ИЕРОТОПИЯ:
Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исследования*

Многочисленные исследования позволили понять, что важнейшее историко-культурное значение реликвий и чудотворных икон состоит в той роли, которую они играли в организации конкретных сакральных пространств. Реликвии и особо почитавшиеся иконы становились конституирующей основой, своеобразным стержнем в формировании определенной пространственной среды. Она включала как постоянно видимые архитектурные формы и разного рода изображения, так и регулярно менявшиеся литургические ткани и драгоценную утварь, световые эффекты и запахи, обрядовые жесты и молитвословия, которые каждый раз создавали уникальный пространственный комплекс.

В некоторых случаях такая среда могла складываться стихийно. Однако существует много примеров, особенно в древней традиции, когда мы вправе говорить о задуманных и последовательно реализованных проектах, которые могут и должны быть рассмотрены в ряду важнейших исторических документов. Проекты «Русских Святых Земель», на протяжении столетий реализуемые в Московском царстве и наиболее ярко воплотившиеся в «Ново-Иерусалимском замысле» Патриарха Никона и Царя Алексея Михайловича, дают тому один из самых очевидных примеров[1].

На наш взгляд, почти полное отсутствие исследований в данном направлении во многом связано с тем, что в современном языке нет адекватного термина-понятия, обозначающего эту сферу деятельности. Широко распространенный термин «сакральное пространство» не мог в полной мере соответствовать задаче, поскольку он имеет чрезмерно обобщенный характер, описывая практически всю сферу религиозного. Несколько лет назад было предложено новое понятие – «иеротопия» (Лидов А.М., 2001). Термин построен по принципу сочетания греческих слов *hier s* (священный) и *t p s* (место, пространство).

---

* См. версию статьи: Иеротопия. Исследование сакральных пространств: Материалы международного симпозиума / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2004. С. 15–31 (далее: Иеротопия...). Статья явилась итогом конкретно-научных и методологических исследований, в том числе работы международных конференций: «Иерусалим в русской культуре» (1991), «Восточнохристианский храм: литургия и искусство» (1993), «Чудотворная икона в Византии и Древней Руси» (1994), «Иконостас: Происхождение – развитие – символика» (1996), «Восточнохристианские реликвии» (2000), – проведенных Центром восточнохристианской культуры. В результате этой работы была обозначена новая предметная область – *иеротопия* – и введен в современный научный оборот соответствующий подход для ее объектно-предметного изучения.

[1] В аспекте данного подхода можно смело утверждать, что Воскресенский монастырь Нового Иерусалима занимает особое место в сакрально-мемориальном пространстве как Русского, так и Вселенского Православия. Здесь топография, топонимика и главные сооружения соответствуют первообразам Святой Земли: в центре этой «живоподобной» архитектурно-ландшафтной иконы находится Воскресенский собор, который сооружен «в меру и подобие» главной христианской святыни – храма Гроба Господня в Иерусалиме. Окрестности обители напоминают ожившую карту Святой Земли, на которой в уменьшенном масштабе, но с топографической точностью расположены холмы Елеон, Фавор, река Иордан, селения Галилеи и другие святые места [см.: *Леонид* (*Кавелин*), *архимандрит*. Краткое историческое сказание о начале и устроении Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого, монастыря: Описание его соборного храма во имя Воскресения Христова. М., 1872; *Лебедев Лев, прот.* Москва патриаршая. М., 1995; «Русские Палестины» – Святые места Нового Иерусалима / Гл. архитектор проекта В.Г. Выборный. М., 2000; *Зеленская Г.М.* Образы Святой Земли в России: Новый Иерусалим и священная топография на русской земле // Святая Земля в русском искусстве: Каталог. М., 2001; *Шмидт В.В.* Святого Живоносного Воскресения Христова монастырь Нового Иерусалима // *Патриарх Никон*. Труды. М., 2004].

По грандиозности замысла проект «Русская Палестина», и в частности «нового Иерусалима» под Москвой, не знает себе равных в мировой культуре. Вместе с тем он является продолжением и отражением многовековой традиции создания «новых Иерусалимов», которая с раннехристианских времен существовала как на православном Востоке, так и на латинском Западе. В данном случае речь идет как о специальных проектах воспроизведения Гроба Господня, так и о более общей концепции, согласно которой каждый храм воспринимался как образ «Нового Иерусалима», Царства Небесного на земле – см., например, статьи И.М. Соколовой, С.Л. Яворской (Патриарх Никон: Стяжание Святой Руси – созидание государства Российского / Сост. и общ. ред. В.В. Шмидта: В 3 ч. М.; Саранск, 2009. Ч. II).

Суть понятия может быть сформулирована следующим образом: *иеротопия – это создание сакральных пространств, рассматриваемое как особый вид творчества, а также как специальная область исторических исследований, в которой выявляются и анализируются конкретные примеры данного творчества*. Задача иеротопии на современном этапе состоит в осознании существования особого крупного явления, нуждающегося в определении-уточнении границ его исследовательского поля и разработке специальных методов изучения.

Как представляется, наибольшую проблему в *иеротопии* составляет категория сакрального, которая предполагает реальное «присутствие Божие» и неотделима от чудотворного, т.е. не связанного с деянием рук человеческих. Выдающийся теоретик культуры и антрополог М. Элиаде, посвятивший ряд книг феномену сакрального, ввел специальную категорию – иерофания: «Всякое священное пространство предполагает какую либо иерофанию, некое вторжение священного, в результате чего из окружающего космического пространства выделяется какая-либо территория, которой придаются качественно отличные свойства»[2]. Как характерный пример иерофании М. Элиаде приводит знаменитый библейский сюжет о «сне Иакова», рассказывающий о лестнице с ангелами, соединившей небо и землю, о гласе Божьем и строительстве алтаря на святом месте (Быт. 28, 12–22).

Воспользуемся именно этим сюжетом для того, чтобы разграничить *иерофанию* и иеротопию и соответственно артикулировать специфику нашего подхода. В библейском рассказе описание собственно иеротопического проекта начинается с пробуждения Иакова: будучи вдохновлен сном-откровением, он начинает создавать сакральное пространство, которое должно превратить конкретное место в «дом Божий и врата небесные». Он ставит камень, на котором приклонил голову во сне, как памятник, на него как на первоалтарь возливает елей, производит переименование места, принимает обеты (Быт. 28. 16–22). Так, Иаков, как и все его последователи-храмоздатели, создает реальную пространственную среду, которая вызвана к жизни *иерофанией*, содержит образ откровения, но отличается от него тем, что создается человеческими руками в соответствии с Божественным откровением, внушением или видением.

