

ВВЕДЕНИЕ

ВИЗАНТИЙСКИЙ МИР И ПРОСТРАНСТВО ПЕРФОРМАТИВНОГО

Настоящий сборник составлен на основе материалов международного симпозиума, подготовленного и проведенного Российской Академией Художеств и Научным Центром восточнохристианской культуры в июне 2009 года¹. В нем получила продолжение и развитие научная программа иеротопических исследований, инициированная в 2001 году и нашедшая воплощение в монографии, серии сборников и многочисленных статьях, написанных учеными из разных стран².

Создание сакральных пространств рассматривается как особая форма творчества и самостоятельный раздел историко-культурных исследований. В контексте иеротопии было сформулировано понятие «пространственная икона»³. Речь идет об образах, сознательно создающихся в пространстве вне плоских изображений или материальных предметов. Термин «икона» в данном случае имеет не формально-украшающий, а концептуальный смысл. Этим понятием обозначаются образы-посредники, призванные соединить горнее и дольнее, земную реальность и божественный мир, то есть выполняющие ту же задачу,

¹ Пространственные иконы. Текстуальное и перформативное. Материалы международного симпозиума / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2009.

² Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва, 2009; Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2006, с. 32–58; Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2009; Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2009. См. более полный список публикаций в Интернете: Иеротопия <http://ru.wikipedia.org/wiki>.

³ Обоснование понятия на конкретном примере см.: Лидов А. М. Пространственные иконы. Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Индрик, 2006, с. 349–372.

что и иконные образы на плоскости (дереве, стене, ткани, металле), которые именно этим качеством «медиативности» отличаются от обычных изображений на религиозные сюжеты.

Важнейшая особенность пространственные икон — их «перформативность». Они пребывают в постоянном движении, изменяясь, как живая среда, формируемая ритуальными жестами, светом, запахами и, наконец, самым подвижным человеческим восприятием, каждую секунду по-новому реагирующим на окружающий мир.

Тема «перформативного» занимает все большее место в современной гуманитарной науке, к ней, помимо антропологов и философов, все чаще обращаются историки, искусствоведы, филологи и лингвисты. Некоторые авторы даже говорят о «перформативном повороте» в современной науке и культуре⁴. Это отчасти связано с огромным влиянием антропологических подходов в науке последних десятилетий⁵, а также с распространением жанра «перформанса» в новейшем искусстве⁶.

Если исследование классического «перформанса» (театрализованного действия, ритуального представления) уже стало вполне легитимной сферой исторической науки, то разработка «перформативного» подхода к явлениям изобразительного искусства и архитектуры относительно ново. Кажется вполне логичным, что внимание историков западноевропейского искусства привлекла, в первую очередь, художественная культура барокко, особо приверженная иллюзорным эффектам и пространственным построениям⁷. Византийская и древнерусская традиция выглядит на этом фоне практически не изученной. Лежащий в основе настоящего сборника московский симпозиум был едва ли не первой попыткой комплексного исследования явления. Ранее появлялись отдельные статьи, посвященные конкретным примерам перформативного, среди которых важное место занимают работы Роберта Нельсона, во многом опередившие свое время⁸. Поиску мето-

⁴ Берк П. «Перформативный поворот» в современной историографии // Одиссей. Человек в истории: Script/Oralia: взаимодействие устной и письменной традиции в Средние века и раннее Новое время. Москва, 2008, с. 337–354.

⁵ В этой связи можно вспомнить широчайшее распространение методологии «структурализма», также созданной выдающимися антропологами.

⁶ См. классический очерк искусствоведа и куратора Розали Голдберг: Goldberg R. Performance Art. From Futurism to the Present. London, 2001.

⁷ Готовится к изданию фундаментальный сборник: Performativity and Performance in Baroque Rome / Ed. P. Gillgren and M. Snickare. Stockholm University, 2012. См. также: Jarrard A. Architecture as Performance in Sixteenth-Century Europe: Court Ritual in Modena, Rome and Paris. Cambridge, 2003.

⁸ Nelson R. The discourse of icons, then and now // Art history, 12 (1989), p. 144–157; *Idem*. To say and to see: ekphrasis and vision in Byzantium // Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw / Ed. R. Nelson. Cambridge, 2000.

дологии в исследовании перформативных аспектов византийского искусства посвящены работы Элки Бакаловой, Николетты Исар, Алексея Лидова, Биссеры Пенчевой⁹. Размышления этих и некоторых других искусствоведов и византологов создали интеллектуальную среду, в которой родилась идея симпозиума и предлагаемого вниманию читателя сборника¹⁰.

Книга состоит из 24 статей отечественных и зарубежных ученых, которые, традиционно для всех предыдущих сборников Научного Центра восточнохристианской культуры, подразделяются на два больших раздела: Византия и Древняя Русь. Сборник начинается статьей инициатора проекта А. М. Лидова, рассматривающей проблему пространственных икон как перформативное явление, в основе которого лежит принцип постоянного движения и изменения. Автор подчеркивает необходимость создания и освоения новых понятий, таких как «иеротопия», «пространственная икона» и «образ-парадигма», поскольку вся существующая методология искусствознания была разработана для плоских, неподвижных, в некотором смысле «замороженных» изображений. Анализируются византийские представления о храме как непрерывно вращающемся пространстве, создающем иконический, одновременно пространственный и перформативный, образ Горнего Иерусалима, сходящего с небес. Свои идеи автор иллюстрирует примерами из византийских экфрасисов, которые находят смы-

⁹ Не претендуя на полноту картины, приведем некоторые наиболее характерные работы: *Bakalova E., Lazarova A. The Relics of St Spyridon and the Making of Sacred Space on Corfu: Between Constantinople and Venice* // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2006, с. 434–464; *Isar N. The Vision and Its “Exceedingly Blessed Beholder”: Of Desire and Participation in the Icon* // RES. The Journal of Anthropology and Aesthetics, no. 38, 2000, p. 56–72; *Eadem. Chorography (Chôra, Chôros, Chorós) — A Performative Paradigm of Creation of Sacred Space in Byzantium* // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006, с. 59–90; *Lidov A. The Flying Hodegetria. The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space* // The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance / Ed. E. Thuno, G. Wolf. Rome, 2004, p. 292–321; *Lidov A. Leo the Wise and the Miraculous Icons in Hagia Sophia* // The Heroes of the Orthodox Church. The New Saints, 8th to 16th century // Ed. E. Kountura-Galaki. Athens, 2004, p. 393–432; *Webb R. The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in Ekphraseis of Church Buildings* // *Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999), p. 59–74; *Pentcheva B. The Icon of the 'Usual Miracle' at the Blachernai* // RES. The Journal of Anthropology and Aesthetics, 38 (2000), p. 34–55; *Eadem. The Performative Icon* // *Art Bulletin*, 88/4 (2006), p. 631–655.

