

А. М. Лидов

ВРАЩАЮЩИЙСЯ ХРАМ.
ИКОНИЧЕСКОЕ КАК ПЕРФОРМАТИВНОЕ
В ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИКОНАХ ВИЗАНТИИ

В основе замысла данного сборника лежит современная теория иеротопии: создание сакрального пространства рассматривается как особая форма художественного творчества и как сюжет исторической реконструкции и интерпретации¹. Содержательный, а не риторический характер имеет понятие «пространственных икон». Речь идет об особой категории иконических образов, которые возникали не как изображения на плоскости, но как сознательные проекты конкретной пространственной среды. Это интереснейшее явление визуальной культуры лишь недавно стало предметом исторического изучения.

Явление «пространственных икон» может и должно быть изучено во всех важнейших аспектах. Однако наиболее сложную с точки зрения методологии проблему составляет перформативная природа подобных икон. Иеротопические проекты предполагали находящееся в движении и постоянно меняющееся пространство. Это обычно не учитывается в наших рассуждениях о средневековом искусстве, поскольку мы оперируем в основном сохранившимися «археологическими» материалами, которые представляют собой раз и навсегда зафиксированные, в некотором смысле «замороженные» артефакты. В связи с этим важно осознать, что они были лишь частью, и не всегда самой главной, пространственного целого, пребывавшего в непрерывном движении. Перформативность, драматическая изменчивость, отсутст-

¹ 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: Индрик, 2006, с. 32–58; Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009.

вие жесткой фиксации образа формировали живую, духовно насыщенную, всегда конкретно воздействующую среду. Знаменательно, что явление находящегося в движении пространства осмыслялось на уровне богословских понятий, что нашло свое отражение и в византийских иконографических программах².

Тематика симпозиума отражает новейшие поиски современного искусствознания и в целом гуманитарной науки, в которой явление «перформативности» (performativity) как динамический компонент культуры привлекает все большее внимание исследователей, осознающих существенную ограниченность текстуальных подходов и кризис базисной модели, трактующей явления культуры как неподвижные тексты³.

Явление пространственных икон предполагает, что иконный образ не изображается в виде традиционной фигуративной композиции на плоскости, но представляется пространственно, как своего рода видение, которое существует вне границ картинной плоскости и ее идеологии, все еще доминирующей в нашем сознании и мешающей адекватному восприятию иеротопических проектов⁴. Решающее значение имеет признание и понимание пространственной сути иконного образа в целом: в идеальном византийском замысле икона была не просто предметом или схематичным изображением на доске или стене, но пространственным видением, реализующимся в молитвенной среде, возникающей между изображением и зрителем. Такое понимание образа определяет иконический характер пространства, в котором

² Речь идет, в первую очередь, о важнейшем неоплатоническом понятии «Хора» и его отражении в программе мозаик монастыря Хоры (Кахрие Джами) в Константинополе. См.: *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; *Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы...*, с. 22–23. О связи понятия «хора» с иконой и иконическим см.: *Лидов А. М. Икона и иконическое в сакральном пространстве // Икона в русской словесности и культуре / Ред.-сост. В. Лепахин. М., 2011.*

³ Теории «перформативности» посвящена новая книга, в которой рассматриваются основные философские концепции, возникшие вокруг этого понятия : *Loxley J. Performativity. London, New York, 2007.* См. также: *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. М., 2008, с. 337–354; Dynamics and Performativity of Imagination: The Image between the Visible and the Invisible / Eds. B. Huppauf, C. Wulf. New York, 2009.*

⁴ Понятие о пространственных иконах было сформулировано в работах: *Лидов А. М. Пространственные иконы. Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской // Иеротопия. 2006, с. 349–372; Лидов А. М. Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2003, с. 249–280. См. также: Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009.*

взаимодействовали различные медиа, такие как архитектура, иконография, обряды, звуки, драматургия света и организация запахов⁵.

Данный художественный феномен порождает определенные методологические затруднения, поскольку противоречит основному принципу традиционной истории искусств, а именно базовой оппозиции «образ — зритель»⁶. Отношения между образом и зрителем могут быть описаны сколь угодно сложно, но все же их структурная оппозиция представляет собой некую незыблемую матрицу, лежащую в основе искусствоведческого дискурса. Однако самая характерная черта иеротопического творчества — это участие зрителя в пространственном образе⁷. Зритель находится внутри образа как его составная часть, наряду с различными изображениями и световыми эффектами, запахами, жестами и звуками⁸. Более того, зритель, обогащенный коллективной и индивидуальной памятью, уникальным духовным опытом и знанием, в определенной степени участвует в создании пространственного образа. Принципиально, что эта образность не предполагает единственного источника изображения: образ разворачивается в пространстве во множестве динамически меняющихся форм⁹. Образ существует в объективной реальности как динамическая структура, элементы которой адаптируются к индивидуальному восприятию — некоторые аспекты пространственной целостности могут быть акцентированы или временно приглушены. Создатели сакральных пространств учитывали фактор подготовленного восприятия, сплетавшего все интеллектуальные и эмоциональные нити образа в единое целое.

Новейшие исследования пространственных икон и иеротопии в целом заставили всерьез задуматься о существующей методологии и необходимости разработки новых понятий, что представляется крайне важным для понимания как целого ряда феноменов византийского искусства, так и всей сакральной художественной традиции. Во мно-

⁵ Об этом феномене см.: *Lidov A. The Creator of Sacred Space as a Phenomenon of Byzantine Culture // L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale / Ed. M. Bacci. Scuola Normale Superiore, Pisa, 2007, p. 135–176; а также: Лидов А. М. Пространственные иконы, с. 347–348.*

⁶ *Лидов А. М. Иеротопия, с. 40–43.*

⁷ *Лидов А. М. Пространственные иконы, с. 347–348; 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.*

⁸ Обсуждение явления см. в недавних работах: *Weyl Carr A. Taking Place: The Shrine of the Virgin Veiled by God in Kalopanagiotis, Cyprus // Иеротопия. 2006, p. 388–408; Bakalova E., Lazarova A. The Relics of St Spyridon and the Making of Sacred Space on Corfu: between Constantinople and Venice // Иеротопия. 2006, с. 434–464.*

⁹ *Isar N. Chorography (Chôra, Chôros, Chorós) — a performative paradigm of sacred space in Byzantium // Иеротопия. 2006, с. 59–90.*

гих случаях анализ явлений визуальной культуры не может быть сведен к позитивистскому описанию артефактов или к изучению стоящих за ними богословских тезисов. Некоторые явления могут быть адекватно интерпретированы только на уровне образов-идей, которые я предложил называть «образами-парадигмами»¹⁰. Они не совпадают ни с иллюстрирующими изображениями, ни с идеологическими концепциями и, как представляется, могут стать отдельным понятием и удобным исследовательским инструментом, который поможет ввести пространственные образы в сферу современного исторического исследования.

