

Теория

Степан Ванеян

О священных местах и святых истинах: «иеротопия» как методологическая утопия и концептуальная атопия

Проблема священного пространства в контексте христианского художественного опыта предстает в первую очередь как проблема понимания, во-первых, «пространства» — во всех его исторически обусловленных концептуальных трансформациях, во-вторых, «священного» — в его также исторически обусловленных формах переживания. Наука об искусстве в ее актуальных и эпистемологически отрефлексированных формах интерпретирует данный феномен в контексте междисциплинарных парадигм (социокультурная антропология, теория ритуала, перформативная литургика, христианская археология и т. д.). Попытки смоделировать новую научную дисциплину с чистого листа (пример — проект «иеротопии») выглядят, с одной стороны, архаичными, с другой — зависимыми от материала, требующего к себе критического, то есть научного, подхода.

Ключевые слова:

священное и освященное пространство,
конструирование религиозного опыта,
верификация и фальсификация знания.

I.

Думать о Боге, как если бы Он обитал где-то на воздухе и был бы пространственно заключен в чем-то, даже во всей вселенной, так же абсурдно, как и думать о Нем как о заключенном в рукотворном храме.
Томас Ф. Торранс

ИЕРОТОПИЯ КАК НАУЧНАЯ СИМПТОМАТИКА, или По ком звонит концептуальный колокол

Наши заметки — несколько припозднившаяся, признаемся, реакция на один уже давний, но пока не забытый «проект», именуемый «иеротопия»¹. Мы хотим обратить внимание на очень существенные и крайне типичные проблемы этого «проекта», причины которых — системные. И потому обсуждение, казалось бы, весьма амбициозного начинания (таковых в истории науки предостаточно и о многих из них уже не помнят) связано с разговором о проблемах как материала, используемого для иеротопических изысканий, так и того типа знания и того характера развития науки об искусстве, что стоит за самим фактом появления «иеротопии».

Итак, мы попробуем увидеть в этой «науке о создании сакральных пространств» (таково официальное название этого «проекта») некоторую

1 «Проект» уже оброс своим текстуальным каноном, состоящем в первую очередь из многочисленных сборников, подготовленных А. М. Лидовым. См.: Иеротопия — наука о создании сакральных пространств. URL: <http://hierotopy.ru/ru/?cat=5> (дата обращения: 06.07.21). Следует признать, что вокруг «иеротопии» создана своеобразная идеологически-риторическая экосистема. Все замыкается внутри взаимоподдерживающих тавтологий и циркулярных ссылок на собственные тексты А. М. Лидова, на авторские сборники, тексты преданных апологетов и даже уже официальных биографов «основателя» новой «науки». Например, разбираемый нами текст из [19] есть чуть сокращенный повтор тоже предисловия из сборника [12]. За три года можно было бы хоть как-то «развить» собственную теорию (кажется, у автора «иеротопии» отношение к собственным текстам почти что сакральное и потому — иконографически-каноническое).

научную симптоматику. Наступил самый подходящий момент, чтобы просто дать оценку даже не достижениям или поражениям, а самому способу или стилю очень характерной и показательной текстуальной практики.

Реальная проблема состоит в том, что иеротопический «проект», как он зафиксирован у автора и самого слова, и концепции, касается предельно знакомых и бесконечно исследованных областей истории и теории искусства. Поэтому ярко и настойчиво выраженная претензия на новаторство — как концептуальное, так и методологическое — выглядит несколько обескураживающей и в обязательном порядке должна быть подвергнута проверке и оценке.

Напомним, что не проверяемое (верифицируемое), а опровергаемое (фальсифицируемое) знание может претендовать на научность². Вопрос только в том, что является в каждом конкретном случае «фальсификатором». И если можно показать, что данное знание или набор некоторых познавательных высказываний претендует на окончательную истинность и не имеет одновременно связи с предыдущей научной традицией или прямо и недвусмысленно ее мистифицирует (как связь, так и саму традицию), то в таком случае перед нами вовсе и не научное, а, например, мифологическое, или религиозное, или вовсе обыденное знание.

