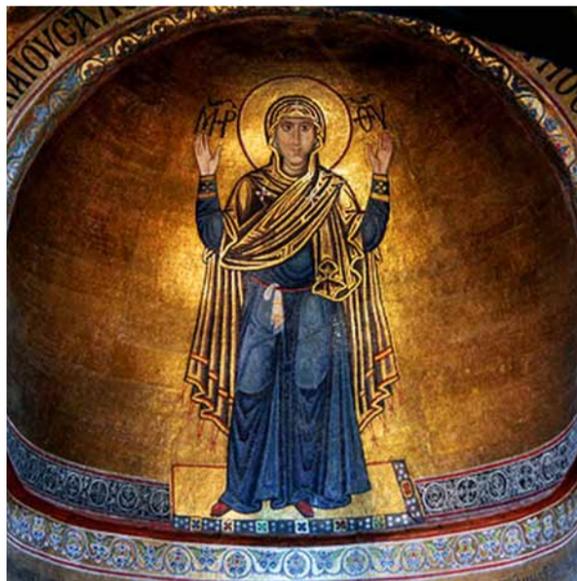
М.П. Я такое ощущение «между небом и землей» испытала, когда была в Реставрационном центре имени Грабаря, – там показывали «небеса»², привезенные из Архангельской области, из Кенозерья. Насколько можно эти «небеса» вписывать в теорию иеротопии?

А.Л. Конечно, можно. Я был в Кенозерье и видел эти «небеса» в храмах. Это очень позднее отражение великой традиции, очень своеобразное, как бы вписанное в контекст русской деревянной архитектуры с ее ограниченными архитектурно-пластическими возможностями. Наши северные предки в XVII–XIX веках, безусловно, вдохновлялись образом-замыслом, согласно которому храм – не совокупность отдельных картинок, а единый пространственный образ. Это показывает, насколько глубоко укоренена эта традиция в русской культуре. И вообще мы не отдаем себе отчет в том – я очередной раз подчеркиваю, потому что считаю это действительно очень важным, – насколько иконическая традиция и то, что я когда-то назвал «иконическим сознанием», живет в нашей культурной памяти.

Поэтому, если мы осознаем это византийское идеальное представление об иконе, идея пространственной иконы напрашивается сама собой.

М.П. От куполов, мозаик и «небес» очень логично перейти к архитектуре в целом.

А.Л. В том-то и дело, что архитектура в данной системе ценностей вторична. В основе – иеротопия, создание пространственных икон. Каждый храм (в идеале) – пространственная икона, которая осуществляется при помощи самых разных медиа. Это не только архитектурные формы, не только самые разные изображения в виде фресок на стенах или икон на аналоях или в иконостасе, но еще и драматургия света, которая в храмовом пространстве играет огромную роль, и разнообразные обряды, и организация запахов (я имею в виду и дым каждений, он тоже часть этого образа). То есть с использованием самых разных медиа создается, говоря современным языком, мультимедийная инсталляция, при помощи которой в храме возникает образ Небесного Иерусалима. Тыходишь в храм и попадаешь в Царство Небесное. Это понимание мы находим во всех литургических толкованиях храма, начиная от ранневизантийской эпохи и вплоть до самого последнего времени. Важно заметить, что сам Небесный Иеру-



Богородица Оранта в алтарной апсиде Софии Киевской. Середина XI в. Фото А.М. Лидова



Пространственная икона Нового Иерусалима под Москвой. Фото А. Лидова

салим как картинка нигде не изображен. То есть нет плоского изображения, а есть перформативный образ, как бы мы сейчас сказали, находящийся в постоянном движении. Когда мы говорим об архитектуре или традиционном изображении, они статичны и зафиксированы, а, например, свет, организация запахов, обрядовая составляющая постоянно меняются, но все они – части одного целого. И вот эта цельность духовно-художественного явления, к сожалению, осознается все меньше, но она абсолютно осознавалась в Византии, и для них доминантой было именно понимание храма как пространственной иконы.