Приобщение к чудотворному, соотнесение с ним определяет замысел пространственного образа, но само по себе Божественное откровение находится вне сферы человеческого творчества, в которое, тем не менее, входят и воспоминание иерофании, и ее актуализация всеми доступными средствами, и сохранение видимого, слышимого, осязаемого образа. По-видимому, именно постоянное сопряжение и интенсивное взаимодействие иерофании (мистического) и иеротопии (плода ума и рук человеческих) определяет самые существенные черты создания сакральных пространств, понятого как вид творчества. Заметим также, что подход, используемый М. Элиаде для анализа структуры мифа и его сущностной символики, имеет принципиально другой фокус и иное исследовательское поле в сравнении с нашими задачами, что, однако, не препятствует его использованию в иеротопических реконструкциях.

Иеротопия как тип деятельности глубоко укоренена в природе человека бытийствующего, который в процессе осознания себя духовным существом вначале стихийно, потом осмысленно формирует конкретную среду своего общения с высшим миром. Создание сакральных пространств можно сравнить с изобразительным творчеством, также относящимся к визуальной культуре и неосознанно проявляющимся на самых ранних этапах формирования личности. Однако в отличие от изображений, создаваемых в сложившейся культурной парадигме, включающей первые уроки рисования, академии изящных искусств, науку искусствознания и художественный рынок, создание сакральных пространств не было увидено и осмыслено как самостоятельное явление и соответственно не было включено в культурный и научный контекст новоевропейской цивилизации.

Позитивистская парадигма XIX в., в рамках которой сформировалось большинство из существующих ныне гуманитарных дисциплин, не видела в «эфемерном» сакральном пространстве предмета исследования: большинство дисциплин было связано с конкретными материальными объектами, будь то картины или памятники архитектуры, народные обряды или тексты. Так же и создание сакральных пространств не получило своего места в сложившейся системе гуманитарного знания, структура которого была предопределена «предметоцент-

[2] *Элиаде М.* Священное и мирское / Пер. Н.К. Гарбовского. М., 1994. С. 25.

ричной» моделью описания мира. Следовательно, не была сформулирована специальная область со своим предметом исследования, соответственно не возникла и легитимная дисциплина, предполагающая собственную методологическую базу и понятийный язык.

При этом нельзя сказать, что проблематика сакрального пространства в науке не обсуждалась: различные аспекты темы затрагиваются религиоведением, отраслевой философией, культурологией, искусствоведением, археологией, этнологией, фольклористикой, филологией. Однако они, решая задачи своих дисциплин, выделяют ту или иную грань явления, не пытаясь осмыслить его как самодостаточное целое.

Исследование сакральных пространств, несомненно, предполагает использование некоторых традиционных подходов истории искусства, археологии, этнологии, литургики, богословия, философии религии и других, не совпадая при этом ни с одной из предметных областей этих наук. Иеротопию невозможно свести только к миру художественных образов, как и к совокупности материальных предметов, организующих сакральную среду, или к описанию ритуалов и социальных механизмов, их определяющих.

Обряд в иеротопических проектах играет значимую роль, но не менее важными представляются и собственно художественная и богословско-литургическая составляющие, которые обычно не изучаются в рамках этнологии и социоантропологии. При этом иеротопический замысел невозможно описать как простое соединение различных форм художественного творчества, пользуясь хорошо известным концептом синтеза искусств, который приобрел исключительное значение в эпоху модернизма. Именно этот аспект вызывает возражение в выдающейся по глубине и оригинальности мысли работе о. Павла Флоренского «Храмовое действо как синтез искусств»[3], в которой ставится вопрос о высшей художественности всех компонентов богослужения вне постановки проблемы создания сакральных пространств. Божественное и эстетическое рассматриваются как единая стихия в духе неоромантических идеологем эпохи (сравним с цветомузыкой А. Скрябина), являясь своего рода кульминацией процесса сакрализации эстетического, начавшегося в эпоху Возрождения[4]. В контексте иеротопии пространство не может быть представлено как сколь угодно сложный синтез артефактов, поскольку имеет принципиально иную порождающую матрицу.

Иеротопический подход позволяет выявить эту матрицу, определявшую структурный замысел конкретного пространства, которому были подчинены все видимые, слышимые и осязаемые формы. Важно осознать, что практически все предметы религиозного искусства изначально задумывались как конституирующие элементы «иеротопического проекта», включенные во взаимосвязанную структуру особого сакрального пространства. Однако за редкими исключениями мы практически не «спрашиваем» художественные памятники об этой родовой особенности, очевидно, многое определившей в их внешнем облике.

Утверждение в научном сознании понятия «иеротопия», самой возможности иеротопического подхода как дополнительной формы видения, на наш взгляд, позволит не только по-новому взглянуть на многие привычные явления, но и существенно расширить область исторических исследований.

Знаменательно, что целые формы творчества не получили своего места в науке и практически не описывались именно из-за отсутствия иеротопического подхода, не связанного с позитивистской классификацией предметов. К примеру, такое значительное явление, как драматургия света, оказалось вне границ традиционных специальностей, прямо не попадая в контекст ни истории искусства, ни этнологии, ни литургики. При этом мы точно знаем из письменных источников (например, византийских монастырских уставов), насколько детально разрабатывалась система световозжиганий, динамически менявшаяся в процессе богослужения[5].

---

[3] *Флоренский П.А.* Иконостас. СПб., 1993. С. 285–305.

[4] Об этих явлениях в XIX–XX вв. см.: *Мурина Е.Б.* Проблемы синтеза пространственных искусств. М., 1982; см. также: *Соколов М.Н.* Ab arte restaurata: О сакральности эстетического в «иеротопии» Нового времени // Иеротопия... С. 47–52.

[5] Характерный пример дает Типикон константинопольского монастыря Пантократора (см.: *Бутырский М.Н.* Византийское богослужение у иконы согласно Типику монастыря Пантократора 1136 г. // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1996. С. 154–157; *Congdon E.* Imperial Commemoration and Ritual in the Typikon of the Monastery of Christ Pantokrator // Revue des tudes Byzantines. 1996. № 54. P. 169–175, 182–184.