Образ-парадигма не является иллюстрацией к конкретному тексту, хотя и предполагает целый спектр литературных и символических смыслов и ассоциаций. Этот тип образа ясно отличается от того, что мы привычно называем иконографией. В то же время, образ-парадигма принадлежит визуальной культуре — он видим и узнаваем, но он при этом не формализован в виде изобразительной схемы и не сводится к иллюстрации того или иного тезиса. В этом отношении образ-парадигма напоминает метафору, которая теряет смысл при пересказе или при расчленении ее на составные элементы. Заметим, что для восточнохристианской традиции такое иррациональное и одновременно «зримопластическое» восприятие мира могло быть наиболее адекватным отражением его божественной сущности¹¹. При этом образ-парадигма не предполагает мистического восприятия, скорее он связан с особым типом мышления, в котором наши привычные категории художественного, ритуального, визуального и пространственного переплетаются в одно нерасчленимое целое. Этот способ видения определял многие символические структуры, а также смысл конкретных изобразительных мотивов. Не менее важно, что существование образов-парадигм бросает вызов нашему фундаментальному методологическому подходу к образу как иллюстрации и плоской картинке. В контексте данного исследования особое значение имеет принципиальная перформативность образа-парадигмы, который каждое мгновение предстает в новом, но всегда узнаваемом облике.

¹⁰ Lidov A. 'Image-Paradigms' as a Notion of Mediterranean Visual Culture: a Hierotopic Approach to Art History // *Crossing Cultures. Papers of the International Congress of Art History*. СІНА 2008. Melbourne, 2009, p. 177–183; Лидов А. М. Икона-завеса. Образ-парадигма как новое понятие истории культуры // *Forma formans. Studi in onore di Boris Uspenskij*, I. Napoli, 2010, с. 265–275.

¹¹ На наш взгляд, именно в этом контексте может быть осмыслено понятие «иеропластия», которое Псевдо-Дионисий Ареопагит использует для зримого представления невидимых духовных сущностей: Lampe G. W. H. *A Patristic Greek Lexikon*. Oxford, 1961, p. 670.

За последнее время были предложены реконструкции отдельных образов-парадигм, существовавших в византийском мире¹². Среди них образ-парадигма Небесного Иерусалима является наиболее простым для понимания, поскольку существовал едва ли не в каждой церкви, где Небесный Град не был изображен в виде отдельной картины, но представал как своего рода видение, создаваемое различными средствами (медиа), включающими в себя не только архитектуру и иконографию, но и особые обряды, литургические молитвословия, драматургию света и организацию запахов. Понятно, что уровни интеллектуальной сложности и эстетического совершенства заметно различались в византийской столице и в отдаленной деревне, но сам принцип образа-парадигмы неизменно оставался в основе концепции сакрального пространства.

ВРАЩАЮЩИЙСЯ ХРАМ

В контексте данной работы обратим внимание на важнейшую перформативную особенность византийских храмов как пространственных икон Небесного Иерусалима. Из византийских экфрасисов мы узнаем, что храмовая среда воспринимается как принципиально подвижная, находящаяся в круговом движении и, более того, вращающаяся.

Образ «вращающегося храма» как некий рефрен возникает в поэтическом описании Св. Софии Константинопольской Павла Силенциария, созданном в 563 г. по случаю второго освящения Великой Церкви¹³. Тема вращения возникает в разных местах полного ярких подробностей и «написанного с натуры» текста. К примеру, при описании алтарной части храма автор возглашает: *«Таким образом простерев взор на восточные полукружия, ты увидел бы вечно кружащееся чудо»* (строфа 398–399), или, еще яснее, при характеристике купола: *«Купол, воздвигнутый сверху в бесконечный воздух, отовсюду вращается наподобие мяча, так что сверкающее небо окружает покрытия здания»* (строфы 489–491)¹⁴.

¹² См.: Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009.

¹³ Новое переиздание текста с французским переводом: *Paul le Silencieux. Description de Sainte-Sophie Constantinople* / Trad. M.-C. Fayant, P. Chuvp. Paris, 1997. Англ. пер.: *Mango C. The Art of the Byzantine Empire 312–1453 Sources and Documents*. University of Toronto Press, 1986, p. 80–96. О тексте см.: *Macrides R., Magdalino P. The architecture of ekphrasis: construction and context of Paul the Silentiary's poem on Hagia Sophia* // *Byzantine and Modern Greek Studies*, 12 (12), p. 43–82. *Fobelli M. L. Un tempio per Giustiniano: Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenzario*. Roma, 2005.

¹⁴ Русский перевод, сделанный по принципу максимально приближенного к оригиналу подстрочника, см.: *Павел Силенциарий. Описание храма Св. Софии* / Пер. С. И. Сивак // *Искусство Древней Руси и стран византийского мира. Материалы научной конференции, посвященной В. А. Булкину*. СПб., 2007, с. 266, 270.

Долгое время исследователи объясняли эти образы впечатлением от архитектуры, в которой, действительно, мотив перетекающих, в некотором смысле «кружащихся» линий играет принципиально важную роль, способствуя эффекту дематериализации видимого объема¹⁵. Однако сейчас становится ясным, что причинно-следственная связь была иной: Павел Силенциарий описывал «иеротопический проект» особого сакрального пространства, которое создавалось в том числе и гениальной архитектурой (ил. 1–2).