М.П. В своих работах в качестве примера огромной монументальной пространственной иконы Вы рассматриваете Ново-Иерусалимский комплекс под Москвой, объясняете, что он был задуман и осуществлен патриархом Никоном и царем Алексеем Михайловичем как часть их общего замысла превращения всей Руси в огромную пространственную икону.

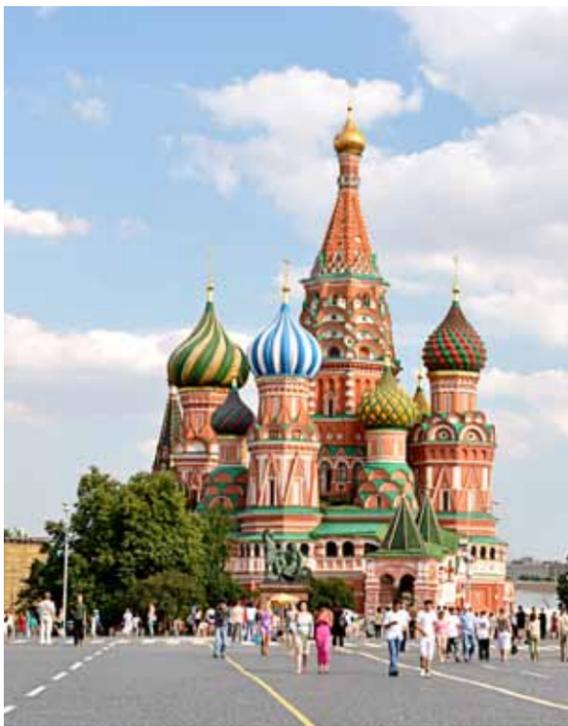
А.Л. У нас все слышали, но мало кто понимает, о чем идет речь, когда говорят «Святая Русь». Для царя Алексея Михайловича и патриарха Никона это была от-

нюдь не некая абстракция или просто мифология, а именно иконический образ, который они воплощали на практике. Согласно глобальному замыслу, вся Русская земля, вся земля подчиненного им государства должна была стать образом Святой Земли, где происходили евангельские и библейские события. В чем был замысел? Он тоже носил глобальный характер. Эти люди Средних веков думали о конце света, и в их головах и душах были так называемые эсхатологические чаяния. Созданием этой грандиозной иконы на всем пространстве Московской Руси они готовили свой народ к тому, чтобы он среди первых или, быть может, самым первым, оказался бы в момент Второго пришествия, чтобы Второе пришествие и дальнейшее обретение уже реального Царствия небесного, а не иконического, происходило здесь и сейчас. То есть это была такая, если хотите в современных терминах, глобальная национальная идея, осуществленная в виде целой сети монастырей, святых мест, литургических процессов, бесконечного количества изображений. Это некий стержень, на котором строилась русская культура позднего средневековья. И в основе этой

традиции лежит, конечно, византийское понимание иконоческого. Именно поэтому переоценить значение византийского вклада в русскую духовную культуру, не только в искусство, просто невозможно.

М.П. Какие еще показательные примеры пространственной иконы, кроме Нового Иерусалима, можно привести?

А.Л. Образы Святой Земли возникали по всему христианскому миру. Сравнительно недавно издана книга «Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств». Большая группа наших и зарубежных авторов показала, что чуть ли не главным явлением в духовных и художественных культурах всего христианского мира долгое время была идея пересоздания пространства Святой земли, то есть стремление создать Святую землю рядом с собой. Подобные или очень близкие идеи вдохновляли Андрея Боголюбского при его строительстве во Владимире и особенно в Боголюбове. Да, в общем, множество примеров. И они еще не выявлены до конца и не осмыслены, как должно. Например, подобный комплекс создавался в Теремном дворце Московского Кремля. Один из грандиозных проектов состоял в



Храм Василия Блаженного. Общий вид. 1555–1561. Москва

создании пространственной иконы Святой Земли на Красной площади, частью этого замысла был храм Покрова на Рву (Василия Блаженного).