¹⁰ Через полгода после московского симпозиума прошел коллоквиум Византийского центра Дамбартон Оакс “Light, Surface, Spirit: Phenomenology and Aesthetics in Byzantine Art”, в докладах которого тема перформативного оказалась включена в проблематику “senses” (эстетическое и органы чувств), вошедшей в моду в современном искусствоведении.

словое соответствие в принципиально важном, но до сих пор мало известном символе «Светящегося диска».

Большие теоретические проблемы рассматриваются в целом ряде статей, открывающих сборник. Болгарские исследователи Анна Лазарова и Элка Бакалова анализируют интереснейшее явление «послания к святым» — писание писем с прошениями о помощи и заступничестве, которые приносятся в особые сакральные пространства, становящиеся средой активного, «живого» и подвижного, общения верующего и святого. Одним из самых красноречивых примеров можно назвать многовековую практику почитания прославленного болгарского святого Ивана Рильского, место отшельничества которого стало главным паломническим центром в стране. Статья, как и некоторые другие новейшие работы этих исследователей, ярко демонстрирует огромные потенциальные возможности сочетания антропологических подходов с традициями классического искусствоведения.

Даница Попович сосредотачивает внимание на иконической и перформативной природе сакрального пейзажа, ставя принципиально важные вопросы на практически неизвестном примере пещерного сербского монастыря Св. Михаила Архангела в Расе, который был в научном смысле открыт и описан самим автором статьи. В настоящей работе сделан важный шаг вперед по сравнению с недавними интересными и будящими мысль исследованиями «иеротопоса» и «хоротопоса» в работах Николаса Бакирциса и Петера Брауна¹¹. Разработка Д. Попович методологии исследования перформативной пространственной иконы, реконструируемой на основе археологических данных, особенно перспективна, поскольку восточнохристианский мир полон подобных материалов, в большинстве случаев описанных только на уровне фиксации видимых руин.

Публикация известного итальянского медиевиста Микеле Баччи продолжает и в некоторой степени обобщает его многолетние исследования «воображаемого паломничества», основанного на тщательном изучении многочисленных, подчас еще не опубликованных, итальянских документов XIII–XV веков. Ритуальные и медитативные практики, призванные создать в сознании верующего иконический образ Святой Земли и особенно мест Страстей Господних, оказали огромное влияние на искусство Италии позднего средневековья и раннего Нового времени. В этом контексте автор объясняет явления «*Sacri Monti*» (Свя-

¹¹ *Bakirtzis N.* The Creation of an Hierotopos in Byzantium: Ascetic Practice and its Topography on Mt. Menoikeion; *Brown P.* Chrotope: Saint Theodore of Sykeon and His Sacred Landscape // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2006, p. 117–125; 126–149.

тые горы) и «Via Crucis» (Крестный путь), который в XIV веке воплотился во францисканском проекте «Via Dolorosa» в Иерусалиме. Перенесенный в Европу в виде «Стаций» (изображения основных эпизодов Страстей Господних), этот проект стал главной формой «воображаемого паломничества», нашедшей зримое воплощение почти в каждом католическом храме¹².

Значительное место в сборнике занимает архитектурная проблематика, которая на первый взгляд плохо согласуется с понятием перформативности, поскольку касается самого материального из визуальных искусств. Однако сейчас становится понятно, что во многих случаях перформативность в архитектуре не только не является чем-то вспомогательным и вторичным, но составляет самую суть художественного замысла. Так, А. Ю. Годованец убедительно показывает, что архитектурная композиция величайшего строения средневековья — Святой Софии Константинопольской — была определена иерархией свето-пространственных зон, по отношению к которой сама постройка выступает как некая материальная оболочка. Автор статьи вводит важный новый термин «светопространственная композиция», который может быть применен ко многим другим явлениям мировой архитектуры.

Соглашаясь с автором и приветствуя поиск нового языка описания, осторожно заметим, что само современное понятие архитектуры как особого вида искусства должно применяться с некоторой долей условности, равно как категории живописи, скульптуры или прикладного искусства, сформулированные в совершенно другую эпоху «искусств». Мне хотелось бы еще раз подчеркнуть, что в случае Святой Софии речь идет об иеротопическом творчестве, реализуемом при помощи совершенно разных материальных и эфемерных средств.

Концептуально важным элементом в организации световой среды Софии Константинопольской было огромное подкупольное паникадило — хорос, которому посвящено восторженное описание Павла Силенциария (563 г.). Однако хорос почти на шесть веков исчезает из византийских источников, чтобы появиться в XII веке в Типиконе монастыря Пантократора в Константинополе. Николетта Исар, в свое время подробно исследовавшая феномен хороса по описанию Павла Силенциария¹³, посвятила свою новую работу возрождению хороса в

¹² *Sticca S.* The Via Crucis: Its Historical, Spiritual, and Devotional Context // *Mediaevalia* 15 (1989), p. 93–126. О роли францисканцев в перенесении Святой Земли в Европу см.: *Piccirillo M.* The role of the Franciscans in the translation of the Sacred Spaces from the Holy Land to Europe // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2009, с. 363–394.

¹³ *Isar N.* “Choros of Light”. Vision of the Sacred in Paulus the Silentiary’s poem Descriptio S. Sophiae // *Byzantinische Forschungen*, XXVIII (2004), p. 215–242.

контексте императорской идеологии комниновской эпохи. Примечательно, что с точки зрения современных понятий хорос должен быть рассмотрен как памятник прикладного искусства или элемент архитектуры, хотя в действительности речь идет о важнейшем иеротопическом инструменте, являвшемся ключевым звеном в создании пространственной иконы византийского храма.

В статье А. Ю. Казаряна анализируются пространственные структуры восточнохристианских монастырей. По мнению историка архитектуры, можно выделить несколько типов организации ансамблей, обладающих устойчивыми характеристиками. Внимание сосредоточено на армянской традиции, которая анализируется на широком фоне византийской архитектуры. Работа вписывается в контекст поисков современных медиевистов, справедливо рассматривающих архитектурные композиции как своего рода пространственные иконы¹⁴.