О продуманности и разработанности замысла свидетельствует устройство «хороса» — огромного круглого светильника-паникадила, висевшего под куполом и создававшего при помощи горящих лампад круг вращающегося света, вторившего также вращающемуся кругу из 40 световых окон в основании купола¹⁶. Круг светильников (ламп) был установлен и по мраморному карнизу, разделявшему пространство купола и наоса. Он поэтически сравнивается с «огнесверкающим» ожерельем, которым «мой скиптродержец прикрепил ко всему своду полувивший кругообразное движение свет» (строфы 867–870)¹⁷.

Кроме того, от купола спускались многочисленные медные цепи (всего около полутора сотен), к которым были прикреплены серебряные диски, висевшие над головами молящихся¹⁸. Они несли прорезанное изображение креста, в центре которого, по всей видимости, располагалась большая лампада (строфы 827–830). Подобные паникадила с изысканным узором и надписями, сделанными в технике чернения по серебру, дошли до нас в составе кладов с литургическим серебром VI века (ил. 3)¹⁹. По словам Павла Силенциария, диски-светильники образуют «кружащийся хорос из ярких светов» (строфа 818), и «Из

¹⁵ Webb R. The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in *Ekphraseis* of Church Buildings // *Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999), p. 59–74.

¹⁶ Подробный анализ явления см.: 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.

¹⁷ Павел Силенциарий. Описание храма Св. Софии, с. 282.

¹⁸ Реконструкцию этой особенности и ее отражение в существующих артефактах см.: The Lighting System of Hagia Sophia in Constantinople // Bouras L., Parani M. *Lighting in Early Byzantium*. Washington, D.C., 2008, p. 31–36. См. также: Fobelli M. L. Luce e luci nella Megale Ekklesia // Fobelli M. L. *Un tempio per Giustiniano: Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenzario*. Roma, 2005.

¹⁹ О внешнем облике таких дисков хорошее представление дает круглое серебряное паникадио из Дамбартон Оакс, сделанное в Константинополе в 550–565 гг. и заказанное епископом Евтихианом: Bouras L., Parani M. *Lighting in Early Byzantium*, cat. 25, p. 86–87. О светильниках в пространстве византийского храма см. также: Theis L. *Lampen, Leuchten, Licht* // *Byzanz — das Licht aus dem Osten: Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis zum 15. Jahrhundert*, Katalog der Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn hrsg. Von Christoph Stiegemann. Mainz, 2001, p. 53–64.

весьма светящихся светов круглый хор установлен... Небесного венка сверкающие звезды ты видишь» (строфы 830–833)²⁰.

Число цитат может быть увеличено, но и из сказанного понятно, что «вечно кружащееся чудо» Павла Силенциария — это не просто поэтический образ, но отражение глобального замысла, воплощенного в пространстве Софии Константинопольской при помощи особых устройств, своего рода высокой технологии. На языке современного искусства можно описать явление как мульти-медийную инсталляцию, ставящую задачу создать образ в пространстве, который не сводится ни к совокупности предметов, ни к любым плоским изображениям²¹. И главным в этом многосоставном и изощренно неоднородном пространственном образе была идея вращающегося света как зримого Богоявления, истоки которой можно найти в неоплатонической философии и богословии Псевдо-Дионисия Ареопагита²².

В контексте иеротопии речь идет о концептуально задуманной и детально проработанной пространственной иконе Софии Константинопольской, в которой физическая реальность соединялась в единое целое с воображаемым миром, присутствовавшим в сознании подготовленных зрителей. Вне этого единства, не подлежащего элементарному позитивистскому анализу, византийская иеротопия, а вместе с ней и многие художественные явления, останутся непонятыми. С этой точки зрения София Константинопольская, вопреки очевидной материальности огромного здания, была принципиально не статична и, в нашей терминологии, перформативна (ил. 1–2). Непрерывное движение являлось конституирующей основой этого пространства, рождавшего иконические образы в сознании входящих в храм византийцев, которые, в отличие от нас, не прочитывали увиденное просто как роскошную декорацию или иллюстрацию конкретных идей.

Перформативность, внутренняя динамика Святой Софии была подробно проанализирована Николеттой Исар, которая в контексте иеротопии сформулировала свое направление, назвав его «хорографией»²³. Она убедительно показала, что в основе организации пространства Софии Константинопольской могла лежать идея «хороса» — священного кругового танца, который был показан через движение искусственного

²⁰ Павел Силенциарий. Описание храма Св. Софии, с. 282.

²¹ См.: Lidov A. Spatial Icons. A Hierotopic Approach in Byzantine Art History // Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Archeology and Art / Ed. P. Grotowski, S. Skrzyński. Warsaw, 2010, p. 85–97.

²² См.: Isar N. “Choros of Light”..., p. 219–221.

²³ Ibid., p. 215–242; Isar N. 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. Москва, 2006, p. 59–90.

и естественного света, осмысленного в духе неоплатонической философии. Принимая предложенную интерпретацию, заметим, что мотив вращения и нисходящего света мог вызывать и другие ассоциации. На наш взгляд, они могли быть связаны с образом Горнего Иерусалима, сходящего с небес в конце времен, и с утверждением доминантного образа храма как «Царства Небесного на земле». Вспомним, что, по словам одного из древнейших литургических толкований, приписываемого св. патриарху Герману (VIII в.), «*Церковь есть земное небо, в котором живет и обращается небесный Бог*»²⁴.

Наиболее яркое и известное описание «вращающегося храма» принадлежит св. патриарху Фотию в IX веке, оно сохранилось в его проповеди на освящение храма Богоматери Фаросской Большого императорского дворца²⁵: «*Когда же кто-нибудь, с трудом оторвавшись, проникает в самый храм, то какой же радости и волнения и страха он исполняется! Как если бы взойдя на самое небо без чьей-либо помощи откуда-то, и как звездами, осияваясь многообразными и отовсюду являющимися красотою, он весь будет поражен. Кажется же, что все другое находится в исступлении, в экстатическом движении и **вращается сам храм**. Ведь благодаря естественным и всевозможным обращениям [в разные стороны] и постоянным движениям, которые заставляет претерпевать зрителя повсюду присутствующее многообразие зрелищ, свое впечатление он переносит воображением в созерцаемое*»²⁶. Слова, использованные Фотием, недвусмысленно вводят архетипическую тему священного «танца» (choros), который превращает статическое и материально оформленное пространство храма в бесконечно меняющуюся, иррациональную и при этом внутренне организованную сакральную среду²⁷. Воспринятая целиком, она представляла своего рода перформативную, в смысле постоянно меняющуюся, икону. Очевидно, что этот эффект имел не только эстетический, но, в первую очередь, символический смысл, создавая при помощи нисходящего вращающегося света образ Горнего Иерусалима —

²⁴ Св. Герман Константинопольский. Сказание о Церкви и объяснение таинств / Пер. Е. М. Ломизе, вступ. П. И. Мейендорфа, науч. ред. А. М. Лидова. М., 1995, с. 42–43.