В свете сказанного особенно поучительно и показательно выглядят научные проекты, которые связаны с материалом мифологическим, религиозным и если не обыденным внутри себя, то уже точно ориентированным на повседневное сознание. Таковым материалом в данном

2 Напомним, что в своей антипозитивистской и, что самое главное, антииндукционистской теории научного знания как проверяемого и критикуемого знания Поппер выдвигает фальсифицируемость (опровержимость), а не верифицируемость (подтверждение) некоторого знания как признак его научности в одном очень конкретном смысле: это «критерий демаркации» эмпирического и метафизического знания. Научным знание признается тогда, когда оно открыто всякому опыту, в первую очередь — предстоящему, т. е. будущему, что делает научное высказывание, кстати говоря, формой предсказания, если не пророчества. Проверка грядущим опытом не может не допускать появления явлений, не учтенных прежде. И потому научное знание должно на уровне своей «логической формы» быть устроено так, что возможным оказывается ее опровержение. То есть это не есть фальсифицируемость значения научного высказывания, не способ различения осмысленного и бессмысленного высказываний, а метод отбора систем, «приспособленных к выживанию» (см.: [23, с. 54 и далее; здесь — с. 65]). Самое же существенное, что верификация и фальсификация — асимметричны (первая не есть альтернатива последней, которая обладает правом последнего слова!) См. важные в нашем контексте наблюдения Поппера за так называемыми химерическими открытиями [23, с. 69].

случае оказывается художественный опыт восточно-христианской традиции, обычно именуемой византийской цивилизацией, в рамках которой ее художественный элемент подразумевает коллизия между религиозной составляющей, ориентированной по определению, на всякое, в том числе и совсем неподготовленное, сознание, и составляющей, связанной со всякого рода исключительным опытом, например, экстатическим, мистическим и собственно творческим (но всегда — транзитивным).

Должна ли аналитически-критическая когнитивная практика (практика науки) воспроизводить оба этих параметра? Скорее всего, нет, если есть расчет на научность (наука призвана преодолевать обыденный когнитивный опыт). Но можно ли в этом случае, сохранить религиозный характер как материала, так и отношения к нему? Или наука, по определению, занятие секулярное? И каковы приметы этой светскости?

Случай с «концептом», послужившим поводом для наших размышлений, как мы надеемся показать, крайне поучителен в том плане, что демонстрирует типичные ловушки сознания, подменяющего не только религию наукой, но и науку — мифологией. И всего лишь потому, что отсутствует двоякий и обязательный контекст: научной рефлексии и просвещенной веры. Первая спасает, напомним, от догматизма (в крайнем случае), вторая — от магизма (по крайней мере).

Еще более конкретно и крайне интересно иеротопический «случай» выглядит в контексте самого обсуждаемого материала, что видно уже из состава данного терминологического неологизма. Речь идет о священном и о его локализации, то есть возможности фиксации в рамках психо-физического способа бытия. Строго говоря, и сама наука как практика обращения с истиной предполагает свою возможность и невозможность ограничения условиями имманентности («земной» реальности, чувственного мира, человеческой рациональности). Со всей определенностью следует указать, что это сама сердцевина или даже условие религиозного опыта как опыта взаимодействия с трансцендентным. Можно ли его избежать в рамках научного дискурса? Говоря просто, можно ли не впасть в «мистику», изучая мистику?

И «иеротопия» — пусть и бессознательно — утверждает, что делать это и можно, и должно, и, главное — довольно легко. Мы постараемся показать, что такие, в общем-то, очень известные секулярные претензии покоятся на вольном или невольном отчуждении как от истин священного, так и от истин научного.

Итак, сначала — тексты и их комментарии, затем — некоторые методологические наблюдения, которые, как мы увидим, неизбежны, потому что разбираемые тексты, повторяем, недвусмысленно претендуют на некоторый методологический статус. Но уровень этих «претензий» таков, что просто вынуждает выстраивать некоторые компенсирующие положения, абсолютно не претендующие на новизну, но как раз наоборот — напоминающие о некоторых аксиомах, опровержение или отрицание которых предполагает предварительное с ними ознакомление.