Увлекательной и впервые ясно сформулированной проблеме посвящена статья крупнейшего исследователя византийской архитектуры Слободана Чурчича, который обращает внимание на особые архитектурно оформленные пространства, отведенные в восточнохристианском храме для живых людей. Представление ктиторов, почитаемых аскетов или светских лиц становились органичной частью храмовой иконографии наряду с живописными образами. Остроумно названные автором «живыми иконами», они подчеркивали перформативный характер сакрального пространства, которое должно было восприниматься как единое динамическое целое с ликами святых и реальными людьми, участвующими в общем пространственном действе. И в этом случае, как и во многих других, мы видим, что византийские художники не проводили жесткую границу между миром материальным и иллюзорным, как это свойственно нашему сознанию.

Также не существовало принципиального различия между внешним и внутренним пространством храма. Более того, как показывает Елена Тркуля, вся система декорации фасадов византийской церкви должна была подготовить к восприятию пространственной иконы интерьера и создать своего рода *via sacra* (священный путь), ведущий к входу в храм и к алтарю. Абстрактные символы на фасадах как бы суммировали символические смыслы иконографической программы, открывавшейся при входе в храм.

Важное место в сборнике занимает проблема интерактивности — взаимодействия зрителя и видимого образа в перформативном, посто-

¹⁴ Popović S. The Byzantine Monastery: its Spatial Iconography and the Question of Sacredness // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2006, с. 178–185.

янно меняющемся пространстве. Наталья Тетерятникова убедительно обосновывает свой главный тезис, что мозаичные иконы Софии Константинопольской не только были рассчитаны на восприятие в движении, но и как бы оживали перед глазами верующих, превращаясь из изображений на плоскости в фигуры, действующие в трехмерном пространстве. Речь идет об интерактивном диалоге между зрителем и «оживающей иконой», который создавался при помощи особых художественных приемов. Эта практика, рассчитанная на интенсивное эмоциональное общение с моленным образом в неразделенном сакральном пространстве, составляет еще не осмысленную родовую особенность византийской иконы, которая была утрачена в последующей традиции и обычно не осознается современными иконописцами и их зрителями.

Типологически схожее явление исследует и Елена Богданович на примере усыпальницы св. Димитрия, находящейся в его прославленной базилике в Фессалониках и почитаемой во всем православном мире, а также ее многочисленных миниатюрных копий-реликвариев, содержащих обычно св. миро от мощей и землю с кровью святого мученика. Характерную особенность усыпальницы — кивория в Фессалониках — составляло отсутствие в этом пространстве реальных мощей святого, по преданию, спрятанных под алтарем. Однако это не помешало невероятному почитанию кивория св. Димитрия, интерпретируемого автором как перформативная пространственная икона, внутри которой происходила мистическая встреча верующих и святого. Именно это уникальное пространство пытаются воспроизвести создатели малых реликвариев, включавших и нагрудные медальоны, которые могут быть правильно поняты только как иконы, обеспечивающие молитвенное присутствие в особом сакральном пространстве¹⁵.

В интерактивном взаимодействии образа и зрителя в византийском искусстве огромную роль играли надписи, как монументальные, обращаемые со стен, сводов, карнизов и капителей к входящему в храм, так и размещенные на иконах и драгоценных реликвариях, предназначенные для глубоко личного прочтения. Австрийский византолог Андреас Роби, подготовивший двухтомный свод подобных надписей-эпиграмм¹⁶, посвятил свою статью в настоящем сборнике изучению перформативной природы явления. «Интерактивные надписи», по его мнению, должны были оживить «мертвую» материю рукотворного

¹⁵ Ср.: Лидов А. М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2006, с. 29.

¹⁶ Rhozy A. Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken (= Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung, vol. 1). Vienna, 2009.

произведения, становясь неотъемлемой частью неизменного и всегда нового византийского «перформанса», основанного на взаимодействии видимого образа, написанного слова и воспринимающего их зрителя. По наблюдению А. Роби, написанное слово воздействовало и на неграмотного зрителя, поскольку обладало своей «магией» сакральных букв и являлось неотъемлемой частью иконического образа.

Анализ надписей на иконах составляет значительную часть исследования М. А. Лидовой, посвященного уникальному памятнику — шести иконам, образующим полиптих, грузинского иеромонаха Иоанна Тохабидзе, подвизавшегося в конце XI — начале XII века в монастыре Св. Екатерины на Синае. Греческие и грузинские поэтические надписи на оборотах икон не только дают редчайшую возможность понять мирозерцание византийского иконописца, но и являются своего рода ключом к замыслу полиптиха и его иконографической программе. Автор обосновывает гипотезу о предназначении этой многосоставной иконы для создания пространственного образа храма, который мог переноситься для специальных богослужений в пещерные церкви, расположенные вокруг Синайского монастыря.

Древнерусская часть сборника открывается фундаментальной статьей В. Д. Сарабьянова, отражающей особый этап в многолетней истории изучения Софии Киевской как главного памятника домонгольской Руси. Творчески переосмыслив новые методологические подходы в изучении реликвий и сакральных пространств¹⁷, автор предложил оригинальную интерпретацию существующего архитектурно-археологического и иконографического материала, убедительно показав, что пространство Софии Киевской, помимо основной символической структуры (нартекс, наос, алтарь), состояло из множества микропространств, в которых могли размещаться переносные алтари. Эти перформативные пространства могут быть реконструированы на основе изображений святых и особых декоративных крестов, по всей видимости, отмечавших места расположения мощей, вложенных в стены и столбы огромного храма.

Нетрадиционное исследование пространства храма в связи с его иконографией предложено и в статье Вс. М. Рожнятовского, основанной на огромном материале, собранном в его диссертации. В название статьи введен новый термин «перформативная иконография», которое должно подчеркнуть отличие авторского подхода от привычного анализа священных изображений на стенах византийских и древнерусских

¹⁷ Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2003; Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2006.

храмов. Собрав множество примеров, автор показывает, что значимую роль в восприятии образов играл меняющийся солнечный свет, который в разные моменты дня выделял те или иные изображения в храмовом пространстве, следуя задуманному сценарию. Пусть не все примеры кажутся равно убедительными, несомненная заслуга автора — выявление особой сферы художественного творчества, напрямую связанного с понятием перформативного.

Другой ракурс в изучении сакрального пространства и его освещения избран в работе А. Г. Мельника, который впервые систематизировал данные об осветительных приборах в пространстве русского храма в позднем средневековье, основываясь как на письменных источниках, так и немногочисленных сохранившихся предметах. Это исследование не только существенно обогащает наши представления о древнерусском храме, но и вводит интереснейшую тему «драматургии огня», которая играет ключевую роль в создании перформативного пространства. Заметим, что тема имеет свою историю и предысторию и со временем может стать вполне легитимной сферой изучения, новым разделом в истории древнерусской культуры.