²⁵ Mango C. The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople. Cambridge (Mass.), 1958, p. 177–190; Jenkins R. J. H., Mango C. The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius // DOP, 9–10 (1956), p. 131–140.

²⁶ Фотий, патриарх Константинопольский. Гомилия 10. На освящение церкви Богоматери Фаросской Большого императорского дворца, 864 г. Перевод, предисловие и комментарии В. В. Василика / Приложение к статье: Лидов А. М. Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // Византийский мир. Искусство Константинополя и национальные традиции. М., 2005, с. 104–108.

²⁷ О теме священного танца в византийской культуре см.: Isar N. The Dance of Adam: reconstructing the Byzantine choros // Byzantinoslavica, LXI (2003), p. 179–204.

града со стенами из драгоценных камней, сходящего с небес в конце времен (Отк. 21–22).

Богоявление представлено не как раз и навсегда зафиксированная данность, но как некий вечный процесс, не имеющий ни начала, ни конца. Мы знаем, что тема вращающегося светоносного храма не была созданием Патриарха Фотия. Она была глубоко укоренена в византийской традиции, присутствуя в более ранних экфрасисах. Для нас важно подчеркнуть основополагающее византийское восприятие храма как не только находящегося в движении, но и вращающегося.

СВЕТАЯ ДИСКА

Знаменательно, что явление вращающегося храма имело свой символ в византийской иконографии, который по настоящее время остается парадоксально малоизвестным и не до конца понятным²⁸. В научной литературе его обычно называют «Вращающийся диск» (“The Whirling Disc”). Речь идет об изображении диска, состоящего из трех кругов разной интенсивности, который встречается в византийских храмах, начиная с XI–XII вв., и получает широкое распространение в XIII–XIV вв. в Греции, на Кипре, в Сербии и других балканских землях. Один из ранних примеров находим в росписях XII в. Монастыря Хосиос Давид в Фессалониках, где диск с Рукой Божией в центре появляется в вершине южного свода, причем он служит элементом одновременно двух композиций, расположенных ниже на склонах: «Рождество Христово» и «Крещение» (ил. 4–5). В обеих сценах диск обозначает тему Богоявления, принципиально значимую для понимания высшего смысла изображенных событий. Видимая Рука в жесте двуперстного благословения вызывает образ Логоса, Второго лица Св. Троицы, вечно пребывающего на небесах и в то же время осуществляющего на земле Домостроительство спасения. Диск состоит из трех концентрических кругов. Рука в центре изображена на интенсивно темно-синем фоне, следующий круг сделан голубым, а третий показан как светло-голубой. Цвет как бы разрезается от центра к краю диска. Примечательно, что художник движением кисти обозначает вращение кругов.

Идея вращения гораздо более наглядно воплощается в сербских памятниках XIII–XIV вв. По всей видимости, высшая иерархия Сербской церкви уделяла этой теме особое внимание. В центре сербской патриархии — Печке Патриаршей — мы можем отметить целую программу, связанную с «вращающимися дисками», которые присутствуют в иконогра-

²⁸ До последнего времени единственной попыткой специального исследования была небольшая статья Елены Шварц: *Schwartz E. The Whirling Disc: A Possible Connection between Medieval Balkan Frescoes and Byzantine Icons // Zograf 8 (1977), p. 24–29.*

фии росписей всех трех разновременных храмов монастырского комплекса. В росписи храма Св. Апостолов (ок. 1260 г.) диски появляются в барабане купола, где изображена огромная сцена «Вознесения Христа». Они показаны рядом с апостолами над окнами барабана (ил. 6–7). Концентрические круги в дисках резко контрастируют: в центре — темно-золотой, затем серебряный и, наконец, красный. Устанавливается ясная иерархия наиболее значимых драгоценных цветов от центра к краю. В композиционной структуре «Вознесения» диски символически соединяют мандорлу (сияющий ореол) Христа в своде купола с окнами барабана, являющимися источниками солнечного света. Идея вращения концентрических кругов ясно передана живописными средствами. Автору иконографического замысла важно показать эманацию света, нисходящего в пространство храма от светоносного купола, смысл которого подчеркнут огромным светящимся ореолом возносящегося Христа. Примечательно, что подобное понимание купола присутствует и в более раннем сербском памятнике — росписях монастыря Милешево, где восемь вращающихся дисков размещены у основания парусов между подкупольными арками²⁹.

Форма дисков была достаточно разнообразна. Например, в церкви Одигитрии в Печке Патриаршей (ок. 1335 г.) вращающийся диск изображен над тронной Богородицею с младенцем в конхе алтарной апсиды как главный символ всей иконографической программы, вызывающий мысль о Св. Троице (ил. 8–9). Диск показан в виде двух вращающихся серебряных колец. В созданных на десять лет позже росписях соседней церкви Св. Димитрия (ок. 1345 г.) вращающиеся диски изображены иначе — два золотых диска фланкируют главный образ Богородицы на западной стене, к которой с молитвой обращается заказчик росписи архиепископ Иоанникий³⁰ (ил. 10). Диски изображены без внутренних кругов, но с предельной наглядностью средствами живописи передана идея невероятно быстрого вращения (крестообразные белые блики по золотому фону напоминают пропеллер).

