

***Лидов А. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Феория, 2009. 352 с.***

***Михаил Соколов***

Отечественная византология сейчас пребывает явно на подъеме, к тому же она составляет необходимую базу для науки о средневековом русском искусстве, которая тоже переживает ныне, вопреки всем техническим трудностям, далеко не худшие времена. Однако автора данной книги опрометчиво было бы называть только византологом или только медиевистом. А.М. Лидов – историк искусства в широком смысле, озабоченный не только процессом накопления и верификации фактов, но и методологическими поисками, обновляющими саму структуру, язык и смысл историко-художественных исследований. Можно было бы достаточно долго перечислять его научно-организационные заслуги (подготовка международных конференций, издание их трудов и т.д.), но это вывело бы нас за рамки жанра рецензии. Сосредоточимся же на самой книге, весьма качественно (и в то же время солидно, по-деловому) опубликованной издательством «Феория», известном до сих пор в основном своими мастерскими репринтами старинных карт и атласов.

Перед нами не сборник статей (хотя некоторые из этих материалов были ранее опубликованы в виде статей), но именно книга, целостная монография, объединенная вокруг столь дорогого сердцу автора понятия «иеротопия». Понятно, что само «священное место» (ιεροσ τοπος) бытовало в религиозном словоупотреблении издревле, а в научной лексике, в том числе и в той, что непосредственно связана с византистикой, уже не раз заходила речь о «священном пространстве»<sup>1</sup>, но, пожалуй, никто еще до нашего автора не проявлял столь последовательное упорство в том, чтобы придать этой идее основополагающий, по-своему даже универсальный оттенок. И данная

книга наглядно показывает, насколько данное упорство себя оправдывает.

В советской арт-медиевистике безраздельно господствовал формально-историцистский подход, либо вообще не допускавший (по понятным идеологическим причинам) никакой сколько-нибудь подробной иконографии и тем паче иконографии литургически-обусловленной, либо допускавший ее крайне умеренно, по соображениям национально-патриотического порядка. Правда, лучшим из ученых, в первую очередь В.Н. Лазареву, удавалось даже и в этих, крайне стесненных условиях добиваться, благодаря богатейшему знаточескому опыту, выдающихся достижений (недаром «Византийская живопись» Лазарева и даже сборники отдельных его статей до сих пор переиздаются на разных языках). Однако в любом случае основой для исследования обычно пребывала – впрочем, также и у западных, не столь идеологически-стесненных специалистов – плоская картинка, извлеченная из своей родной среды и положенная на стол в виде фотографии в числе других фотографий, демонстрирующих различные тематические и стилистические параллели. Разумеется, сейчас такие фотографические пасьянсы предстают безнадежно-устаревшими, и в массе книг и статей произведения возвращаются в породившее их сакральное лоно – литургическое и архитектурное. Но этому возвращению всякий раз необходимо придавать необходимую пространственную и пространственно-смысловую убедительность. И нашему автору неоднократно удается этой убедительности достичь, так что фрески, а тем паче иконы и прикладные изделия, пребывающие ныне в состоянии музейной разобщенности, вновь собираются в своем времени и в своем месте. К примеру, таким собирательным архетипом предстает в книге церковь Богоматери Фаросской, входившей в комплекс константинопольского императорского дворца, разрушенного крестоносцами в XIII веке. Влияние этого богатейшего для своего

времени собрания реликвий сказалося во всем христианском мире, так что многие храмы и иконы явились продолжением и развитием Фаросской «иеротопии», благодаря чему их можно мысленно встраивать в единую иконическую структуру, наглядно разъясняющую их молитвенно-литургическое значение поверх географических границ, – как хотя бы в случае со знаменитой новгородской иконой XII века (со Спасом Нерукотворным на лицевой стороне и Поклонением Кресту на обороте), восходящей к фаросским святыням.