Со времени появления почти сто лет назад классической работы о. Павла Флоренского «Храмовое действо как синтез искусств» идея взаимодействия в пространстве древнерусского храма различных видов художественного творчества не кажется абсолютно оригинальной. Однако мало кому удавалось перевести разговор от общих тезисов к разбору конкретных примеров «синтеза искусств», который в каждую эпоху имел свой специфический образ. Эту сложную задачу удалось решить в представленной в сборнике статье искусствоведа Л. М. Евсевой и музыковеда Л. В. Кондрашковой, показавших, как образы гимнографии, музыкальный строй песнопений и новая иконография взаимодействовали в иконическом пространстве русского храма XVI века, в разных формах отражая духовный и эстетический идеал своего времени. В контексте сборника работа выделяется и стремлением использовать достижения формально-стилистического метода, который при этом был удачно вписан в общую историческую реконструкцию перформативной пространственной иконы.

Если в исследованиях «драматургии огня» и иконического пространства русского XVI века внимание сосредоточено на описании предметного мира и художественных эффектов богослужебного действия, то в статье О. В. Чумичевой речь идет о совсем иной драматургии, связанной с глобальными историческими событиями и репрезентацией власти. Воспринятое от автора этих строк эффектное словосочетание «иконический перформанс» было преобразовано в новое теоретически разработанное научное понятие, которое может быть применено не

только к русской средневековой истории, но и ко многим явлениям Востока и Запада. В качестве наиболее характерного примера «иконического перформанса» О. В. Чумичева детально анализирует разгром Новгорода войсками Ивана Грозного. Опальный город наказывается и уничтожается по сценарию Страшного суда, причем отдельные эпизоды (например, заталкивание людей под лед) зрительно отсылают к известной иконографии этого события — одной из сцен адских мучений. Таким образом, политическое убийство превращается в перформанс, имеющий иконическое измерение.

Главная пространственная икона русского позднего средневековья — «Шествие на осляти», происходившее каждое Вербное воскресенье на Красной площади, — анализируется в статье гарвардского профессора Майкла Флайера, ранее посвятившего этой теме ряд важных исследований¹⁸. В настоящей работе он концентрирует внимание на образе царя, который до сих пор служит предметом дискуссий. Согласно аргументам М. Флайера, этот образ имел эсхатологическое значение, поскольку вход в Иерусалим (в данном контексте — в собор Покрова на Рву) истолковывался как прообраз Второго Пришествия. По замыслу создателей действия Ивана Грозного и митрополита Макария, царь, ведущий под уздцы «ослятю» с восседающим на нем митрополитом, не только представлял триумфальный вход евангельского Христа в свой город, но и являл образ обетованного государя, ведущего свой народ к спасению и обретению Царства Небесного. Несомненно, в данном случае мы вправе говорить и о грандиозной «пространственной иконе», и о гениально срежиссированном «иконическом перформансе», имеющем мистически-религиозный и идейно-политический смысл.

С точки зрения истории «перформативного» в Древней Руси с эпохой Ивана Грозного может сравниться только время патриарха Никона и царя Алексея Михайловича. Естественно, самый яркий пример — подмосковный Новый Иерусалим, традиционно называвшийся архитектурно-ландшафтным парком, но сейчас все чаще именуемый «пространственной иконой Святой Земли»¹⁹. Многолетний исследователь этого главного иеротопического проекта XVII века Г. М. Зеленская²⁰ в своей новой статье описывает и истолковывает систему надписей, в ог-

¹⁸ *Flier M.* The Iconology of Royal Ritual in Sixteenth-Century Muscovy // *Byzantine Studies. Essays on the Slavic World and the Eleventh Century.* New York, 1992, p. 55–76; *Idem.* The Iconography of Royal Procession. Ivan the Terrible and the Muscovite Palm Sunday Ritual // *European Monarchy. Its Evolution and Practice from Roman Antiquity to Modern Times.* Stuttgart, 1992, p. 109–125.

¹⁹ Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2009.

²⁰ *Зеленская Г. М.* Святыни Нового Иерусалима. Москва, 2002.

ромном количестве покрывающих стены Воскресенского собора монастыря. Поражает их богатство и разнообразие, создающее впечатление некоего многоголосия, вызывающего ассоциации с современными им церковными песнопениями. При помощи надписей иконическая архитектура находится в непрерывном диалоге с богомольцами. Как подчеркивает автор, мы можем осмыслить совокупность надписей как некий неизвестный памятник книжности, соединяющий паломнический проскинитарий, гимнографический сборник и богословско-литургические толкования. Знаменательно, что надписи подчеркивают перформативные аспекты сакрального пространства, не предполагающего иллюстративно-плоских изображений.

Тема иконического преображения реального пейзажа — главная в статье Т. Л. и С. Л. Яворских, собравших и систематизировавших обширный материал о так называемых «горах крестов», широко распространившихся по всей христианской ойкумене со времен св. императрицы Елены и обретших новую жизнь в современной религиозной практике, особенно на территории Литвы и некоторых других мест бывшего СССР. В сюжет, традиционный для антропологических исследований, вводятся новые смыслы за счет привлечения иеротопической теории, позволившей проанализировать механизмы создания особого типа сакрального пространства, в котором художественное творчество не менее важно, чем социально-религиозное начало. Авторы подчеркивают, что речь идет о стихийной «народной иеротопии», не предполагавшей разработанного сценария и высокого богословия. При этом можно выделить общие структурные принципы этих сакральных пространств, которые часто появляются на месте дохристианских святилищ, имеют неформальный и в определенной степени внецерковный характер, а по типу глубоко личного молитвенного поклонения сравнимы с знаменитой Стеной Плача в Иерусалиме.

Редкой особенностью сборника являются три статьи, которые представили японские исследователи — Акира Акияма, Шигибуми Цуджи, Мичитака Судзуки; они сознательно выделены в особый раздел в конце книги. Замысел этого раздела возник во время пребывания составителя сборника в Японии в 2008 г. в связи с работой по исследовательскому гранту, предполагающему сравнительный анализ христианской и японской иеротопии. Три ведущих японских исследователя христианского искусства, активно участвовавшие в обсуждении иеротопической проблематики, согласились подготовить статьи, посвященные сравнению христианской практики с национальной японской традицией. Выявлено поразительное сходство некоторых культовых практик и организации пространства вокруг почитаемого образа, которое никак не может быть объяснено историческими связями, что, на

наш взгляд, позволяет говорить о «над-национальных» и «над-религиозных» иеротопических моделях, определенных особой природой этого вида духовного творчества. Одновременно авторы продемонстрировали глубинное различие в понимании пространственного образа и иную природу перформативного. Они существенно расширили наши представления, позволив взглянуть на византийскую традицию извне, из другой порождающей матрицы (синтоистско-буддийской), кардинально отличающейся от авраамической (иудео-христианско-мусульманской) традиции. Возникла редчайшая возможность увидеть родное явление с очень большой дистанции и поставить вопросы о конституирующих принципах изучаемого мира.