М.П. Об этой ипостаси Красной площади мало кто знает. Расскажите, пожалуйста, подробнее.

А.Л. Изначальный замысел предполагал понимание храма Покрова как образа Небесного Иерусалима, с чем сейчас, по моему, согласны все исследователи. Остается открытым вопрос, кто построил этот храм, но большинство историков архитектуры соглашается, что строили иностранные ренессансные мастера, возможно, из Северной Италии. Но они его не сами придумали, а получили заказ – сделать архитектурную икону Небесного Иерусалима, причем сделать его в определенном пространственном контексте. Скорее всего имелось в виду одно из самых важных событий в русской духовной жизни того времени – обряд (действие) – «Шествие на осляти», которое появляется в Москве середины XVI века при активном участии Ивана Грозного и митрополита Макария. Это действие существовало примерно по конец XVII века. За основу были взяты некие обряды, уже существовавшие ранее в Новгороде и, возможно, в некоторых других городах Руси. В день празднования Входа в Иерусалим, в Вербное воскресенье, митрополит, позже – Патриарх Московский, на «осляти» двигался из Успенского собора Московского Кремля в «Иерусалим». А Иерусалимом в этом замысле являлся храм Покрова на Рву, который был создан как архитектурная икона Иерусалима, и иностранцы в то время называли его просто Иерусалимом. Собственно, в момент шествия происходило слияние Москвы и евангельского Иерусалима в единый иконный образ, в котором соединяются разные временные пласты.

Именно это действие ярче всего демонстрировало статус Москвы как Второго Иерусалима. Эта мысль, с точки зрения православной традиции, была гораздо важнее, чем более поздняя, и в общем менее значимая, с символической точки зрения, идея Москвы как Третьего Рима. Кстати, интересно, что такие действия происходили не только в Москве, но и во многих провинциальных городах. Таким образом, в



Хождение на осляти в 1639 г. Гравюра из книги Адама Олеария «Описание Московии». Фото А.М. Лидова

Вербное воскресенье вся страна становилась частью огромной пространственной иконы, так или иначе мистически связанной. И смысл был именно в том, чтобы создать это пространство, где осуществится Второе пришествие. И быть первыми в этом глобальном процессе вхождения в Царство небесное. И там много еще разных смыслов, в том числе и государственных, и политических, потому что в основе мы видим не царя, а патриарха, который едет на осляти. А царь ведет за уздцы и идет пешком перед патриархом, который в данном случае является некоей живой иконой Христа, входящего в Иерусалим. И царь демонстрирует свое покаяние и смирение. В Москве XVI–XVII веков едва ли не каждый третий день происходили вот такие действия, которые, на мой взгляд могут быть названы пространственными иконами. И они были во много раз сложнее и для художественной жизни, и для жизни религиозно-духовной, чем любые конкретные иконы или даже отдельный храм. Это было иконоческое действие, которое духовно объединяло весь народ, и одновременно важнейшая составляющая художественной жизни, которой еще не нашлось места в истории искусства.

М.П. Таким образом, литургические

действия тоже вписываются в понятие иеротопии. А какие примеры из современной жизни можно привести?

А.Л. Да все литургические действия, все обряды. Давайте задумаемся: вот люди, которые приходят в храм на Пасху, совершают обход храма против солнца. И что они делают? Такой простой вопрос себе зададим, который большинство себе не задаст, просто идет со свечами вокруг храма. В чем смысл, просто походить вышли? Они создают и пересоздают сакральное пространство. В данный конкретный момент круговое движение со свечами вокруг храма создает новую пространственную икону, в которой они являются участниками. Это тоже очень важный принцип пространственной иконы, кардинально отличающий ее от обычного изображения.

М.П. Но при этом люди не осознают, участниками чего являются?