Общие интонации наших наблюдений за иеротопией будут заданы вот такими пассажами, взятыми из «Предисловия» к довольно раннему сборнику [19, с. 6–9]: «Можно утешить себя тем, что авторы “мнений”, как правило, не прочли ни одного текста по иеротопии и руководство вались общими установками и так называемым “звоном”» [19, с. 9].

Тон — несомненно вызывающий, и, скажем сразу, вызов принимает, и снисходительная пренебрежительность в адрес противников «проекта» несколько развязывает руки. В данном пассаже предполагается, что по-настоящему научное достижение не может быть опровергнуто, научная истина, добытая неким ученым, должна его «утешать», а всякого рода противники — должны быть поругаемы, ибо если прочесть хотя бы один «текст по иеротопии», то ничего другого не останется, как восхищаться и чувствовать благодарность или хотя бы уважение. В такого рода установке нет самой идеи научного консенсуса, построенного на взаимодействии противоположных позиций, что ставит уже на уровне этого пассажа «иеротопию» вне даже не столько академического, сколько вообще когнитивного дискурса, обнажая одновременно и характер мышления собственно автора данной идеи как в лучшем случае популяризатора, если не секуляризатора науки.

ТАЙНЫ ПОЗИТИВИСТСКОЙ АНОМИИ

Пройдемся по самым показательным оборотам, как речи (фразеологии), так и мышления (эпистемологии) — только одного текста (признавшись, что смогли прочесть их больше). Мы взяли текст, как представляется, программный, хотя бы потому, что он выглядит практически каноническим, так как повторяется в неизменном виде в нескольких сборниках и содержит отдельные обороты, тоже повторяемые достаточно часто в разных контекстах³.

С проблемами мы сталкиваемся, однако, с самого начала... Текст, претендующий на обоснование новой науки, начинается с невозможного для уже XX века оборота: «важнейшее культурно-историческое значение реликвий и чудотворных икон» [19, с. 11]. Это прямое возвращение к XIX веку и к его визитной карточке (несколько, надо сказать, уже затертой), т. е. к тому самому раннему позитивизму. «Культурно-исторический метод» в лице Тэна, Виолле-ле-Дюка, Шуази, отчасти — Рескина и Буркхардта — самый прямой продукт раннего позитивизма. Это надо запомнить, потому что далее позитивизму как будто достается от автора разбираемого текста, хотя сам он постулирует хрестоматийный, пусть и бессознательный позитивизм с первых строк.

И сразу после этого — упоминание «пространственной среды», которая «включала <...> архитектурные формы», а также прочие «регулярно менявшиеся элементы <...>, каждый раз создававшие уникальный пространственный комплекс» [19, с. 11]. Опять же — признаки тайного или невольного позитивизма, так как налицо характерные обороты речи про «среду», что тоже есть признак позитивизма. Знание истории философии, заметим сразу, порой бывает полезным, равно как и знание истории той науки (истории искусства), которая не удовлетворяет автора новой науки (об этом — далее). Обратим вновь внимание на логическую циркулярность: пространственная среда создавала пространственный комплекс. Интересно, что эта самая среда включает в себя архитектурные формы: такое впечатление, что это среда какой-то архитектурной выставки, где расположены отдельные архитектурные элементы, ведь в реальности — это известно всякому, знакомому с архитектурной теорией, а равно и с практикой, — архитектура и есть искусство создания пространства. Здесь налицо и несколько вульгарное представление о некоем пространстве вообще (далее становится понятно, что это — так называемое физическое пространство).

Но главное, повторим, — это вращение мысли в кругу слов. Как уместен был бы здесь краткий, но емкий обзор историографии, например, той же христианской археологии, занимающейся специально «священными местами» просто по определению и имеющей богатые основания для критицизма⁴!

³ См., например: [19, с. 11–38].

⁴ Здесь был бы полезен классический труд Дайхманна [44] с его строгой позицией в вопросе «священности» культовых мест ранних христиан: исходя из принципиально

Далее сразу — без всяких обоснований и переходов, только со ссылкой на «много примеров» и некую «древнюю традицию», утверждается о «праве говорить» о каких-то «проектах», затем выясняется — без всяких логических переходов, что это уже особая «сфера деятельности», и, наконец, делается заявление, что необходим специальный термин, для обозначения этой «сферы». Очень тяжело следить за мыслью, тем более претендующей на новаторство, если она то прокручивается на месте, то без предупреждения, забегают вперед себя, полагая аксиомой то, что как раз требует доказательства.