В определенные моменты свет выделял отдельные изображения или священные предметы, организуя как восприятие всего храмового пространства, так и логику прочтения его наиболее значимых элементов. Справедливо употребить слово «драматургия», поскольку художественно-драматическая составляющая в этом творчестве была ничуть не меньше обрядово-символической.

Сказанное относится и к сфере создания запахов, предполагающей каждый раз особое сочетание каждений, благоухания восковых свечей и ароматического масла в лампадах. Каждый участвовавший в православном богослужении знает, какую огромную роль в восприятии храмового пространства играет пахнущий ладаном дым от кадильниц, который то появляется, то исчезает, создавая колеблющуюся призрачную среду, преображающую все видимые предметы и изображения. Могут заметить, что каждения регулируются утвержденными чинопоследованиями. Однако сами чинопоследования существенно менялись на протяжении веков[6]. Кроме того, конкретная ситуация каждого храма или городской среды определяет формы каждений в зависимости от местных традиций, характера архитектуры, особо почитающихся в данном храме святых мощей и чудотворных икон. Немаловажный фактор составляют образованность и одаренность священнослужителей, которая в этой сфере не менее важна, чем, например, в церковных песнопениях.

Словом, создание запахов предполагает индивидуальное творческое начало, которое в ряде случаев еще и концептуально продумано. Христианская культура унаследовала в этой сфере великие традиции Древнего Востока, воспринятые через богослужебную традицию ветхозаветного храма[7]. Обращение как к иудейским, так и к древнеримским письменным источникам не оставляет сомнения, что индивидуальная драматургия света и запахов практически всегда была частью конкретного замысла сакрального пространства. Иеротопический подход позволит сформировать для этих явлений адекватное научное поле, в котором различные культурные явления могут изучаться как составляющие единого проекта.

Решению этой на первый взгляд несложной задачи препятствует фундаментальный стереотип сознания. В основе позитивистского универсума лежит сам предмет, вокруг которого выстраивается весь процесс исследования, как бы далеко в разные стороны от этого предмета мы ни отходили. Однако сейчас становится все более ясным то, что центром универсума в представлениях носителей древней и средневековой религиозной традиции было невещественное и одновременно реально существующее пространство, вокруг которого выстраивался мир предметов, звуков, запахов и иных эффектов. Иеротопический подход позволяет увидеть художественные объекты в контексте другой модели мира и прочитать их по-новому.

Не отрицая значения источниковедческого, стилистического и иконографического подходов, как и любого внешнего описания предметов, *иеротопия* позволяет открыть пока еще невостребованный источник информации, который заложен в интересующих нас художественных объектах. Вместе с тем повторим: иеротопический подход не является специфически искусствоведческим, хотя и способен существенно обновить методологию традиционной истории искусства. Речь идет о временном уходе с «предметоцентричного» поля для того, чтобы вернуться в эту сферу исследований с «новыми глазами» и увидеть, когда это возможно, в занимающем нас артефакте его фундаментальную составляющую, заложенную в породившей его пространственной концепции.

В ходе дальнейших размышлений о границах истории искусства возникает вопрос: почему история средневекового искусства оказалась сведена к «предметотворчеству», а роль художника ограничена сферой более или менее высокого ремесла? Не пора ли расширить контекст за счет введения особой фигуры создателя сакрального пространства, чьи проекты носили высокохудожественный характер, хотя и реализовывались на другом уровне, чем создание предметов, объектов искусства или архитектурных форм[8]. Такие личности хорошо известны, но их истинная роль сокрыта за общим наименованием «заказчики». Отнюдь

[6] Христианизации древнеримской императорской традиции в этой сфере посвящено исследование: *Caseau B.* Euodia: The Use and Meaning of Fragrance in the Ancient World and their Christianization (100–900). Ann Arbor, 1994.

[7] *Heger P.* The Development of Incense Cult in Israel. Berlin; N.Y., 1997.

[8] Этой теме был посвящен наш доклад «Создатель сакрального пространства как феномен византийской культуры» на конференции «Художник в Византии» (Пиза, ноябрь 2003): *Lidov A.* The Creator of Sacred Space as a Phenomenon of Byzantine Culture // The Artist in Byzantium / Ed. M. Bacci. Pisa, 2006.

не все заказчики были создателями сакрального пространства, хотя есть примеры, когда эти их функции совпадали.

В западноевропейской традиции знаковой фигурой в этом отношении может быть признан аббат Сугерий, создавший концепцию первого готического пространства в Сен-Дени. Его функции не могут быть сведены ни к финансированию, ни к подбору кадров, ни к богословской программе, ни к разработке новых обрядов, ни к художественному проектированию, иконографическим или стилистическим инновациям, хотя он занимался всеми этими вопросами с разной степенью активности. Круг его функций может быть сравним с совместной деятельностью режиссера и продюсера в кинематографе, которая уже давно включена в историко-художественный контекст. История искусства без таких фигур выглядит как история кино, в котором действуют лишь актеры, операторы и художники по костюмам.

В византийской традиции в роли создателей сакрального пространства нередко выступали императоры, следовавшие примеру святого Юстиниана как строителя «Великой Церкви», который в свою очередь «соперничал» с царем Соломоном – прославленным создателем Ветхозаветного храма[9].

Соломон в своем творении пространства руководствовался величайшим прототипом: он всегда помнил о Боге, открывшем Моисею на горе Хорив проект устройства Скинии – от общей структуры пространства до технологии изготовления священных одежд (Исх. 25–40). Бог избирает «мастера» Бецалеля для практической реализации Своего плана «дома имени», тем самым определяя на века образцовый тип отношений между созидателями сакрального пространства и создателями предметов, красноречиво названных в библейском тексте умельцами (Исх. 35–36)[10].

Создание сакральных пространств земными правителями может быть рассмотрено как иконическое поведение по отношению к Владыке Небесному. Далеко выходящее за границы обычных представлений о заказе, оно должно стать сюжетом более подробного исследования, предполагающего целый ряд исторических реконструкций конкретных сакральных пространств.