Таким образом, объединяющим для всех изображений является сама форма диска и идея вращения, в подавляющем большинстве примеров дополненная темой трех концентрических кругов и рассеивающегося света. Исключителен символический статус иконографического

²⁹ *Radojčić S. Mileševa*. Belgrade, 1971, p. 16. Радойчић первым обратил внимание на этот интереснейший мотив, который он интерпретировал как символ Логоса, образующий мистическое основание для светового купола.

³⁰ При этом символ вращающегося диска сохраняет свое доминантное положение в конхе алтарной апсиды, где он в этот раз показан над головой Богородицы Оранты. Сопоставление двух одинаковых изображений Богородиц с световыми дисками в восточной апсиде и на западной стене несомненно входило в замысел создателя иконографической программы.

мотива, который изображается в самых важных местах храмового пространства. Можно отметить устойчивые предпочтения. Так, вращающийся диск часто показывается над алтарным окном, как в церкви Св. Николая в Студенице, Сербия (1220-е гг.) или в церкви Св. Николая тис Стигис на Кипре (XIV в.). Для иконографов была важна смысловая параллель между светящимся диском и источником солнечного света, к тому же освещающего алтарный престол храма (ил. 9–10). Знаменательно, что мотив «вращающегося диска» известен и в декорации фасадов византийских церквей, где он также часто располагается вблизи алтарного окна³¹. Авторы иеротопического замысла внутри и снаружи, иногда в одном и том же храме, иконографически подчеркивают значение источника солнечного света как главного свидетельства божественного присутствия в этом мире.

О символике «вращающихся» или «светящихся» дисков в науке существуют разные суждения. Чаще других встречается мнение, что диски символизировали Логос — Второе лицо Св. Троицы³². В пользу такой интерпретации приводится редкий пример подписанного изображения в церкви Св. Георгия в Ломнице, Босния (XVI в.), где рядом с диском помещена надпись «Слово Божие»; другой пример в росписи Лесново, Македония (XIV в.), где Архангел Михаил держит в руке вращающийся диск с начальной буквой имени Христа³³. Это истолкование может быть принято, но оно не исключает других интерпретаций. Вращающийся диск не может быть объяснен как обычный знак, имеющий строго закрепленный смысл, скорее он может быть понят как своего рода ключ к важнейшему образу-парадигме вращающегося храма, при помощи которого воплощалась идея божественного света, преобразующего мир. Подобный образ-парадигма мог включать в себя и представления о Логосе, и о Домостроительстве Св. Троицы, и о схождении Небесного Иерусалима — все эти важнейшие идеи должны были возникать в сознании при виде вращающегося света. В связи с этим приведем поразительное, на наш взгляд, соответствие между сравнительно поздним иконографическим мотивом и неоплатонической концепцией божественного света, которую находим у Плотина:

«Мы можем сказать, что существует и нечто, являющееся центром; его окружает ореол изливающегося из него света; вокруг центра и его ореола существует другой ореол — свет, порожденный

³¹ Trkulja J. Divine Revelation Performed. Symbolic and Spatial Aspects in the Decoration of Byzantine Churches — см. статью в настоящем сборнике. Примечательно, что, анализируя разные материалы, мы с Еленой Трукуля независимо пришли к очень близким выводам.

³² Первым обосновал С. Радойичич: Radojčić S. Mileševa, p. 16.

³³ Schwartz E. The Whirling Disc..., p. 26–28.

светом; за ним следует еще один ореол, но уже такой, у которого нет своего собственного света и он вынужден этот свет заимствовать. Последний ореол мы должны воспринимать как вращающийся круг, или, скорее, сферу, в природе которой заложено получать свет того третьего царства, которое находится сразу над ней, причем в том же объеме, в котором оно само его получает. Таким образом, все начинается с яркого света, струящегося из сверкающего центра; в соответствии с высшим планом (планом излучения), свет простирает свое сияние все дальше и дальше» (Плотин, Эннеады, IV.3.17).

Сходство философского текста и христианского иконографического мотива настолько специфично, что знакомство неизвестного автора символического изображения с неоплатоническим описанием (возможно, в пересказе одного из византийских богословов) кажется более чем вероятным. Поскольку иконография не известна до XI в. возникает закономерный вопрос об истоках мотива.

Не раз высказывалось суждение о синайском происхождении символа, поскольку многие иконы из собрания монастыря Св. Екатерины на Синае имеют на золотых фонах особым образом тисненные золотые круги, в которых передан мотив вращения³⁴. В одних случаях это выглядит символически оправдано. Так, в иконе «Благовещения» конца XII в. в золотом вращающемся диске показан голубь Святого Духа, слетающий к Деве Марии (ил. 13); в иконе «Лестница св. Иоанна Лествичника» изображен сегмент неба; в иконе «Богоматерь с пророками» начала XII в. вращающиеся диски размещены по сторонам от лика Богоматери и в них вписаны четыре буквы титла «Матерь Божия». Но есть и другие примеры, когда золотые вращающиеся диски на первый взгляд хаотично размещаются по фону икон, выполненных первоклассными мастерами XII–XIII вв. Речь идет о Царских вратах начала XIII в. с образом Благовещения, в котором вращающиеся диски разных размеров покрывают все пространство золотого фона (ил. 14)³⁵. На живописном темплоне XII в. вращающиеся диски изображены как бы гроздьями (один большой и два маленьких) в промежутках между арками, в которые вписаны сцены двенадцатых праздников³⁶.

³⁴ Schwartz E. The Whirling Disc., p. 27–29. О мотиве в иконах см.: Weitzmann K., Radojčić S., Chatzidakis M. The Icons. New York, 1980, p. 16; Weitzmann K. Byzantium and the West around the Year 1200 // The Year 1200: a Symposium at the Metropolitan Museum of Art. New York, 1975, p. 71. Примечательно, что за пределами Синая мотив почти не встречается и, по всей видимости, может рассматриваться как своего рода фирменный знак местной иконописной мастерской.

³⁵ Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai / Ed. R. Nelson, K. Collins. Los Angeles, 2006, cat. 22, p. 170–171.

³⁶ Лидов А. М. Византийские иконы Синая. М., 1999, ил. 21, с. 81–82.