Термин (но почему — «термин», а не просто наименование, что тут терминологического, т. е. определяющего проблемную сферу эпистемологического?) «сакральное пространство» признается слишком общим, «описывая всю сферу религиозного». Совершенно странное утверждение: сфера религиозного — это сфера религиозного, сакральное или священное пространство — обозначение некоторого феномена, связанного с определенными и весьма конкретными религиозными практиками,

нового понимания «храма» у Иисуса и, соответственно, в Новом Завете (и особенно у Павла), когда только община могла быть единственным истинным храмом, Дайхманн настоятельно постулирует невозможность того, чтобы «святилище первохристиан принимало земной гештальт, архитектурическую форму в виде именно построенного святилища». Это было равносильно возведению идола. Христианский культ «не освящал никакого культового участка», ранним христианам не было надобности в «сакральной архитектуре, условием существования которой были и есть святость и освящение» [44, S. 68–69]. Статус «храма» могла иметь только «духовная, земными средствами не реализуемая архитектура» [44, S. 70]. Возникающие, видимо, уже в III веке христианские культовые постройки оставались «официально профанными» [44, S. 71]. Более того, появление в IV веке новых ритуалов «освящения» церковного здания (= здания Церкви), т. е. посвящения новым функциям сооруженной постройки и организованного пространства, не означало появления нового «храма» [44, S. 72]. «Освящение» означало ритуальное выстраивание соответствия между земной постройкой и ее небесным прототипом, согласно Дайхманну (и со ссылкой на Евсевия Кесарийского). И это знало одно: проблема новой «сакральной архитектуры» была проблемой «сущностно-формальной» [44, S. 73], так как здание всегда было совокупностью (комбинацией) формальных элементов, понимаемых как носителей сакрального, но — значения [44, S. 73]. Иначе говоря, в контексте христианского культа любая манипуляция с пространственными элементами (=архитектоническими формами) никак не может быть возвратом к мифологическим структурам «профанного/сакрального», не создает новых участков земли или пространственных зон (мест), обладающих особой нуминозной силой («сакральностью»). Вся эта перформативно-ритуальная активность имеет сугубо семантическую природу и является смыслопорождающей (вернее — смыслоисполняющей) практикой. Всякая святость, говоря традиционным языком, содержится в человеческом теле, одушевленном и одухотворенном Евхаристией. Напомню, что текст Дайхманна — хрестоматийный и полон ссылок на предшественников, среди которых, конечно, — Бандманн и Франкл. В качестве уже перспектив христианской археологии как не просто «церковной археологии», а археологии церковного пространства см.: [35].

прежде всего ритуальными. Как бы к ним ни относиться, но всякого рода ритуалы, в том числе и литургические, будучи практиками, только и создают ту или иную среду. Их содержание задает и семантику этой среды.

И ритуалы, как известно, предполагают организацию «места действия», пространство «инсценировок», в том числе и священных. Для этого — как для всякой постановочной декорации — необходим свой инвентарь, которым могут быть в том числе и разного рода «священные предметы», включая, конечно же, завесы, облачения, сосуды, изображения. Но не они (как в «науке иеротопии»), а целенаправленные и контролируемые набором правил действия участников создают пространство, можно даже сказать, театральное⁵, а шире и глубже — конечно же, мистериальное⁶. Его «священный характер» задается его, повторяем,