Один из таких замыслов, связанный с чудотворными иконами в Софии Константинопольской и с деятельностью императора Льва Мудрого (886–912), уже реконструирован[11]. Как позволяют судить прямые и косвенные свидетельства разнообразных источников, Император Лев соединил в одной пространственной программе почитаемые реликвии и чудотворные иконы, настенные мозаики и располагавшиеся рядом с ними стихотворные надписи, особые обряды и образы из письменных и устных сказаний, которые возникали в памяти входящего при виде конкретных святынь. Все сознательно собранные «эффекты» вместе создавали особую пространственную среду Императорских врат Св. Софии – главного входа в главный храм Империи. Важнейшей составляющей среды, ее невидимым стержнем, были постоянно происходившие в этом пространстве чудотворения, о которых сообщают многочисленные паломники. В некотором смысле сами границы среды были определены зоной особых чудотворений.

Главным действующим лицом в пространственной драматургии, воплощавшей главную идею покаяния как пути к Спасению, была чудотворная икона Богоматери Иерусалимской, говорившей с Марией Египетской и указавшей ей путь Спасения и возможность искупления грехов[12]. Знаменательно, что эта икона, ранее находившаяся у входа в базилику Гроба Господня в Иерусалиме, была помещена Львом Мудрым на подобном месте – у Императорских врат Софии Константинопольской. Таким образом устанавливалось мистическое единство пространств двух великих храмов: образ Иерусалимской святыни со своим ореолом литературных ассоциаций и символических смыслов переносился в Константинопольский храм, где

[9] Вспоминается легендарная фраза: «Я победил тебя, Соломон», – произнесенная Юстинианом по входе в новопостроенную святую Софию (*Koder J.* Justinians Sieg über Solomon // Thymiama. Athens, 1994. P. 135–142).

[10] В новом научном переводе Ветхого Завета используется именно это слово в отличие от канонического туманного «мудрые сердцем».

[11] *Lidov A.* Leo the Wise and the miraculous icons in Hagia Sophia // The Heroes of the Orthodox Church: New Saints of the Eighth to Sixteenth Centuries / Ed. by E. Kountoura-Galaki. Athens, 2004. P. 393–432.

[12] *Лидов А.М.* Чудотворные иконы в храмовой декорации: О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1996. С. 44–71.

становился частью другого пространственного образа – иеротопического проекта.

Идея перенесения сакрального пространства была ключевой в замысле византийского Императора, и это только один пример разветвленной практики, составляющей едва ли не главное направление средневековой иеротопии.

С этим явлением связана сложнейшая проблема различения «святого места» и «священного пространства», которое мы иногда представляем более общим понятием «топос»[13]. Перенесение пространственного образа не означает исчезновения места, более того – топографическая вещественная конкретность определяет силу и чудотворно-действенную эффективность пространственного образа. Иеротопическое творчество с разной степенью буквальности – от несколько эфемерного до почти копийного – устанавливает тончайшую систему взаимодействия неподвижного места-матрицы и «летающего» пространства, которое в любой момент могло найти материальное воплощение на новом месте.

Здесь стоит вспомнить череду проектов по воссозданию Святой Земли в странах Востока и Запада. Из их числа назовем: Фаросскую церковь в Константинополе, в которой, как в византийском Гробе Господнем, были собраны все главные реликвии Страстей Христовых[14]; знаменитое Campo Santo в Пизе, для которого из Иерусалима на кораблях была привезена реальная «святая земля», и ею покрыли центральное сакральное поле, окруженное затем уникальным кладбищем-галереей; наконец, прославленный проект Патриарха Никона, соединившего в своем подмосковном «Новом Иерусалиме» иконический образ и буквальную реплику, синтезируя византийские и западные иеротопические традиции.

Интересно, что в рамках одного «большого пространства» могли сосуществовать несколько разновременных иеротопических проектов. Так, замысел Льва Мудрого начала X в. был вписан в пространство Великой Церкви, в своей основе сформированное Юстинианом в VI столетии. Благодаря многочисленным паломникам мы знаем, что вся пространственная среда Святой Софии была заполнена конкретными структурами сакральных пространств, которые были включены как взаимозависимые части целого в общую среду. Напомним о некоторых из них. Это среда вокруг алтарного престола, включавшая драгоценные поклонные кресты разных размеров, сень-катапетасму, отождествлявшуюся с завесой ветхозаветного храма, подвешенные к киворию вотивные короны и многое другое, что должно было восприниматься в едином пространственном образе-инсталляции, не сводимом к любому изображению на плоскости.

Аналогичные по типу, но каждый раз индивидуальные по внешнему облику пространственные образы возникали в других частях храма: в юго-восточном компартименте около Колодца самарянки, или вокруг иконы-реликвария с веригами апостола Петра в северном нефе, или рядом с юго-западным столпом, покрытым золоченой медью и хранящем мощи Григория Чудотворца и его почитаемую икону[15]. Перформативность[16], драматическая изменчивость, отсутствие жесткой фиксации образа формировали живую, духовно насыщенную, всегда конкретно воздействующую среду. Динамическая составляющая была принципиальной характеристикой иеротопических проектов[17].

Знаменательно, что явление находящегося в движении пространства осмысливалось богословски и иногда получало отражение в иконографических программах, как о том свидетельствуют мозаики

[13] Обсуждение проблемы см.: *Wolf G.* Holy Place and Sacred Space: Hierotopical considerations concerning the Eastern and Western Christian traditions // Иеротопия... С. 34–36.

[14] *Лидов А.М.* Церковь Богоматери Фаросской: Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // Византийский мир: Искусство Константинополя и национальные традиции. М., 2005. С. 79–108.

[15] В определенные дни рядом с этим столпом появлялся переносной престол, и совершались специальные службы. Таким образом сознательно спроектированные микропространства активизировались в соответствовавшие моменты богослужений, становясь своего рода временными солистами в грандиозном пространственном хоре.

[16] Категория перформативности (perfomativity) как динамический компонент культуры в последнее время привлекает все большее внимание гуманитариев разных специальностей, которые осознали существенную ограниченность текстуальных подходов и кризис базисной модели, трактующей явления культуры как неподвижные тексты.

[17] Названная характеристика обычно не учитывается в работах о средневековом искусстве, поскольку мы оперируем в основном единичными археологическими артефактами. Однако надо признать, что сохранившиеся формы были лишь частью, и не всегда самой важной, пространственного целого, пребывавшего в непрерывном движении.