Разнообразие примеров подтверждает, что вращающийся диск не воспринимался иконописцами как раз и навсегда утвержденный символ. В нем скорее видели указание на присутствие непрерывно действующего божественного света, исходящего от Св. Троицы и одухотворяющего мир. Кроме того, в мотиве можно усмотреть и художественный прием, с помощью которого иконописцы преодолевали застылость золотого фона, показывали, что он принципиально не плоский, но пронизан высшими энергиями, уходит в бесконечную глубину и пребывает в непрерывном движении. Располагая многочисленные диски на фоне, иконописцы стремились к художественному эффекту, сходному с византийскими мозаичными золотыми фонами, также никогда не плоскими (в отличие от более поздних имитаций)³⁷. Выложенная разнообразной по тону и форме золотой и серебряной смальтой, положенной неровно под разными углами, византийская мозаика создавала ощущение золотоносной божественной среды, излучающей свет, который пульсировал, меняясь в каждое следующее мгновение.

Возникает закономерный вопрос: могли ли синайские иконы быть истоком иконографического мотива в монументальной живописи XII–XIV вв.? В некоторых случаях мы можем говорить о попытках прямого цитирования, как в уже рассмотренном примере образа Богоматери Оранты с двумя дисками из церкви Св. Димитрия в Печке Патриаршей (ил. 10), где диски, не разделенные на концентрические круги, имитируют изображения на синайских иконах. Однако такие примеры — редкость. В большинстве изображений преобладают диски, состоящие из трех часто разноцветных концентрических кругов. Поэтому кажется более вероятным существование общего источника, возможно, впервые появившегося в иконографии одного из знаменитых византийских храмов.

Прототип этого источника, на наш взгляд, правильно искать в ранневизантийских серебряных паникадилах, имевших форму диска (ил. 3) и создававших, как мы знаем из описания Павла Силенциария, образ вращающегося света. Напомним, что только в Святой Софии Константинопольской таких паникадил могло быть около полутора сотен. Как и многочисленные диски на синайских иконах, они создавали мистический и динамичный образ божественного присутствия. Отметим, что, по сравнению с изысканной и многомудрой иеротопией ранней Византии, мотив вращающегося диска в живописи, появляющийся в XI–XII вв. и распространяющийся в Палеологовскую эпоху, кажется значительно более простым и формальным. Возникает предположение, что символический мотив «вращающегося диска» мог быть связан с желанием сохранить, хотя

³⁷ Подробнее об этом см.: *Лидов А. М.* Икона и иконическое в сакральном пространстве // *Икона в русской словесности и культуре* / Ред.-сост. В. Лепахин. М., 2011.

бы в такой редуцированной форме, важнейший образ-парадигму, лежащий в основе византийского понимания храмового пространства.

На наш взгляд, «светящийся диск» стал своего рода зримым иконоическим образом «вращающегося храма». Это происходит в эпоху, когда свето-пространственные образы постепенно уступают свое место фигуративным иконам на стенах и досках, а в них все большую роль играют не метафорические, но эмоционально-психологические и литературно-повествовательные элементы. Однако понимание иконоического как перформативного, иными словами, живого, светоносного, полного циркулирующей энергии, сохраняет свое основополагающее значение в византийских храмах как пространственных иконах.

На двух ярких и взаимосвязанных примерах нам хотелось проиллюстрировать главную мысль, лежащую в основе замысла этой статьи и всего сборника в целом: храм как пространственная икона принципиально перформативен. И, отвечая некоторым критикам, хочется подчеркнуть, что наши методологические поиски в сфере перформативного не только не являются попыткой модернизации средневековой традиции, но, напротив, есть единственная возможность исторически адекватного подхода, выходящего за границы традиционного позитивистского миропонимания с его бесконечными описаниями неподвижных артефактов.

Alexei Lidov

*Institute for World Culture, Moscow State University;
Research Centre for Eastern Christian Culture*

THE WHIRLING CHURCH. ICONIC AS PERFORMATIVE IN BYZANTINE SPATIAL ICONS

The basic aim of the present collection is to elaborate innovative methodological approaches and to reveal significant phenomena within the research field of Hierotopy — studies in the creation of sacred spaces, which encompass traditional disciplines of the history of art, anthropology, and history of religions³⁸. The phenomenon of ‘Spatial Icons’ was revealed and discussed in this context³⁹. It concerns a special category of iconic images, which are revealed not as flat representations or combinations of material objects, but as

³⁸ Lidov A. ‘Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces as a Form of Creativity and Subject of Cultural History // Hierotopy: The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval / Ed. A. Lidov. Russia, Moscow, 2006, p. 32–58.

³⁹ Lidov A. Spatial Icons. A Hierotopic Approach in Byzantine Art History // Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Archeology and Art / Ed. P. Grotowski, S. Skrzyniarz. Warsaw, 2010, p. 85–97.

particular designs of spatial imagery conceived to serve as a mediator between earthly and heavenly realms.

The most characteristic aspect of these *hierotopic* phenomena is their 'performativity', since they were originally presented in dynamic and permanently changing forms. We do not usually take this into account in our studies since we use generally the extant archaeological materials, which, however, were only a part of the moving spatial whole. It is noteworthy that the phenomena of dynamically changing space has been conceptualized in theological ideas which were reflected by the Byzantine iconographic programs. Thematically, the project is linked to the recent studies in humanities, where, due to the limits of textual approaches, the phenomena of "performativity" as a dynamic component of culture attract growing attention.

The significant phenomenon of spatial icons stands for iconic (mediating) images not figuratively but spatially presented as a kind of arrangement that extends beyond the realm of flat pictures and their ideology still dominant in our minds, thus preventing us from an adequate perception of hierotopical projects⁴⁰. It seems significant to recognize and acknowledge the intrinsic spatial nature of iconic imagery as a whole: in Byzantine minds, the icon was not merely an object or a flat picture on a panel or a wall, but also a spatial vision emanating from the picture and existing between the image and its beholder. This basic perception defined the iconic character of space in which various media were interacting.