А.Л. На уровне религиозного чувства, конечно, осознают, что они являются частью некоего пространственного целого. Это не объясняется, например, священниками, которые рассказывают о том, что происходит как некая данность. Но то, что люди это мистически переживают, несомненно. И это очень важная особенность, когда человек не зритель, он внутри, и он до

некоторой степени создатель того перформативного образа, который происходит.

М.П. Важнейшим элементом русской и – шире – византийско-славянской идентичности Вы называете иконическое сознание. Поясните, пожалуйста.

А.Л. Иконическое не связано с иконой как предметом и даже с эпохой иконы, то есть со Средневековьем. Иконическое сохраняется в культурной памяти. Когда мы задумываемся над тем, чем в своем мировидении Толстой и Достоевский отличаются от Бальзака или Диккенса, то как некое объяснение возникает мысль об иконическом сознании русских писателей. Они описывают мир не как окончательную реальность, а как образ иного мира. Если посмотрим более позднюю русскую традицию, то отражения этого мировосприятия увидим, например, у Михаила Булгакова и, конечно же, в фильмах Андрея Тарковского, у которого, на мой взгляд, иконическое является стержнем всей художественной системы. Причем даже в фильмах, которые напрямую с иконами не связаны, например, в «Зеркале» принцип иконического – ключевой для понимания изобразительного языка.

Иконическое можно найти, например, в фильмах Фредерико Феллини. Я думаю, что это один из наиболее глубоких и тонких художников, весьма чувствительный к моментам, связанным с иконами, со священными образами. Если вы помните его фильмы, то в ряде картин возникает идея чудотворных образов, по-феллиниевски довольно странно показанная, но одновременно указывающая, что его самого эта тема волновала. Притом легко заметить, что создаваемый им мир – глубоко католический по духу, основанный на впитанных с молоком матери образах ренессанса и барокко.

В Берлине можно увидеть Еврейский музей современного архитектора Даниила Либескинда. Это яркий пример современного сакрального пространства, когда архитектура исходит не из объемов и не из функционального предназначения помещения, а из образа пространства. Но где рождается образ пространства, где рождаются пространственные иконы, где искать истоки иконического? Его истоки – в нашем сознании, в нашем воображении,

в нашей интуиции, и в этом заключается суть иеротопического творчества. Сначала мы создаем образ пространства, а после этого он воплощается в бесконечных реалиях – от архитектурных форм до организации запахов, ритуальной и световой среды.

М.П. То есть иконическое присуще и другим культурным традициям?

А.Л. Иконическое в его целом – это не специфически русское или византийское явление. Иконическое существует и в японской, и в индуистской традиции, и во многих других. Конечно, иконические традиции различаются, они другие по сравнению с православной. Это отдельная тема для разговора. Вместе с тем, существует и такое явление, как «псевдо-иеротопия», когда используются формальные структуры, выработанные в рамках религиозной традиции, своего рода иконографические схемы, которые потом насыщаются прямо противоположным смыслом.

М.П. Алексей Михайлович, спасибо большое. В рамках одной статьи, конечно, невозможно осветить все аспекты предложенной Вами концепции. Мы не обсудили еще такие важные темы, как образование, компьютерное сознание и другие. Надеюсь, что наш разговор послужит приглашением к размышлению и будет продолжен.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ганс Бельтинг (р. 1935) – немецкий историк искусства и культуры, теоретик коммуникаций.

² «Небеса» – расписные потолки особой конструкции в деревянных храмах и часовнях Русского Севера. В Кенозерском парке сохранилось 15 комплексов – самое большое в России количество цельных ансамблей расписных «небес» конца XVIII – конца XIX века.

Ключевые слова: София Киевская, византийское наследие, пространственная икона, иеротопия, «небеса», мультимедийная инсталляция.

Расписное «небо» в часовне апостола Иоанна Богослова деревни Зехнова. Конец XVIII в. Дерево, левкас, темпера, позолота. 424x360