монастыря Хора (Кахрие Джами) в Константинополе. Замысел пространства, как и иконографической программы начала XIV в., принадлежал Феодору Метохиту, который недвусмысленно указал на первоисточник не только своих образных решений, но и самого посвящения монастыря Хора. Над входом в храм и у алтарной преграды, по оси запад-восток, размещены разные образы Богоматери с Младенцем, одинаково подписанные «chora tou achoretou» («пространство Того, Кто вне пространства»)[18], что, с одной стороны, указывало на чудо Воплощения, когда земная Дева вместила невместимого Бога, а с другой – утверждало пространственный смысл Божьего бытия. Этим образам вторили два мозаичных образа Христа в люнетах над двумя входами в нартекс и наос, которые были одинаково подписаны «chora ton zonton» («пространство живых»).

Понятно, что «хора» здесь не обозначает «страну, землю или деревню», но представляет важнейшее богословское понятие и одно из имен Божиих. Оно восходило к фундаментальной философской категории Платона[19], развитой неоплатониками и от них пришедшей в патристику. В богословии иконопочитателей (Патриарх Никифор) понятие «хора» становится краеугольным камнем обоснования принципиального отличия иконы от идола. Идеальная икона всегда пространственна и всегда абсолютно конкретна, подобно тому, как Христос может одновременно пребывать на Небесах и предлагать свою плоть в таинстве Евхаристии. То, что соединяет эти две рационально несводимые величины, и есть «хора» – пространственное бытие Божие. В конечном счете весь храм и все образы в нем призваны передать именно «Божественную пространственность». Высокообразованный Феодор Метохит подчеркнул эту многовековую смысловую доминанту в своей иконографической программе, которая была лишь частью особого иеротопического проекта монастыря Хора[20].

Приведенный пример важен как еще одно доказательство того, что иеротопическое мышление не только имело глубокие корни в средневековой культуре, но и обладало артикулированной системой понятий[21], которую мы не всегда способны воспринять. Речь, однако, идет о конституирующей основе, на которую в некотором смысле опирается вся византийская традиция богословия в образах[22].

Пониманию иеротопических явлений существенно мешает утвердившееся позитивистское восприятие артефактов как самоценной и единственной данности. Однако необходимо признать, что подробные внешние описания подчас не только не помогают познанию, но и искажают суть традиции, когда такое описание выполняется с помощью методов, разработанных для исследования других эпох и художественных процессов. Такому искажению также способствовали позднесредневековые деформации самой традиции, выразившиеся в повсеместном введении иконописного подлинника (с XVI в.).

Утверждение в сознании представления о схематичном рисунке как основе образа, на наш взгляд, радикально изменило византийскую концепцию иконы и положило начало процессу превращения изначально пространственного образа в раскрашенную схему и картинку на плоскости: бытующая и доминирующая «парадигма плоской картинки» препятствует адекватному восприятию пространственной образности и связанных с ней иеротопических проектов. Когда мы призн ем, что образ в иконе реализуется не внутри картинной плоскости, а в пространстве перед ней, возникнет понимание иконической природы пространства, в котором взаимодействовали разные художественные средства, апеллирующие к разным органам чувств.

---

[18] *Ousterhout R.* The Virgin of the Chora: the Image and its Contexts // The Sacred Image: East and West / Ed. by R. Ousterhout, L. Brubaker. Urbana and Chicago, 1995. P. 91–109; *Isar N.* The Vision and its 'Exceedingly Blessed Beholder': Of Desire and Participation in the Icon // RES: Anthropology and Aesthetics. 2000. № 38. P. 56–73.

[19] В диалоге «Тимей» Платон называет «хора» в числе трех образующих мир категорий: «Итак, согласно моему приговору, краткий вывод таков: есть бытие, есть пространство (хора) и есть возникновение, и эти три рода возникли порознь еще до рождения неба». См.: *Платон.* Собр. соч. М., 1994. Т. 3. С. 456.

[20] Сравн. с описанием Святейшего Патриарха Никона в 13 и 14 вопросо-ответах «Возражения или Разорения...» (*Патриарх Никон.* Труды. С. 229–240; также см. здесь – приложение к статье).

[21] О системе пространственных слов-понятий см.: Иеротопия... – тезисы *Н. Исар.* С. 36–39.

[22] В связи с этим хотелось бы обратить внимание на интересное понятие «иеропластия (hieroplastia)», появляющееся в текстах Псевдо-Дионисия Ареопагита и обозначающее зримое представление духовных сущностей (*Lampe G.W.H.* A Patristic Greek Lexikon. Oxford, 1961. P. 670). С точки зрения иеротопии, этот термин мог отражать и деятельность по созданию сакральных пространств.

В связи с этим представляется важным подчеркнуть, что создание сакрального пространства – это практически всегда создание конкретной пространственной образности, которая по принципам репрезентации и типу восприятия близка византийской иконе[23]. Данная взаимозависимость хорошо прослеживается в позднесредневековых проектах, таких как «Шествие на осляти» в России XVI–XVII вв. Иеротопический замысел воссоздания в центре Москвы пространства евангельского Иерусалима вполне очевиден и не сводим к привычной категории городских процессий.

Исследователи уже поставили проблему иконографии ритуала, который может быть воспринят как некая «живая картина» и динамическое (добавим: и пространственное) воспроизведение иконы «Входа Господня в Иерусалим»[24]. Все основные персонажи иконографии перевоплотились в группы участников московского действа, ставшего своего рода иллюстрацией к иконе праздника. Этот красноречивый пример показывает, насколько ясно осознавалась самими создателями иеротопических проектов нерасторжимая связь пространственного образа и иконы, приобретшая в данном случае несколько демонстративный характер.

Отношения могли быть и более сложными, когда в создании сакрального пространства участвовала чудотворная икона со своей иконографической программой, – так, как в чудотворном действе с Одигитрией Константинопольской и многих других. В таких случаях изображение на плоскости с помощью различных приемов как бы оживало, становясь неотделимой частью иконно-пространственной среды, в которой сама святыня часто выступала главным, но далеко не единственным действующим лицом. Заметим, что описываемое явление, вполне художественное по своей природе, входит в противоречие с базисным принципом традиционной истории искусства, а именно основополагающей оппозицией «зритель–изображение». Отношения между образом и воспринимающим его могут быть сколь угодно сложными, но неизменной остается их структурная противоположность, вокруг которой и выстраивается практически вся искусствоведческая методология.