В целом статьи сборника не претендуют на создание законченной картины, но могут быть осмыслены как своего рода введение в интереснейшую проблематику. Освоение нового научного языка позволяет вскрыть ранее не познанные пласты культуры, поставить непривычные вопросы, касающиеся художественных памятников и письменных источников, просто увидеть многие артефакты, для которых в традиционных штудиях не находилось места. Это связано с важнейшим и очень непростым процессом пересмотра представлений об иконе как плоской картине. Заметим, что понятия «пространственные иконы» и «перформативное» имеют не только чисто теоретический, но и сугубо прикладной смысл. Они являются своего рода новой «оптикой», позволяющей существенно пополнить традиционный набор инструментов исследования и в конце концов качественно изменить ситуацию в науке о византийском и древнерусском искусстве.

А. М. ЛИДОВ

INTRODUCTION

THE BYZANTINE WORLD AND PERFORMATIVE SPACES

This book is composed on the basis of materials from the international symposium organized and held by the Russian Academy of Fine Arts and the Research Centre for Eastern Christian Culture in June 2009¹. It was a continuation and development of the research program of hierotopic studies initiated in 2001 and materialized in a monograph, a cycle of collections of articles and numerous studies written by scholars from various countries².

Creation of sacred spaces is interpreted as a specific form of creativity and an independent field of historical and cultural studies. In the context of hierotopy the very concept of “spatial icons” was shaped³. We mean images purposefully presented in space, not of some flat depictions or material objects. In this case, we use the notion “icon” not as a formal or ornamental term but as a conceptual one. With this notion we mark images-mediators designed to connect our world with another one, heavenly and earthly realms, i.e. in the same functioning as flat iconic images (made on wood, wall, tissue or metal) — this very characteristic of “mediativity” which differs all iconic images from common pictures on religious topics.

The most important characteristic of spatial icons is their “performativity”. They are in constant movement, transforming as an living milieu formed with ritual gestures, light, aromas and even with the most active human perception which reacts anew at the surrounding world every second.

¹ Spatial Icons. Textuality and Performativity. Proceedings of the International Symposium / Ed. A.M. Lidov. Moscow, 2009.

² Lidov A. M. Hierotopy. Spatial Icons and Images-Paradigms in Byzantine Culture. Moscow, 2009; Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Old Russia / Ed. A. Lidov. Moscow, 2006, p. 32–58; Hierotopy. Comparative Studies of Sacred Spaces / Ed. A. Lidov. Moscow, 2009; New Jerusalem. Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces / Ed. A. Lidov. Moscow, 2009. See more complete list of publications: Hierotopy <http://ru.wikipedia.org/wiki>.

³ The term was introduced and explained on a certain sample, see: Lidov A. M. Spatial Icons. The Miraculous Performance with the Hodegetria of Constantinople // Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Old Russia, p. 349–372.

The theme of the performative occupies its own place in contemporary humanitarian studies; not for anthropologists and philosophers but more and more historians, art historians, philologists and linguists. Some authors speak even about a “performative turn” in contemporary humanities⁴. It is partly depends on the immense influence of anthropological approaches in the studies of recent decades⁵, as well as on the distribution of the genre of “performance” in contemporary art⁶.

If the study of classical “performance” (theatre act, ritual performance) became a quite habitual sphere of historical studies, the working out of the “performative” approach to phenomena of visual arts and architecture is rather new. It seems reasonable, that the attention of historians of West European art was attracted, first of all, to the artistic culture of the Baroque, especially rich with illusionistic effects and spatial constructions⁷. Against such a background Byzantine and Old Russian traditions look almost unstudied. The Moscow symposium, which formed the basis of this collection of articles was almost the first attempt of the complex study of the phenomenon. Earlier, we might note single publications on particular examples of the performative, among which some works by Robert Nelson were truly pioneering⁸. Searches for the methodology of studying performative aspects of Byzantine art one may discern in the articles by Elka Bakalova, Nicolette Isar, Alexei Lidov and Bissera Pencheva⁹. Reflections of those art historians and byzantinists, as well as some

⁴ *Burke P.* The Preformative Turn in Cultural history, published in Russian transl.: *Odysseus. Man in History: Script/Oralia: Interrelation of Oral and Written Traditions in the Middle Ages and Early Modern Times.* Moscow, 2008, p. 337–354. The article is based on: *Burke P.* Performing History: the Importance of Occasions // *Rethinking History* 9 (2005), p. 35–52.

⁵ In this context, we could remember the wide dissemination of the methodology of “structuralism” also created by outstanding anthropologists.

⁶ See a classical essay by Rosalie Goldberg: *Goldberg R.* Performance Art. From Futurism to the Present. London, 2001.

⁷ A fundamental collection of article is at work now: *Performativity and Performance in Baroque Rome* / Ed. P. Gillgren and M. Snickare. Stockholm University, 2012. See also: *Jarrard A.* Architecture as Performance in Sixteenth-Century Europe: Court Ritual in Modena, Rome and Paris. Cambridge, 2003.

⁸ *Nelson R.* The Discourse of Icons, Then and Now // *Art history*, 12 (1989), p. 144–157; *Idem.* To Say and to See: Ekphrasis and Vision in Byzantium // *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw* / Ed. R. Nelson. Cambridge, 2000.

⁹ Not claiming to be exhaustive, let us mention some characteristic works: *Bakalova E., Lazarova A.* The Relics of St Spyridon and the Making of Sacred Space on Corfu: Between Constantinople and Venice // *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Old Russia*, p. 434–464; *Isar N.* The Vision and Its “Exceedingly Blessed Beholder”: Of Desire and Participation in the Icon // *RES. The Journal of Anthropology and Aesthetics*, no. 38, 2000, p. 56–72; *Eadem.* Chorography (Chôra, Chôros, Chorós) — A Performative Paradigm of Creation of Sacred Space in Byzantium // *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Old Russia*, p. 59–90; *Lidov A.* The Flying Hodegetria. The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space // *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance* / Ed. E. Thuno, G. Wolf. Rome, 2004, p. 292–321; *Lidov A.* Leo the Wise and the

others, shaped that intellectual milieu where the idea of the symposium and the present collection of articles were born¹⁰.