- 5 Театр становится уже в эпоху Шлейермахера инструментом новой рецептивной парадигмы — с автономным зрителем, активно участвующем в постановке, которая сама воспринимается как «представляющее сообщение», регулирующее внимание зрителя, сам процесс восприятия. Точно так же и богослужение «выстраивается сценически» [77, S. 176], и то, что происходит «на сцене», конституируется семантически зрителем, вернее — его телесным присутствием [77, S. 176, 177]. См. также отчетливо эпистемологическое определение инсценировки в качестве «постановки, характеризуемой в современных дискурсах как событийное, подвижное представление чего-либо, как некоего рода силовое поле, возникающее между зрителями и актерами (в качестве телесно-экзистенциального со-присутствия и снятия классического субъектно-объектного отношения)» [50, S. 31].
- 6 Мистериальное, а для кого-то и игровое. Ср. наблюдения Хейзинги, автора самого понятия *homo ludens*: он, со ссылками на Кереньи и Малиновского, безусловно согласен с тем фактом, что «священная мистерия как наивысшая из достижимых форм выражения того, что недоступно логическому познанию <...> некоторыми своими сторонами всегда остается включенной в категорию игры» [28, с. 40]. Но важно и то, что «освященность и игра пребывают в таком близком соседстве, что было бы странно, если бы игровое качество культа не отсвечивало под каким-то углом в продуцировании и оценке изобразительного искусства» [28, с. 190]. Ср., впрочем, прямо противоположное (хотя и мирское!) мнение Кайуа в его «Человек и сакральное» (1950): «...вся литургия в целом кое-чем походит на игру; однако, если *рассматривать* (курсив наш. — С. В.) уже не формы, а глубинное настроение служителя культа и верующих, то становится ясно, что перед нами акт жертвоприношения и причащения, что мы *находимся в области сакрального* (курсив наш. — С. В.) и безмерно далекого от игры» [14, с. 275]. Показательно, что подчеркнуто профанный взгляд французского социолога, взвизгивающего на священнодействие взглядом стороннего наблюдателя, предпочитает «серьезное» отношение к мистерии, лишнее всякого намека на перформативность (упоминается знакомая нам «сфера сакрального», но никак не соучастие в происходящем!). На самом деле на момент написания этого текста время «мистериального поворота» в литургии еще не пришло (об этом в наших заметках будет сказано еще предостаточно, но в своем месте). Стоит, впрочем, сразу напомнить, что уже автор Ареопагитик вполне сознательно ориентируется на магически-мистериальные реалии современного ему (и более раннего) гнозиса, используя, например, вакхически-экстатический термин «тиасот» по отношению к священнику, желая, скорее всего, подвергнуть рецепции и поглотить «языческий мистериальный комплекс» [1, с. 361], подводя итог мистериальной эволюции раннехристианского литургического опыта.

семантикой (а она — миметического рода, так как воспроизводит теофанические события, смысл которых и переносится на соответствующие обряды и, соответственно, и на места их совершения). Подчеркнем со всей определенностью, что ничего нового в этих положениях нет, это классические постулаты любой современной антропологии и религиоведения, а также, например, и относительно современной иконографии, причем в достаточно традиционном ее изводе (Маль, Грабар, Синдинг-Ларсен). Тот же Кюнстле, подводя итоги развития иконографии еще XIX века, прямо ведет речь о «драматической символике» [56, S. 64–80].

Иначе говоря, «сфера религиозного» семантически богата и емка, включая в себя прежде всего некоторый реальный и конкретный религиозный опыт, требующий своей фиксации теми или иными средствами, главные из которых — давно проверенное архитектурное творчество, т. е. всякого рода построения, типология которых — определяется типологией главного задействованного инструмента — человеческого тела. Это — опять же общие концептуальные места, увы, как представляется, не знакомые автору новой «науки». Достаточно сослаться на того же Норберга-Шульца⁷, только чтобы напомнить о крайней традиционности этих положений⁸.

ПРОБЛЕМЫ ПРОСТРАНСТВА — ВОПРОСЫ СОЗДАНИЯ?

Итак, возникновение «науки иеротопии» прямо связано с отказом от архитектуры как основы всякого изобразительного (миметического) творчества, часть которого — создание тех или иных визуальных эквивалентов психосоматическому опыту. В разбираемом композите пространство заменяется топосом, то есть местом, что безусловно суживает всю ситуацию и выглядит вызывающей архаизацией или незамысловатым эклектизмом.

7 Ср.: «...мы не в состоянии просто постигать один единый для нас всех мир, как это думают наивные реалисты, но имеем дело с разными мирами, продуктами наших мотиваций и прошлого опыта» [65, p. 10].