Принципиальной чертой византийской иеротопии является включение зрителя в качестве неотъемлемой составляющей в пространственный образ, в котором он становится полноправным действующим лицом наряду с изображениями, светом, запахом, звуком. Более того, зритель, обладающий соборной и индивидуальной исторической памятью, определенным духовным опытом и знаниями, в некотором смысле участвует в создании пространственного образа. При этом сам образ существует объективно как некая подвижная структура, меняющая свои элементы в зависимости от индивидуального восприятия, – те или иные аспекты пространственного целого могли быть актуализированы или временно скрыты. Создатели сакральных пространств, несомненно, учитывали фактор подготовленного восприятия, в котором должны были соединиться все смысловые и эмоциональные нити задуманного образа. Возможно, именно поэтому сторонний зритель обычно не воспринимает византийскую пространственную образность, в лучшем случае восхищается декоративной красотой «плоских икон».

Примечательно, что византийские «пространственные иконы», столь необычные в новоевропейском контексте, находят типологическую параллель в новейшем искусстве перформансов и мультимедийных инсталляций, которые и исторически, и содержательно не имеют с византийской традицией ничего общего. Однако базовый принцип, когда отсутствует единый источник изображения, а образ создается в пространстве под воздействием множества динамически меняющихся форм, делает названные явления типологически родственными. Крайне важна и роль зрителя, который активно участвует в пересоздании пространственного образа. При всем различии технологий, эстетики, содержания существует определенный тип восприятия образов.

Затронутый аспект показывает, как далеко распространяется обсуждение принципов иеротопии. Таким образом, становится очевидным, что проблему иеротопии невозможно ограничить византийской традицией. Древняя и средневековая в целом вся история религиозной культуры в раз-

[23] См. подробнее: *Лидов А.М.* Пространственные иконы: Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской // Иеротопия...; версия статьи в: Иеротопия: Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2006. С. 325–348.

[24] *Flier M.* The Iconology of Royal Ritual in Sixteenth-Century Moscovy // Byzantine Studies: Essays on the Slavic World and the Eleventh Century. N.Y., 1992. P. 66.

ных странах мира полна иеротопических проектов, которые должны стать предметом сравнительных исследований.

При этом справедливо говорить о наличии разных слоев, или уровней, существующих в каждом сакральном пространстве. Это, в частности, позволяет выявить архетипический пласт, который является общим для всех традиций, например, архетип Святой Горы, неизменно присутствующий в самых разных культурах.

Можно поставить вопрос о иеротопических группах, как это делается в отношении языковых семей. Так что выделение проблематики индо-европейской традиции в создании сакральных пространств представляется вполне плодотворной задачей. По крайней мере существование такой традиции позволяет понять точно повторяющуюся структуру пространства в индуистских и христианских храмах, которая не может быть объяснена просто историческими заимствованиями.

Не менее важна тема религиозных и национальных моделей создания сакральных пространств. Исламский подход существенно отличается от христианского, хотя обе эти восходящие к иудаизму религии между собой гораздо ближе, нежели к буддизму. Так, к примеру, в науке недавно была сформулирована проблема «храмового сознания», предполагающая обсуждение различных моделей пространства храма в рамках «авраамической» традиции[25].

Любопытные типологические расхождения могут быть замечены при сравнительном анализе западной и восточной христианских традиций. Как уже было отмечено, в Византии доминирует иконное понимание пространственной образности, при этом максимально стирается грань между неподвижным храмом и динамической внешней средой. Своего рода «храмовое пространство» выносится и воссоздается на площадях и улицах, в полях и горах, которые должны, хотя бы временно, преобразиться в икону священного универсума, некогда созданного Богом. В этом восстановлении пространственного первообраза – один из сущностных смыслов обрядов и процессий, совершаемых вне храма. При этом сам храм понимается как некая прозрачная структура и подвижная духовная субстанция (вспомним о мощах, вкладываемых в стены и купола). Своего рода манифестацию этого типа мышления мы видим в поствизантийских росписях Румынии, когда алтарная иконография воспроизводится на внешних стенах храмов, и литургическая программа раскрывается во внешний мир, который тем самым осмысляется как храм-космос.

В связи с этим знаменательно, что при обращении к прославленным святыням-образцам, таким, как иерусалимский Гроб Господень, София Константинопольская или Успенский собор Киево-Печерской Лавры, как правило, воспроизводился не план, архитектурный объем или декорация, но образ-парадигма особо почитавшегося сакрального пространства, который узнавался современниками и органично включался в новый контекст. Выявление этого пласта образности по немногочисленным материальным остаткам и письменным свидетельствам, равно как и разработка методологии его описания, представляет актуальную задачу истории визуальной культуры[26]. Решение ее, на наш взгляд, позволит не только исторически адекватно проанализировать архитектурные программы храмов, но и понять концепции сакрального пространства, лежащие в основе средневековых городов и целых земель, которые подчас структурируются и обретают вполне реальные границы в связи с существовавшими в средневековых умах образами-парадигмами[27].

Византия создавала для всего восточно-христианского мира базовые модели организации сакральных пространств, которые в разных странах адаптировались и трансформировались с учетом национальных особенностей и просто климатических условий. Ясно, что «ледяная» архитектура, оформлявшая русские иеротопические проекты на Бого-

[25] См.: *Шукуров Ш.М.* Образ Храма / Imago Templi. М., 2002. Автор предлагает отличный от иеротопического ракурс обсуждения темы, концентрируя внимание на феноменологии и поэтике храма в духе идей Анри Корбена (H. Corbin) и его концепта «теменологии».

[26] См.: *Баталов А.Л.* Моделирование сакрального пространства в позднесредневековой Руси // Иеротопия... С. 156–159; *Толстая Т.В.* Структура сакрального пространства Успенского собора Московского Кремля: этапы развития // Там же. С. 143–147.

[27] См. там же тезисы: *С. Гнутовой, И. Данилевского, Н. Катсон, А. Мельника, Р. Остерхута, В. Петрухина, С. Яворской, К. Щедриной* – с. 70–71, 75–76, 76–78, 169–171, 163–169.

явление и другие зимние празднества, физически не могла появиться в Константинополе или на Балканах[28]. Приведенный пример интересен еще и тем, что показывает, как высокие константинопольские образцы создания сакральных пространств почти растворяются в народной среде: в ряде случаев хорошо видно, как «ученая» иеротопия органично соединяется со стихийной, идущей от естественной сакрализации жизненной среды.