The book consists of 24 articles which can be classified into two large sections — Byzantine and Old Russian — as in many previous collections of the Research Centre of East Christian Culture.

The collection begins with an article by the initiator of the project, Alexei Lidov, who sets a problem of spatial icons as a performative phenomenon based on the principle reinterprets constant movement and transformation. The author stresses the necessity to create new concepts similar to “hierotopy”, “spatial icon” and “image-paradigm” because all the existing methodology of art studies was worked out for flat and immovable, as if frozen images and discrete objects. Byzantine ideas of a church as a constantly revolving space creating an iconic, spatial as well as performative image of Heavenly Jerusalem descending from the heavens, are in the centre of this study. It is based both on the imagery of the Byzantine descriptions of churches and less known symbols in iconography such as “The Whirling Disc”.

Major theoretical problems are observed in a number of articles opening the collection. Bulgarian scholars Anna Lazarova and Elka Bakalova study an extremely noteworthy phenomenon of the “message to saints” — writing letters asking for help and protection which were brought to certain sacred spaces having been transformed into a milieu of active and lively, movable communication of believers to saints. One of the most eloquent examples was the centuries-old practice of venerating the famous Bulgarian saints, John of Rila, whose place of reclusion became a primary pilgrims’ points of attraction in the country. This article, as well as other recent works by these scholars, illustrate huge potential possibilities of combining of anthropological approaches with traditions of classical art studies.

Danica Popović focuses special attention on the iconic and performative nature of sacred landscape and analyzes extremely important questions on the almost unknown example of the Serbian cave monastery of St Michael Archangel in Rasa, which has been revealed and described by the author of the article. It represents a significant step forward in comparison to recent

Miraculous Icons in Hagia Sophia // *The Heroes of the Orthodox Church. The New Saints, 8th to 16th century* // Ed. E. Kountura-Galaki. Athens, 2004, p. 393–432; *Webb R.* The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in Ekphraseis of Church Buildings // *Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999), p. 59–74; *Pencheva B.* The Icon of the ‘Usual Miracle’ at the Blachernai // *RES: Journal of Anthropology and Aesthetics*, 38 (2000), p. 34–55; *Pencheva B.* The Performative Icon // *Art Bulletin*, 88/4 (2006), p. 631–655.

¹⁰ In a half of the year after the Moscow symposium, there was a colloquium of the Byzantine Center of Dumbarton Oaks “Light, Surface, Spirit: Phenomenology and Aesthetics in Byzantine Art” discussing the performative phenomena in the context of the problematic of “senses” (aesthetic values and sense organs), which recently became quite fashionable in contemporary art history in the USA.

interesting and stimulating studies of “hierotopos” and “chorotopos” in the works by Nicholas Bakirtzis and Peter Brown¹¹. The methodology of the research of performative spatial icons reconstructed on the base of archaeological data offered by D. Popović is particularly perspective because the East Christian world is full of such materials, mainly described on the level of fixation of visible ruins only.

The publication of well-known Italian medievalist Michele Bacci continues and sums up in a way his long studies of “imaginary pilgrimage”. They were based on thorough analyses of numerous, often unpublished Italian documents of the thirteenth-fourteenth centuries. Ritual and meditative practices designed to create an iconic image of the Holy Land, particularly the Passions, in the mind of believers had a great influence on the art of the Late Medieval and Early Modern Italy. In this context, the author explains the phenomenon of *Sacri Monti* (Holy mountains) and *Via Crucis*, realized in the Franciscan project of *Via Dolorosa* in Jerusalem in the fourteenth century. Translated into Europe as Stations (depictions of the main episodes of the Passions), the project became the main form of “imaginary pilgrimage” virtually embodied in almost every Catholic church¹².

A significant place in the present collection is taken with architectural topics. At first glance, it does not correspond well with the concept of performativity being the most material of all visual arts. It is becoming clear, however, that in many cases performativity is not something additional and secondary but reveals the very essence of the artistic idea. So, Alexander Godovanets argues that the architectural composition of the greatest building of the Middle Ages — Hagia Sophia in Constantinople — was influenced by the hierarchy of light and space zones and the construction was a kind of material envelope for them. The author introduces the new and important term “light and space composition”, which can be used for analyses of other objects of world architecture.

Concurring with the author and greeting the searches for the new language of description, we should delicately note that the contemporary concept of architecture as a separate kind of art should be accepted a bit conditionally, along with categories of painting, sculpture and applied arts which were formulated in a different epoch of “arts”. I would like to stress once more that in the case of Hagia Sophia we speak about hierotopic creativity realized with means of various material and ephemeral tools.

¹¹ *Bakirtzis N.* The Creation of an Hierotopos in Byzantium: Ascetic Practice and its Topography on Mt. Menoikeion; *Brown P.* Chrotope: Saint Theodore of Sykeon and His Sacred Landscape // *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Old Russia*, p. 117–149.

¹² *Sticca S.* The Via Crucis: Its Historical, Spiritual, and Devotional Context // *Mediaevalia* 15 (1989), p. 93–126. On the role of Franciscans in translation of the Holy Land to Europe see: *Piccirillo M.* The Role of the Franciscans in the Translation of the Sacred Spaces from the Holy Land to Europe // *New Jerusalem. Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces*, p. 363–394.

A principally important element of organization of the light environment of Hagia Sophia in Constantinople was its huge church chandelier under the cupola — Choros, emotionally described by Paulus the Silentiary. But for nearly six centuries that choros disappeared from Byzantine sources only to reappear in the twelfth century in the Typikon of the Pantocrator Monastery in Constantinople. Nicoletta Isar once described the phenomenon of choros in her careful study of Paulus the Silentiary's text¹³, and now she offers work on the reconstruction of choros in the context of the imperial ideology of the Comnenian period. Noteworthy, from the contemporary point of view, choros should be understood as a piece of the applied arts or an element of architecture, although it was an important hierotopic tool, a key point in the creation of spatial icon of Byzantine church.

Armen Kazaryan analyses devotes particular spatial structures of East Christian monasteries. According to the opinion of this historian of architecture, one can classify some principal types of organization of ensembles with stable characteristics. The author devotes particular attention to the Armenian tradition against the wide background of Byzantine architecture. The research work here fits very well into the contemporary trend of medieval studies, interpreting architectural structures as kinds of spatial icons¹⁴.