А.М. Лидов далеко не всегда является первооткрывателем данных семантических связей, но, виртуозно оперируя источниками, как первичными, так и современными, он создает в итоге в высшей степени полезную и инструментально-действенную систему интерпретации, где произведение, архитектурное, живописное или прикладное, не заслоняет богословия (как в формально-знаточеском методе), а богословский комментарий не вытесняет историко-художественную конкретику. Ведь отнюдь не секрет, что в последние десятилетия, в связи с упразднением у нас прежних цензурных рогаток, богословские, а порою даже псевдобогословские, скорее лирические по духу своему медитации часто становятся суррогатами подлинно-исторической герменевтики, «рассуждениями на тему» вместо конкретного обоснования сакральной темы. Разумеется, теология, а тем паче теология образа, точнее богочеловеческого искупительного Образа с большой буквы, является необходимейшим реферативным полем средневекового искусства, однако она обязательно должна быть вправлена не только в иконографический, что само собой разумеется, но и в предметно-иконический, художественный контекст. Некоторые из новых переводных изданий могут послужить в данном случае весьма полезным подспорьем<sup>2</sup>. В тот же солидный ряд вполне можно поставить и рецензируемую монографию.

В запасе у нашего автора целый ряд значительных открытий. В первую очередь, это концепция, генетически связавшая типическую луковичную форму глав русских церквей с иерусалимским кувуклием (сенью над Гробом Господним)<sup>3</sup>, – концепция, имевшая большой научный резонанс и лишь походя, между строк отраженная в настоящей книге. В последней же самое главное – даже не отдельные открытия (в том числе самобытные наблюдения об историко-географической, в первую очередь византийско-русской преемственности таких «образов-парадигм» как иерусалимский Гроб Господень, священная храмовая завеса или разного рода «нерукотворные образы»), а именно система интерпретации. Или, иным словом, та новаторская системность, что делает книгу в высшей степени интересной для историков и историков искусства самого различного профиля, а не только для византологов и «древнерусников».

Конечно, нетрудно возразить, что еще и в старинных трудах по церковной археологии или (как ее называли в немецкой науке) «монументальной теологии» речь постоянно заходила – только лишь начинались ссылки на литургию – о сакральном или «идеальном» пространстве<sup>4</sup>. Давно уже привычными для исследователей были и «парадигматические» или, иначе говоря, архетипальные образы (под которыми, однако, обычно односторонне понимался лишь определенный иконный «извод» с различными его вариациями или «пошибами»). Но, вероятно, никогда призыв к тому, чтобы выйти за пределы узкомузейного, чисто феноменологического, пусть даже и историко-феноменологического взгляда на старинные художественные вещи не получал столь последовательного и целостного монографического выражения. Так что в результате, увлекшись доводами автора, хочется выйти за пределы Византии и Руси и задуматься, а есть ли «иеротопии» в иных эпохах и иных регионах? Разумеется, есть – однако легкость ответа не предполагает его однозначности (но об этом ниже).

Углубленные занятия вопросами методологии или, точнее, вопросами теории искусствознания обычно вызывают упреки в чрезмерном «философствовании» и игнорировании вопросов художественного качества (эти упреки, мы убеждены, нашему автору хорошо знакомы, мы сами их при обсуждении его работ иной раз слышали). Но, во-первых, и само византийское богословие эту проблему, первоочередную для сугубо знаточеского подхода, если и не полностью игнорирует, то делает, говоря современным языком, не релевантной. Ведь, согласно постановлению 7-го Вселенского собора (VII век), «иконописание совсем не живописцами выдуманно», но есть «законоположение и предание Кафолической Церкви». Защита же искусства как части такого «законоположения и предания», основанного на богочеловеческом воплощении Христа, неизбежно влекла за собою (если речь заходила именно об искусстве как таковом) констатацию его ограниченных, отнюдь не универсальных прав. Так, Иоанн Дамаскин, ревностно защищая иконопочитание, тем не менее, пишет: «Изображение же есть зеркало и гадание» («Три защитительных слова против порицающих святые иконы», 2, 5). И это повторение знаменитых слов апостола Павла о «зерцале» или (в других переводах) «тусклом стекле»<sup>5</sup> предстает именно таким строгим, по-своему «антиэстетическим» ограничением. Что уж тут говорить о художественном качестве! Ведь отнюдь не качество обеспечивало средневековым произведениям их чудотворность и намоленную силу. Ведь не известно никаких чудотворений, связанных с «Троицей» Андрея Рублева, тогда как десятки и сотни икон, не вошедших ни в какие музейные и культуроохранные реестры, икон с точки зрения чистой эстетики совершенно «безвидных», веками почитались за их целительные и духоносные свойства.