This artistic phenomenon, as I have argued elsewhere, posits methodological difficulty, as it contradicts the basic principle of traditional art history — the opposition of the 'image versus the beholder'. The relationship between the image and the beholder can be most complicated, yet their structural opposition presents a pivot for all art historical discussions. The most characteristic feature of hierotopic phenomena, however, is the participation of the beholder in the spatial image. The beholder finds himself within the image as its integral element along with various representations and effects created by lights, scents, gestures and sounds. Furthermore, the beholder, as endowed with collective and individual memory, unique spiritual experience and knowledge, somehow participates in creation of the spatial imagery. Simultaneously, the image exists in objective reality as a dynamic structure, adapting its elements according to an individual perception, some aspects of the spatial entity being accentuated or temporarily downplayed. Creators of sacred spaces kept in their minds the factor of the prepared perception, connecting all intellectual and emotional threads of the image concept into a unified whole.

⁴⁰ Lidov A. The Creator of Sacred Space as a Phenomenon of *Byzantine Culture* // L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale / Ed. M. Bacci. Pisa, 2007, p. 135–176.

Recent studies of spatial icons and of hierotopy in general have urged for the serious reconsideration of existing methodology and elaboration on the newly introduced terminological and conceptual apparatus. I will argue that in many cases the discussion of visual culture cannot be reduced to a positivist description of artefacts or to the analysis of theological notions. Some phenomena can be properly interpreted only on the level of image-ideas — I prefer to term them ‘image-paradigms’ — which do not coincide with the illustrative pictures or ideological conceptions and, it seems, may become a special notion and a useful *instrumentum studiorum* that helps to adopt spatial imagery into the realm of our mostly positivist discourse.

The image-paradigm is not tied up to or illustrates any specific text, although it does belong to a continuum of literary and symbolic meanings and associations. This type of imagery is quite distinct from what we may call an iconographic device. At the same time, the image-paradigm belongs to visual culture — it is visible and recognizable — but it is not formalized in any fixed state, either in a form of the pictorial scheme or in a mental construction. In this respect the image-paradigm may somehow resemble a metaphor that loses its sense in retelling or in the process of deconstruction into its parts. For the Mediterranean world, such an irrational and simultaneously ‘hieroplastic’ (in Pseudo-Dionysius Areopagita’s terminology) perception of phenomena could be the most adequate proof of their divine character. It does not require any type of mystic perception but rather a special mould of consciousness, in which our distinct categories of artistic, ritual, visual and spatial are woven into the inseparable whole. This form of vision gives shape to a range of symbolic structures and numerous separate figurative motifs. Moreover, it challenges our fundamental methodological approach to the image as illustration and flat picture.

Previously, I have tried to present some reconstructions of particular image-paradigms that existed in the Byzantine world⁴¹. Among them the image-paradigm of Heavenly Jerusalem was the most evident, available practically in every church where the Heavenly City was not formally depicted but spatially present as a vision, created by various media which included not only architecture and iconography but particular rites, liturgical prayers, the dramaturgy of lighting, and olfactory elements, such as incense and fragrance. Clearly, in the Byzantine capital the level of sophistication and aesthetic quality of the project considerably differed from that of a remote village, but the principle of the image-paradigm, remained constant in the concept of a sacred space. Probably, Heavenly Jerusalem was the most powerful image-paradigm that existed but, certainly, not the solitary and isolated one. We may speak about the entire category of Byzantine images long neglected.

⁴¹ Lidov A. Hierotopy, Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture. Moscow, 2009 (in Russian with English summary).

In this context the present paper deals with two special, interrelated topics, both connected with the image-paradigm of Heavenly Jerusalem. The first is that of the “Whirling Church”, and concerns imagery which may be found in Paulus the Silentiary’s six-century poem on Hagia Sophia in Constantinople. As recent studies demonstrate, a whirling light effect dominated the sacred space of the Great Church⁴². This was not just a poetic metaphor or rhetorical exaggeration but an elaborate design created by various concrete means, as we may conclude from the descriptions and archeological data. The later ninth-century ekphrasis by Patriarch Photios confirms that the “Whirling Church” was a major iconic image, revealing the idea of Heavenly Jerusalem descending from the sky at the Second Coming. It might be interpreted as a performative spatial icon.

From the eleventh century onwards this icon gained an established symbol in Byzantine iconography. This was the “Luminous Disc”, also called the “Whirling Disc”, because the idea of circling around is clearly represented in all instances. It was especially widespread in thirteenth- and fourteenth-century murals of the Balkans, and in the numerous icons created in St. Catherine’s monastery at Sinai⁴³. The discs, usually consisting of three circles of different colors representing emanating light, may be interpreted as an iconographic embodiment of the Neo-Platonic concept of the Divine Light, well-known in Byzantium. To all appearances, it was conceived as a reminder and a sort of key to the most significant image-paradigm of the “Whirling Church”. In my view, the symbol of the “Luminous Disc” was created in the age of “figural icons”, when the performative and spatial characteristics of Early Byzantine culture were considerably downplayed. Yet the concept of “iconic as performative” still remained pivotal in the perception of living sacred space.

⁴² *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.

⁴³ *Schwartz E.* The Whirling Disc: A Possible Connection between Medieval Balkan Frescoes and Byzantine Icons // *Zograf* 8 (1977), p. 24–29.



1. Купол и своды алтаря. Св. София Константинопольская, VI в.
Dome and the vaults. St Sophia in Constantinople. 6th century