A fascinating problem first formulated with such clarity lies at the centre of the article by leading architectural historian Slobodan Ćurčić, who focuses his attention on specific architecturally designed spaces of the Eastern Christian church made for living people. Images of donors and venerated monks sometimes became an integral part of church iconography alongside painted images. Wittily named "living icons", they accented the performative character of sacred space, which should be perceived as in single dynamic integration with icons of saints and with real people in presence, both taking part in a spatial performance. In this case, as well as in many others, we see that Byzantine artists did not draw a dividing line between the material and imaginary worlds as it seems obvious for our mind.

Also, there was not a principal difference between the outer and inner space of the church. More so, as Jelena Trkulja shows, the system of decoration of Byzantine church facades was designed to prepare believers for the correct perception of the spatial icon of its interior and to create a kind of *via sacra* (sacred way) to the entrance and to the altar. The symbolism of external ornaments in a way summed up the concepts and meanings of the iconographical program which was seen inside the church.

¹³ Isar N. "Choros of Light". *Vision of the Sacred in Paulus the Silentiary's poem Descriptio S. Sophiae // Byzantinische Forschungen*, XXVIII (2004), p. 215–242.

¹⁴ Popović S. *The Byzantine Monastery: Its Spatial Iconography and the Question of Sacredness // Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Old Russia*, p. 178–185.

The problem of interactivity takes an important place in the book: we mean the interaction of beholder and visual image in the performative and constantly changing space. Natalia Teteriatnikov argues for her main idea that mosaic icons of Hagia Sophia were not only meant for their perception in movement but as if they had been animated before believers, being transformed from flat images into figures in three-dimensional space. It was an interactive dialogue between beholder and “animated icon” created with quite specific artistic tools. Such practice designed for the intense communication to venerated images in inseparable sacred space can be interpreted as a generic feature of the Byzantine icon which was lost in the later tradition and usually is not comprehended by modern icon painters and spectators.

A typologically similar phenomenon is analyzed by Jelena Bogdanović in the case of the shrine of St Demetrios in his famous basilica in Thessalonica which was highly venerated in the Orthodox world. She also takes into account a number of small copies-reliquaries of the shrine — usually they contain the holy myrrh exuded by the relics and the earth with the blood of the martyr. The most characteristic feature of the Ciborium of St Demetrios in Thessalonica was the absence of the real relics of the saint in the very space of the shrine (according to tradition, they were hidden under the altar). It did not prevent, however, an extraordinary veneration of the Ciborium of St Demetrios which the author interprets it as a performative spatial icon in which mystical meeting of believers and the saint took place. That unique space of the Ciborium was reproduced in small reliquaries, including pendants, which could be perceived as icons of particular sacred space to be shared by the bearer¹⁵.

In the interaction between image and beholder in Byzantine art the great role belonged to inscriptions. This is true both for monumental ones on walls, vaults, cornices and capitals, addressed to the public entering into the church, and those placed on icons, reliquaries and other precious objects, designed for exclusively private reading. Andreas Rhoby, who has recently prepared a corpus of such inscriptions-epigrams¹⁶, offers here an article on the performative nature of this phenomenon. In his opinion, the inscriptions had to animate “dead” material of hand-made objects to be included into permanently renovating Byzantine “performance” of interacting visual images, written words and gazing beholders. Rhoby makes an interesting point that written words could be perceived by illiterate spectators as well, because of the “magic” of sacred letters, which were an integral part of the iconic image.

¹⁵ This point was stressed before in: *Lidov A. M.* Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces as a Form of Creativity and Subject of Cultural History // Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Old Russia, p. 29.

¹⁶ *Rhoby A.* Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken (= Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung, vol. 1). Vienna, 2009.

The analyses of inscriptions on icons is the primary focus of the article by Maria Lidova on a unique monument — the polyptych of six icons painted by the Georgian hieromonk Joannes Tohabi in the St. Catherine's monastery at Sinai in the late eleventh — early twelfth centuries. The Greek and Georgian poetic inscriptions on the fronts and backs of the icons not only provide a rare opportunity to understand the worldview of a Byzantine icon painter but become a key to the interpretation of the general concept of the polyptych and its iconographic program. As the author argues, six icons could present a spatial image of a church to be carried for special services and re-created in the cave chapels around the Sinai monastery.

The Russian part of the collection begins with a fundamental study by Vladimir Sarabianov presenting a new step in the long-term studies of the Cathedral of Saint Sophia in Kiev as the major phenomenon of the Early Rus'. Reconsidering new methodological approaches in studies of relics and sacred spaces¹⁷, the author offers an original interpretation of the existing architectural, archaeological and iconographic material. He suggests that the inner space of Saint Sophia of Kiev did include not merely the main symbolic structure (narthex, naos and sanctuary) but also a network of numerous micro-spaces where portable altars could be displayed. Those performative spaces can be reconstructed on the base of images of saints and special ornamental crosses possibly marking the sites of relics inserted into the walls and columns of a huge cathedral.

Another non-traditional approach to studies in church iconography one appears in the article by Vsevolod Rozhniatovsky based on the extensive materials of his Ph.D. thesis. The title of the article includes the new term "performative iconography" which is to underline a difference of the author's approach from the habitual analyses of sacred images on the walls of Byzantine and Old Russian churches. Collecting numerous examples, Rozhniatovsky argues that changing sunlight spots played a significant role in the perception of images. They emphasized various compositions, images of saints or iconographic motives in certain moments of the day according to a well-conceived scenario. Not all the examples discussed in the paper are equally convincing, but the author succeeded in the revealing a specific and almost unknown sphere of Byzantine artistic creativity directly connected to the concept of performativity.

A quite different perspective for studying the light in sacred space was demonstrated by Alexander Melnik who for the first time systematized data on the lamps in the space of Late Medieval Russian churches, combining the information from various written sources with a few preserved objects. The re-

¹⁷ Eastern Christian Relics / Ed. A. M. Lidov. Moscow, 2003; Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Old Russia / Ed. A. M. Lidov. Moscow, 2006.

search not only enriches our very limited knowledge of the interior of the Russian church in the sixteenth and seventeenth centuries but introduces an interesting topic of “fire performance” which plays a key role in the creation of sacred spaces. It is noteworthy that the topic has its own history and prehistory, and might become a new research field in the history of Old Russian culture.