Впрочем, определенного рода безвидность или незримость присуща всякому священному произведению – и великолепному, и ремесленно-

скромному. Все подобные произведения указывают на нечто, находящееся вне пределов эмпирического восприятия и чисто эстетического дискурса. «Если икона мост, то поднятый подъемный мост, если окно, то занавешенное», – пишет один современный исследователь, изучающий эту зримую незримость<sup>6</sup>. Опустить же этот мост и открыть это окно можно лишь именно «иеротопически», лишь позиционируя произведение относительно тех сакральных рубежей, за которыми оно уже совершенно развоплощается (как развоплощается икона в ее архетипальном «подлиннике», представляющим собою лишь сквозную графическую прорись). Соответственно и наполнить икону актуальным (актуальным именно для нее!) художественным содержанием можно, лишь исходя из этих рубежей, а проще говоря, из обряда, причем постигнутого по возможности в своем месте и в свое время, по первичным источникам (которыми А.М. Лидов при всяком удобном случае успешно пользуется).

Таким образом, художественная, точнее, художественно-ритуальная традиция наглядно оживает, являя произведения не в отвлеченной (или лишь стилистически или иконографически историзованной) дескрипции, а в их первоначальном назначении и переживании. И «образы-парадигмы» со всевозможными «иеротопиями», отнюдь не застывая в виде сухих схем, как раз эту живую первожданность и обеспечивают. Почти что парит в невесомости и фактически руководит обрядом образ Одигитрии (глава «Пространственные иконы. Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской»), сам «святой град» Эдесса с его нерукотворным ликом Христа встает за его иконными и архитектурными подобиями (глава «Святой Лик – Святое Письмо – Святые Врата. Образ-парадигма «благословенного града» в христианской иеротопии»), реальные и орнаментально-живописные (во фресках) храмовые завесы обнаруживают свой апокалиптический космизм (глава «Катапетасма Софии Константинопольской. Византийские инсталляции и образ-

парадигма храмовой Завесы)), благодатный пасхальный огонь возжигается в его церковно-художественных отражениях (глава «Святой Огонь. Иеротопические и искусствоведческие аспекты создания «Новых Иерусалимов»). Причем все это, как раз и благодаря принципу «иеротопии», рассматривается и предлагается читателю не в виде фактологических доказательств чуда, в данном случае совершенно неуместных (сам автор в конце главы о «Святом огне» справедливо отмечает, что с историческо-художественной точки зрения полемика о его подлинности бесплодна), а в виде живого пространственного впечатления, всякий раз обоснованного вербальными источниками и визуальными параллелями, развивающими это впечатление уже далеко от его первоисточков, по всему восточно- и западно-христианскому миру. В результате художественная аура, неизбежно связанная с проблемой художественного качества, только выигрывает, причем чуть ли не в большей степени, чем тогда, когда эта аура обосновывается чисто знаточеским методом или при помощи, как это часто бывает, эмоциональных восторгов историко-публицистического или псевдобогословского характера. Так что и пресловутое качество в итоге нисколько не умаляется, но предстает во всем своем бытийном и событийном (если иметь в виду момент встречи с воспринимающим сознанием) блеске. Недаром величайшие средоточия «образов-парадигм», столь важные для всей конструкции лидовской книги, такие как София Константинопольская, Фаросская церковь или парижская Святая капелла (Сен-Шапель), оказываются не только знаменитыми святилищами, но и эпохальными по своему значению собраниями художественных шедевров.