Как живой организм иеротопический проект мог меняться во времени, дополняться, значительным изменениям могла подвергнуться сама концепция сакрального пространства. Ряд примеров этого дают соборы Московского Кремля, пространственный облик которых менялся несколько раз. К примеру, как следует из описей, на рубеже XVII–XVIII вв. из соборов убирают многочисленные богослужебные ткани, раскрывая иконы и настенные изображения, что приводит к созданию принципиально иного образа пространства, который мы иногда ошибочно принимаем за древний[29].

Последовательное изучение разных исторических слоев сакрального пространства можно сравнить с реставрационным раскрытием иконы. Так же, как и в этом случае, подчас обнаруживаются лишь ничтожные фрагменты первоначального иеротопического замысла, но и они способны стать драгоценной исторической информацией, иногда дать ключ к пониманию сохранившихся элементов древнейшего комплекса, будь то архитектурные формы, фрески, иконы, литургическая утварь или редкие обряды.

Иеротопический подход может быть применен не только при исследовании сакральной среды храмов, городов или ландшафтов, но и для изучения пространственной образности в малых формах искусства и письменных текстах. Наметим лишь некоторые аспекты темы.

Отдельную практически неизученную проблему составляет сакральное пространство как византийских, так и русских рукописей. С одной стороны, пространственный замысел очевиден: во многих рукописях фронтисписы оформлены как торжественные врата в сакральное пространство книги, иногда представлена икона Небесного града-храма (Гомилии Иакова Коккиновафского, синайская рукопись Слов Григория Назианзина). С другой стороны, до сих пор не разработан метод описания. Создатель рукописи не просто располагал изображения на плоских страницах – он создавал художественно-пространственную среду, подобную храмовой (не случайно образ храма возникает и на древних окладах). По всей видимости, во многих случаях имелся вполне конкретный замысел, не только порождавший индивидуальный пространственный образ, но и связывавший рукопись с богослужебным предназначением и конкретной средой бытования – обрядами, освещением, звучащим словом, литургической утварью.

Здесь напрашивается сравнение с литургическими одеяниями, подобными знаменитым византийским саккосам митрополита Фотия начала XV в.[30] Несущие сложную систему изображений, они создавали микрокосм храмового пространства, который был включен в среду большого храма и обретал свой истинный смысл в литургическом движении. Вышитые золотом иконы на колеблющихся тканях как бы оживали в ускользающем мерцании естественного света, разнообразных огней, отблесков богослужебной утвари, в слоистой атмосфере струящегося дыма благовоний. В общем и целом это был динамический (перформативный) пространственный образ, частью которого были как сам священнослужитель, так и весь литургический контекст.

Очевидно, что без рассмотрения пространственной природы образа, связанного с определенным иеротопическим проектом, изучая лишь технику, стиль и иконографию вышивок, окладов и т.д., мы будем оставаться очень далеко от понимания первоначального замысла конкретных «музейных» предметов.

Сказанное справедливо в отношении как литургической утвари, так и многих реликвариев. Напомним о константинопольском каменном потире X в. из венецианского Сан-Марко, где в глубине драгоценной чаши на донышке появляется медальон с образом Христа Пантократора, сделанный в технике перегородчатой эмали: в момент причаще-

[28] См.: *Беляев Л.А.* Иеротопия православного праздника: О национальных традициях в создании сакральных пространств // Иеротопия... С. 39–47.

[29] *Стерлигова И.А.* Драгоценный убор икон Царского храма // Царский храм: Святыни Благовещенского собора в Кремле. М., 2003. С. 63–78.

[30] *Piltz E.* Trois sakkoi byzantins: Analyse iconographique. Stockholm, 1976.

ния образ возникал в колеблющейся жидкой среде как видимое свидетельство евхаристического чуда преложения вина в Кровь Христову. Еще более красноречивое указание на пространственный характер образа – в прямом сопоставлении евхаристической чаши и купола византийского храма, также несущего образ Пантократора. В пространстве конкретной церкви эти два образа Пантократора становились разновеликими частями единого иеротопического замысла.

Другой пример – знаменитый Лимбургский реликварий 968–985 гг.[31], в котором центральную реликвию Честного Древа обрамляют десять реликвий, в большинство своем происходящих из Фаросской церкви – главного храма-реликвария, принадлежавшего Императорам. Святыни царского храма, обрамляющие центральный Крест Честного Древа, создавали своеобразную икону Страстей[32]. Как известно из дополнения к «Книге церемоний» Константина Багрянородного, реликварии Честного Креста носились на особых императорских церемониях на полях сражений. Перед Императором шел кубикуларий (постельничий), на груди которого висел реликварий. За ним шел знаменосец, несущий процессионный крест с частицей Честного Древа. Связь реликвий лично с Императором подчеркивалась статусом постельничего, не просто демонстрировавшего символ высшего могущества на своей груди перед готовыми к бою войсками, но и указывавшего на сакральное пространство императорской домовой церкви, из которой были собраны частицы в реликварий. В подобных обрядах вся армия оказывалась сопричастной сакральному пространству Фаросской церкви, воплощенному в иконном образе реликвария.

Если иеротопический замысел Лимбургского реликвария становится понятен лишь после привлечения дополнительных свидетельств, то в ряде случаев достаточно рассмотрения самих предметов. Так, византийские реликварии св. Димитрия воспроизводят не просто иконографию святого[33], но и все устройство его святилища в Фессалониках, которое передается целым рядом плоских и объемных изображений, возникающих по мере раскрытия реликвария. Главным в замысле было создание образа почитаемого пространства, в котором происходили многочисленные чудотворения. Носимый на груди реликварий незримо связывал своего владельца с базиликой св. Димитрия в Фессалониках. Подобные предметы невозможно объяснить лишь как иконографически оформленную реликвию, но только как пространственную икону, обретающую особую чудотворную силу через сочетание реликвии, изображений и священной среды. Число примеров можно увеличить.

Стремление воссоздать в малых формах иконуконцепцию сакрального пространства отражало один из фундаментальных принципов восточнохристианского мышления. Однако для нас в данном контексте гораздо важнее оценить возможность и плодотворность применения иеротопического подхода не только к «большим пространствам».