Since the century-old classical work *Church Performance as a Synthesis of Arts* by Fr. Pavel Florensky, the idea of the interaction of various artistic creativities in the space of the Old Russian church is no longer novel. Yet only a few ones have been considered in the analyses of specific examples of the “synthesis of arts” which had its own image in each epoch. Such a complicated task has been fulfilled successfully in the article by the art historian Lilia Evseeva and the musicologist Lada Kondrashkova. They have shown vividly how the images of hymnography, particular musical forms of chanting, iconographic motives and new style of paintings interacted in the iconic space of Russian church of the sixteenth century reflecting a spiritual and aesthetical ideal of their time. In the context of the book, the work is notable for the longing to use formal stylistic methods together with the general historical reconstruction of the performative spatial icon.

If the attention of scholars studying “fire performance” and the iconic space of the Russian church of the sixteenth century has been concentrated on the description of material objects, Olga Chumicheva draws our attention to another type of performance connected to large-scale historical events and the representation of the royal power. She has transformed the present author's notion of “iconic performance” into a new and theoretically developed concept which can be used not only in the field of Russian medieval history but in studies of numerous phenomena as well, East and West. As a “case study”, Chumicheva chose a characteristic historical sample — the devastation of Novgorod by the army of Tsar Ivan the Terrible. The disgraced city was punished and partly destroyed according to elements of the iconography of the Last Judgment. Some episodes, for instance, pushing people under ice of the river, are visually correlated with such well-known detail of that iconography — one of the sufferings in hell. Thus, political murder and torture became a kind of performance with clear iconic dimension.

The main spatial icon of the Late Middle Ages in Russia was the Procession on the Ass, or the Palm Sunday ceremony, which took place on the Red Square in Moscow. It is the central concern of the article by Michael Flier who has written a number of important studies on this subject before¹⁸.

¹⁸ Flier M. The Iconology of Royal Ritual in Sixteenth-Century Muscovy // *Byzantine Studies. Essays on the Slavic World and the Eleventh Century*. New York, 1992, p. 55–76; *Idem*. The Iconography of Royal Procession. Ivan the Terrible and the Muscovite Palm Sunday Ritual // *European Monarchy. Its Evolution and Practice from Roman Antiquity to Modern Times*. Stuttgart, 1992, p. 109–125.

In his new work, he directs attention to the image of Tsar, the meaning of which has been a point of discussion for a long time. Flier argues that the image had an eschatological sense because the entrance into Jerusalem (in the specific case of Moscow, into the church of the Intercession of the Holy Virgin on the Moat) was interpreted as a prototype of the Second Coming. According to the concept of the performance, probably created by Ivan the Terrible and Metropolitan Macarius, the tsar leading an “ass” by the bridle with metropolitan riding on it not only performed the triumphal entrance of Christ into His city but also manifested an image of the pastor and sovereign who would lead His people to salvation and to the Heavenly Kingdom. The project of the Procession deals with a huge spatial icon as well as with an extremely eloquent example of well-directed “iconic performance” having its mystical religious and ideological political connotations.

From the point of view of “performative” in Old Russia, the time of Patriarch Nikon and Tsar Alexey Mikhailovich is quite comparable to the epoch of Ivan the Terrible. The brightest example, obviously, is the New Jerusalem Monastery near Moscow traditionally called a landscape park but nowadays more often characterized as a “spatial icon of the Holy Land”¹⁹. A long-time researcher of this main hierotopic project of the seventeenth century, Galina Zelenskaya²⁰ in her new article describes and interprets the system of inscriptions literally covering the walls of the Resurrection Cathedral. Their quantity and variety are striking and create an impression of polyphony by providing associations with contemporary church singing. By means of those inscriptions the iconic architecture stays in constant dialogue with believers. The author stresses that we may understand the complex of the inscriptions as a certain monument of literature combining a pilgrims’ guide-book and a hymnography collection with a theological and liturgical commentary. It is noteworthy, that the inscriptions emphasized performative aspects of the sacred space which does not include illustrative flat images.

The topic of the iconic transformation of a real landscape dominates in the article by Tatyana and Svetlana Yavorskaya who collected and systematized vast materials on the so called “cross mountains”, well known in the Christian universe since the times of Saint Helene; they received new life in contemporary religious practice on the territory of Lithuania and some other countries of East Europe and the former U.S.S.R. The authors introduce new meanings in the plot typical for anthropological research because of hierotopic theoretical aspects which give a chance to analyze mechanisms of the creation of a special type of sacred space where artistic creativity is no less important than social and religious moments. The authors stress that

¹⁹ New Jerusalem. Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces, 2009.

²⁰ *Zelenskaya G. M. Sviatyni Novogo Ierusalima. Moscow, 2002.*

they speak about spontaneous “folk hierotopy” without any well-designed scenario and high theology. At that, it is possible to reveal some structural principles of such sacred spaces which often appeared in place of pagan shrines and possessed a non-formal and in a way non-church character. As the authors suggest, this specific phenomenon could be compared typologically with the Wailing Wall in Jerusalem.

A rare feature of this book is the presence of three articles by Japanese scholars: Akira Akiyama, Shigebumi Tsuji and Michitaka Suzuki. They were purposefully placed in a separate section at the end of the collection. The idea of such a section came about in 2008 during the work on my research grant in Japan designed for the analyses of comparative hierotopy of Japanese and Christian cultures. Three leading specialists of Christian art in Japan actively participated in discussions on hierotopy and then agreed to write their papers presenting their view on the comparison of Christian and national Japanese traditions. A striking similarity was seen in some cult practices and in the organization of space around venerated images which could not be explained with historical connections; so, we may speak about some “supranational” and “suprareligious” hierotopic models defined by the very nature of this type of artistic creativity. At the same time, the authors demonstrate a deep difference in the understanding of the spatial image and the different nature of performativity in Japanese tradition. They broaden significantly our ideas and provide an opportunity to look at the Byzantine tradition from outside — to see it from another generative matrix (Shinto-Buddhist) radically distinct from the Abrahamic (Judeo-Christian-Islamic) tradition. It is a rare opportunity to comprehend a native phenomenon from a long distance and to ask questions about the constitutive principles of the world we try to study.

In general, the articles of this book lay no claim to creating a complete picture but they can be taken as an introduction to a quite fascinating problematic. The adoption of new research language allows us to reveal some layers of culture which stayed unknown to us, to put some unexplored questions to artistic monuments and written sources and suddenly see many artifacts which found no room in traditional studies. It is connected to the most important and rather complex process of reconsideration of our perception of an icon as a flat picture. Let us note that the concepts of “spatial icons” and “performativity” have not only theoretical but also an applied and practical sense. They might be considered as a kind of new “optics” which allows us to construct traditional research tools and, finally, to change qualitatively the field of studies of Byzantine art and culture.

Alexei LIDOV

(Translated by *Olga Chumicheva*)