Так удастся достичь или во всяком случае передать словесно и, самое главное, передать адекватно тот средневековый «синтез искусств», который постоянно получал весьма превратные интерпретации, связанные скорее с романтизмом и символизмом, чем с восточно- или

западно-христианскими историческими реалиями. Необходимо отметить, что такой сдвиг фокуса происходил прежде всего благодаря неправомерной абсолютизации вагнеровского слова «Gesamtkunstwerk» («тотальное произведение искусства»), из которого, правда, путем достаточно сложных и во многом конъюнктурных лексических пертурбаций «синтез искусств» и родился. Даже основополагающее эссе Павла Флоренского «Храмовое действо как синтез искусств» (1922), ныне столь же обязательное для всех изучающих данный предмет, как святоотеческие тексты, и, разумеется, далекое от какой бы то ни было идеологической конъюнктуры, несет на себе отпечаток поствагнерианского символизма (как справедливо отмечает А.М. Лидов в вводной главе «Иеротопия», «божественное и эстетическое рассматриваются (у Флоренского) в духе неоромантических мифологем эпохи»). К этой проблеме «божественного и эстетического», взятой в более широком плане, нам и хотелось бы к концу рецензии обратиться.

Для того чтобы «божественное и эстетическое» не смешивались или не совмещались слишком плотно и неразличимо, необходимо соблюдать (говоря языком философии диалогизма, которая у нас известна скорее как «бахтинская философия») специфическую «культуру границ». «Иеротопия» четко преподана у Лидова как общетеоретически, так и в конкретных примерах. Но нужно было бы хотя бы вкратце, пунктиром, разъяснить и ее сугубо средневековую неповторимость, точнее показать или хотя бы намекнуть, что возможны и «иеротопии» совсем иного, несредневекового рода. Важно недвусмысленно отделять религиозную «иеротопию» от внешне структурно-сходных явлений магической Древности и Нового времени. Нового времени с его самодовлеющим эстетизмом, который добился в эпоху Ренессанса очевидной и последовательно укреплявшейся с той поры автономии.

С языческой Древностью вроде бы проще: А.М. Лидов практически ее не касается, но явно подразумевает, что специфика ее культовых и



художественных парадигм и ее священной пространственности совершенно иная. Эта установка проступает хотя бы в той последовательности, с которой в книге (в главе «Чудотворные иконы Софии Константинопольской. Император как создатель сакрального пространства») отклоняется привычная традиция прямого выведения византийской царской иконографии из языческих культов верховной власти. Равным образом не увлекает Лидова и устоявшийся навык возводить иконопочитание к языческому же (пусть даже и синкретично-языческому) неоплатонизму. В обоих случаях он минует сравнительно-исторический искус и предпочитает исследовать византийское и средневеково-русское в их собственных границах или, иным словом, исследовать средневековое в средневековом. Знаменательно, что он настойчиво приглашал на свои конференции также и специалистов по дохристианским культам и искусствам, стремясь тем самым акцентировать разнообразие «иеротопических» подходов и тем самым границы между различными «иеротопиями» в известной мере проложить<sup>7</sup>. Так что первая из эпохальных границ, граница между Древностью и Среднековьем, у Лидова намечена. Хотелось бы, быть может, большей четкости в этом размежевании, но на полное отсутствие межей пожаловаться тут, так или иначе, нельзя.

Хуже обстоит дело со вторым великим рубежом, рубежом между средневековой сакральностью и новоевропейским – ренессансным и постренессансным – эстетизмом (эстетизмом, что по-своему сакрален, но это ведь уже сакральная аура совершенно особого рода!). Наш автор совершенно игнорирует то «своеобразие эстетического», которое едва ли не лучше и подробнее всего описывали, при всех своих догматических предрассудках, такие неомарксисты как Д. Лукач и Э. Блох<sup>8</sup>. Иногда даже невольно жалеешь, что Лидовым иной раз упускаются крайне выгодные шансы показать, как это своеобразие начинает в византийском, а в еще большей степени – в западно-христианском мире