Правомерно ставить вопрос и о наличии сакральных пространств в литературных текстах[34]. Речь идет не столько о непосредственном описании священных пространств, будь то рай, монастырь или храм, сколько о попытках чисто литературными приемами передать образ особой пространственной среды, которая внешне может даже не иметь общепринятых сакральных признаков[35].

Из характерных примеров иеротопического творчества в литературе назовем популярнейшее во всех слоях русского общества XIX в. сочинение «Откровенные рассказы странника духовному своему отцу», которое все посвящено описанию зримых и мистически возникающих сакральных пространств (из последних – усадьба помещика, показанная как икона Небесного Иерусалима)[36].

---

[31] *Ševčenko N.* The Limburg Staurothek and its Relics // Thymiama. Athens, 1994. P. 289–294.

[32] О иконическом образе переносного «маленького Фароса» см.: *Wolf G.* The Holy Face and the Holy Feet // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2003. С. 285–286.

[33] *Grabar A.* Quelques reliquaires de Saint Démétrios et le Martirium du saint à Salonique // Dumbarton Oakc Paperc. 1950. № 5. P. 3–28.

[34] Пространству и пространственности в литературе посвящены важные исследования. См.: *Топоров В.П.* О мифопоэтическом пространстве (La spazio mitopoetico): Избр. статьи. Пиза, 1994.

[35] См.: Иеротопия... – тезисы К. Бланк.

[36] См.: *Басин И.В.* Образ Небесного Иерусалима в «Откровенных рассказах странника духовному своему отцу» // Иерусалим в русской культуре / Сост. А. Баталов, А. Лидов. М., 1994. С. 219–222.

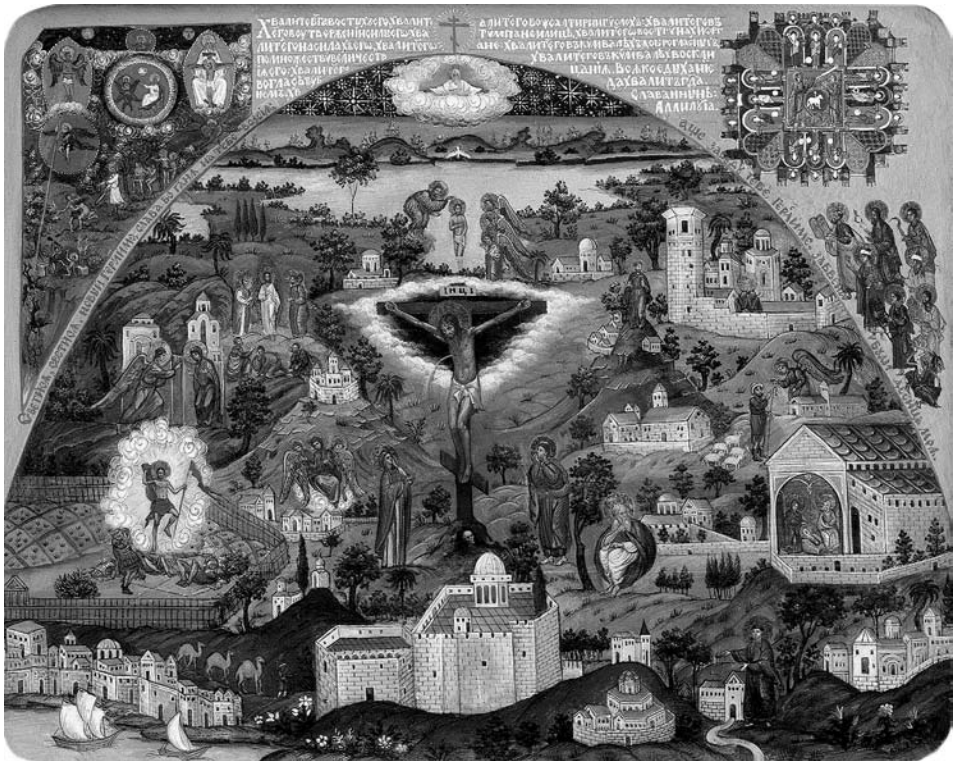
Это произведение, балансирующее на грани Средневековья и Нового времени, демонстрирует многообразие форм многовековой восточнохристианской традиции, в письменности которой создание сакральных пространств также играло значительную роль. Собственно, и в больших пространствах храма или города, и в искусстве малых форм, и в литературных текстах присутствует один и тот же тип творчества, определенный особой пространственной образностью и иконическим пониманием мира.

Следует заметить, что «Откровенные рассказы...» создавались в эпоху, когда сфера иеротопического неуклонно сокращалась. Это касается не только элитарной и народной, но и собственно церковной культуры. В течение второй половины XVII–XVIII в. многие иеротопические по своей природе обряды типа «шествия на осляти» были выведены из богослужебной практики, а огромная сфера творчества сведена к нескольким строго регламентированным чинопоследованиям.

Задумываясь о современном состоянии культуры, хочется верить, что научные реконструкции конкретных сакральных пространств, равно как и развитие образования в этой области, могут помочь возрождению иеротопического как важнейшей формы духовной, религиозной, да и вообще социокультурной жизни, которая имеет глубокие исторические корни.

В настоящей статье предпринята попытка сформулировать проблему. Естественно, были затронуты отнюдь не все ее аспекты, некоторые предстоит еще выявить и продумать. Сознательно не проводилось жесткого разграничения между иеротопией как видом творчества и иеротопией как предметом исторического исследования. Более важным казалось описать явление в целом, оставив на будущее задачу структурных и терминологических уточнений предмета и метода.

В заключение отметим, что, на наш взгляд, иеротопия не философская концепция, нуждающаяся в разработке теории, это, скорее, способ видения, позволяющий осознать существование особого пласта культуры, который состоял из множества конкретных проектов, подлежащих детальной реконструкции. Как и другие формы человеческого творчества – это историческое явление, связанное с индивидуальными подробностями заказа и изменениями в духовной ситуации, возникающей под влиянием многих факторов и обстоятельств. Один из главных выводов состоит в том, что сакральное пространство представляет собой особый тип исторического источника, методы исследования которого еще предстоит разработать.



Земная жизнь Господа нашего Иисуса Христа: Святая Палестина – Русская Палестина

Двусторонняя икона. Иконография В. Шмидта. Иконопись художника лаковой миниатюры Н. Струниной (Мстерское художественно-промышленное училище)