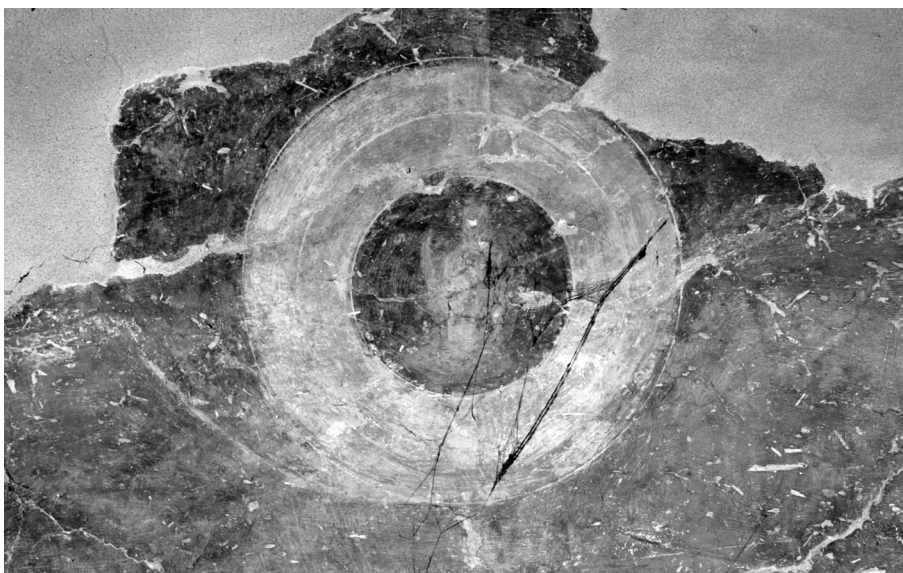
2. Перформативная архитектура. Св. София Константинопольская, VI в.
The performative architecture. St. Sophia in Constantinople. 6th century



3. Серебряное паникадило епископа Евтихиана из собрания Дамбартон Оакс.
Константинополь, 550–565 гг.
Silver polykandelon of the Bishop Eutychianos. Constantinople, 550–565.
Dumbarton Oaks Collection



4. Вращающийся диск с Рукой Божией на своде над сценами «Рождества Христова» и «Крещения». Церковь Хосиос Давид в Фессалониках. XII в.
The Whirling Disc with the Hand of God on the vault over the scenes with the Nativity of Christ and the Baptism. Hosios David, Thessaloniki. 12th century



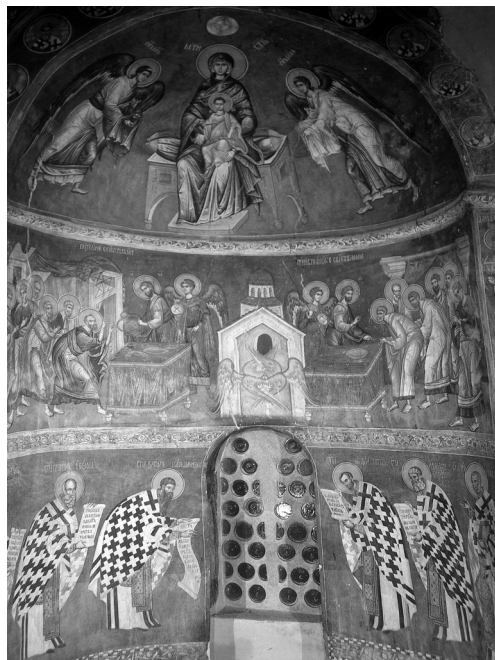
5. Вращающийся диск с Рукой Божией (деталь)
The Whirling Disc (detail)



6. Вращающийся диск с между апостолами из сцены Вознесения в барабане купола. Церковь Св. Апостолов, Печка Патриаршия. Сербия, ок. 1260 г.
The Whirling Disc between Apostles in the Ascension composition in the drum of the cupola. Holy Apostles, Pec, Serbia, a. 1260



7. Вращающийся диск (деталь)
The Whirling Disc (detail)



8. Вращающийся диск над головой Богоматери. Алтарная апсида церкви Богоматери Одигитрии. Печка Патриаршия, Сербия, ок. 1335 г.
The Whirling Disc over the Virgin's head. The altar apse of the Virgin Hodegetria, Pec, Serbia, a. 1335



9. Вращающийся диск (деталь)
The Whirling Disc (detail)



10. Вращающиеся диски по обе стороны от образа Богоматери с Пророком Захарией и Архиепископом Иоанникием. На западной стене ц. Св. Димитрия. Печка Патриаршия, Сербия. Ок. 1345 г.
Whirling Discs beside the icon of the Virgin. Western wall of St. Demetrios, Pec, Serbia, a. 1345



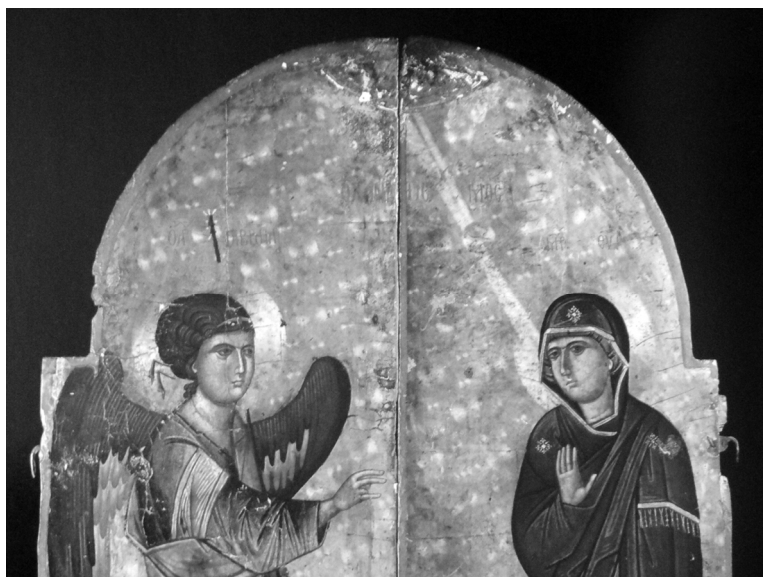
11. Вращающийся диск над алтарным окном.
 Церковь Св.Николая в Студенице, Сербия. Первая половина XIII в.
 The Whirling Disc over the altar window.
 St. Nicholas in Studenitsa, Serbia. First half of the 13th century



12. Вращающийся диск над алтарным окном.
 Церковь Св. Николая тис Стигис, Кипр. XIV в.
 The Whirling Disc over the altar window.
 St. Nicholas tis Stigis, Cyprus, 14th century



13. Вращающийся диск на иконе «Благовещения». Монастырь Св. Екатерины на Синае. Конец XII в.
The Whirling Disc on the icon with the Annunciation. St. Catherine's monastery at Sinai. Late 12th century



14. Царские врата с образом Благовещения. Монастырь Св. Екатерины на Синае. Начало XIII в.
Royal Doors with the Annunciation. St. Catherine's monastery at Sinai. Early 13th century