мало-помалу, еще до Ренессанса проступать. Так, развив и уточнив мотив «образа-видения», можно было бы убедительно показать, как религиозное видение превращается в чувственно-убедительную картину, качественно-иную в сравнении со средневековой «безвидностью»<sup>9</sup>. Нам могут возразить, что такого рода феномены все же свойственны скорее не восточно-православному ареалу, но западной готике и тем паче западному Ренессансу. Однако не так уж трудно найти и византийские примеры. Немало полезного, в частности, можно почерпнуть из наследия такого самобытного писателя и философа как Михаил Пселл (XI век). Когда тот в одном из своих писем объясняет, почему одна икона поразила его «словно удар молнии» («я не вполне уверен, что это изображение подобно своему сверхъестественному оригиналу, но твердо знаю, что смешение красок (тут) отображает природу плоти»)<sup>10</sup>, мы можем достаточно четко, даже документально представить, как теоцентрический Образ, Образ с большой буквы, вытесняется и даже, в пределах этой фразы, уже полностью заменяется тем, что на современном философском языке принято именовать «эстетическим предметом» – предметом, состоящим из самого произведения и сопровождающих его эмоций. Суммируя такие свидетельства и их параллели в средневековом искусстве, мы фиксируем, как нарождается то Иное, которое позднее окончательно утверждает свою духовную самоценность.

Четко представляя эту морфологическую, точнее, метаморфологическую разнородность (ибо речь идет не об отдельно взятых формах, но некоторого рода эпохальных «формах форм»), мы успешно преодолеваем всякого рода нежелательные синкретизмы. В противном случае они так или иначе дают о себе знать. Что касается встречающейся кое-где модернизации терминологии, этимологически связанной с новейшими авангардными течениями, то все это сути дела не затрагивает. Правда, если «перформативность» (от «перформанса»)

предстает словом вполне закономерным и пластически-выразительным, то когда определенную часть церковно-обрядового пространства называют «инсталляцией», это несколько коробит слух (почему бы тогда не назвать церковный обряд «хэппенингом»?).

Но все это, в конце концов, детали. Принципиальные же возражения вызывает фраза: «Византийские “пространственные иконы”... находят типологические параллели в новейшем искусстве перформансов и мультимедийных инсталляций, которые не имеют ничего общего с византийской традицией исторически или символически. Эти внешне столь непохожие явления объединяет общее понимание природы образа, предполагающего отсутствие единственного источника изображения, так как образ разворачивается в пространстве во множестве динамически меняющихся форм. В такой ситуации роль зрителя приобретает первостепенное значение, поскольку он активно участвует в создании пространственного образа. Несмотря на все различие содержания, технологий и эстетики, это позволяет говорить об одном и том же типе восприятия образа»<sup>11</sup>. Мы прибегаем к столь пространной цитации, дабы показать, что все это суждение составлено из логических противоречий: если между данными феноменами нет «ничего общего» (что совершенно справедливо), то откуда же берется «общее понимание природы образа» и «один и тот же тип восприятия»? Но не будем придирааться к одним только словам. В авангарде и поставангарде «своеобразие эстетического» достигает своего наиболее выпуклого выражения, составляя особую духовную мегаформу, отражающую, конечно, массу старинных традиций, но сильную не этими традициями, а своей самобытностью, своей непохожестью на все, что было до него. И этот (если заимствовать излюбленное слово Блоха) «новит» и является тем, что предопределяет в авангарде и поставангарде их собственную, незаемную сакральность. Ложные же и на деле чисто внешние параллели все лишь запутывают<sup>12</sup>.

Однако тут речь идет лишь о мнении, которое высказано *passim*, помимо общей проблематики книги. Когда автор придерживается своего «родного» материала, он достигает впечатляющих успехов, которые нам удалось, мы надеемся, очертить. В монографии А.М. Лидова есть все необходимое: и великолепное знание произведений, полученное в бесконечных путешествиях по восточно-православному миру, и блестящее знание источников, как первичных так и вторичных, причем и самых новейших, и выразительный, в меру академичный язык, избегающий как чрезмерной, псевдопоэтической эмоциональности, так и чрезмерного «криптолингвистического» умствования. Все это в совокупности, несомненно, обеспечит книге счастливую судьбу, и она будет жить, как говорится в старинных сказках, «долго и счастливо».

## ПРИМЕЧАНИЯ

---

<sup>1</sup> См.: *Gerstel Sh.* Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary, 1999 (особенно показательна 1-я глава – «The Creation of Sacred Space»).

<sup>2</sup> В плане богословия Образа это кн.: *Шёнборн К.* Икона Христа. Богословские основы. Милан-М., 1999; в плане богословски-обоснованной иконической конкретики – кн.: *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002.

<sup>3</sup> См.: *Лидов А.М.* Иерусалимский кувуклий. О происхождении луковичных глав // Иконография архитектуры. М., 1990.

<sup>4</sup> Еще Ф. Пипер в своем пространном обзоре христианской археологии призывал историков искусства учитывать как «реальное», так и «идеальное» пространство, разумея под последним сферу художественно оформленного богопочитания (*Piper F.* Einleitung in die Monumentale Theologie. Eine Geschichte der christliche Kunstarchaologie und Epigraphik, Gotha, 1867. S. 24–31. Цит. по репринту 1978 года.). Правда, в философии XX века понятие «идеального» настолько обесмыслилось, что возродить его терминологически уже совершенно невозможно. Широкоупотребительное же словосочетание «священное пространство» или «сакральное пространство» не слишком в данном контексте удачно, ибо несет в первую очередь литургические, а не художественные коннотации. Может быть, именно поэтому термин «иеротопия» приходится как нельзя кстати, ибо обозначает

---

искусство-в-храме, а не храмовое действо как таковое, так что и искусствознание, и богословие остаются каждое в своем смысловом поле, не смешиваясь.

<sup>5</sup> «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же (т. е. тогда, когда, как указано выше, «настанет совершенное». – М.С.) лицом к лицу, теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан» (1-е Коринф., 13; 10, 12).

<sup>6</sup> *Kessler H.T. Spiritual Seeing. Picturing God`s Invisibility in Medieval Art. Philadelphia, 2000. P. 144.*

<sup>7</sup> См. статьи: *Чегодаев М.А. Иеротопия древнеегипетского саркофага // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств / Ред.-сост. А.М. Лидов, М., 2009. С. 18–31; Акимова И.А. Сакральное пространство древнегреческого праздника. Великие Панафиней // Там же. С. 38–50.* Правда, в некоторых статьях данного сборника сравнительное изучение принципиально разных «иеротопий» нет-нет да сопрягается со сравнительно-исторической инерцией, нивелирующей духовные контрасты Древности и Средних веков, но это уже частные методологические издержки.

<sup>8</sup> Мы имеем в виду их фундаментальные труды (труды по-своему энциклопедические – по охвату процессов автономизации художественного сознания): *Bloch E. Das Prinzip Hoffnung. Bd. 1–3, Frankfurt-am-Main, 1959; Лукач Д. Своеобразие эстетического. Пер. Т. 1–4. М., 1985–1986* (наиболее значительные материалы, показывающие историческую ритмику этой автономизации, сосредоточены у Блоха во 2-м, а у Лукача – в 4-м томе).

<sup>9</sup> Здесь мы позволим себе сослаться на нашу кн.: *Соколов М.Н. Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения, М., 1999.* Там прослеживается, как религиозный образ – образ-произведение и образ-в-видении – радикально эстетизируется, приводя в итоге к сложению совершенно нового, собственно новоевропейского ментального хронотопа. Тематическими и теоретическими дополнениями к «Мистерии соседства» служат две другие наши публикации: *Его же. Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства. М., 2002; Его же. Ab arte restaurata. Сакральность эстетического в «иеротопии» нового времени // Иеротопия. Сравнительные исследования... С. 177–206.*

<sup>10</sup> Цит. по: *Пселл М. Из писем // Памятники мировой эстетической мысли. Т. I. М., 1962. С. 339.*

<sup>11</sup> *Лидов А.М. Указ. изд. С. 294.*

<sup>12</sup> Примером такой методологической путаницы, точнее, запутанного герменевтического лабиринта может служить кн.: *Belting H. Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. München, 1995.* Перейдя к изучению поставангарда от медиэвистики (в том

---

числе и от исследований византийской теории и практики священных образов), ее автор так и не сумел достичь сколько-нибудь убедительного идейного синтеза, несмотря на то, что в более позднем издании (*Belting H. Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. München, 2002*) свою книгу радикально переписал.