8 Сугубый аспект в проблематике телесности и пространственности — христологический, восходящий в том числе еще к стоической концепции пространства (той самой хоры) как функции и прямого порождения тела-сомы, то есть «агента, творящего место для себя и через себя», иначе говоря — топос как умопостигаемую «вещь» и, соответственно, мир-космос как место-сферу действия тел. См.: [27, с. 18–23].

Напомним, что уже досократики знали все парадоксы сведения пространства к топике, и через Платона (и его интерпретацию «хоры» в «Тимее») лишь Аристотель отчасти снимает антиномии телесности и движения (если пространство — место, а место определяется занимающей его субстанцией, то движение, перемещение того же тела, оставляет прежнее место: движение, собирающее отдельные места в пространство, одновременно его и отменяют)⁹. Аристотель и вся последующая традиция, по возможности, рационализирует «пространство» как меры все того же движения, но не как емкости, хотя «контейнерное» пространство — проблема уже картезианской метафизики, лишь отчасти решаемая введением постулата исчисляемости, то есть меры¹⁰.

Поэтому показательно и такое логическое противоречие: «иеротопия — создание сакральных пространств...» [18, с. 11]. Получается, что это создание «сфер религиозного» (см. выше отождествление одного и другого) и, одновременно, что это нечто превышающее сферы религиозного, некий до-религиозный опыт или некая вне-религиозная реальность, так как она предшествует пространству, ибо пространство постулируется как результат иеротопического «созидательного» акта. Еще раз подчеркнем, что, прежде чем доказать надобность и сам факт «создания сакральных пространств», надо убедиться в возможности «создания пространств».

9 Дилемма места-пространства возникает, начиная с Аристотеля, постулировавшего соответствие каждому элементу (телу) космоса его собственного места (*topos*), определяемого как «непосредственная и неподвижная граница объемлющего (Физика 212a). Иначе говоря, «топос» — это оболочка вещи, которая отличается от «положения» вещи на плоскости земли (разрешение возникающего в случае движения тела парадокса «пустого» места как не существующего, так как оставленного телом: его перемещение означает занятие нового места, которое, однако, есть пустота и потому — нечто не существующее). Подчинение места абсолютному, равномерному и бесконечному пространству — концепция классической механики Ньютона. Отрицание отдельной от разума (эмпирической) реальности пространства — достижение кантовского трансцендентализма, отрицание места как такового (атопия космоса) — концептуальный рубеж феноменологии (в лице, например, Левинаса), подготовившей «топографический поворот» постструктурализма (место конституируется перформативными ресурсами языка как письма, метафорами-конфигурациями «пятна», «следа», но никак не точки). См. краткий обзор: [58, ss. 290–291, 418]. Более подробно об античной предистории «пространства» см.: [27, с. 3–62].

10 Напомним, что проблема аристотелевского и, конкретнее картезианского (метрического) пространства — в несимметричной, так сказать, топике инстанций познающего сознания (*res cogitans*, которое свободно от пространства) и познаваемого мира (природы) как *res extensa*, что порождает вопрос, как должно последнее трансформироваться, чтобы стать доступной разуму. В рамках картезианской метафизики предполагается единственный ответ в лице математике, обеспечивающей количественное исчисление мира-природы как суммы дискретных величин.

Здесь ключевым оказывается слово «создание», и тогда возникает вопрос — в рамках общего представления о структуре творческого (креативного) акта, то есть продуцирующей практики, — из чего создается пространство (материал «иеротопии»), какими средствами (инструмент «иеротопии») и с какой целью (что получается в результате то ли осуществления, то ли применения «иеротопии»)? В любом случае, иеротопия, согласно этой формулировке, есть процесс (так сказать, процесс «топирования», уещения, помещения, размещения, вмещения, локализации), и тогда спрашивается — что же все-таки топирется?

И следующий вопрос, что получается в результате «изготовления» пространства? Казалось бы, простая и незатейливая формулировка с использованием самых незамысловатых и доходчивых слов ввергает даже минимально внимательного и осторожного читателя в пучину противоречий. Повторим, что это происходит лишь потому, что некритически и неосознанно используются самые фундаментальные эпистемологические и даже онтологические категории, бесконечно и разнообразно обсуждаемые в современных междисциплинарных (так и не иначе!) контекстах. Подчеркнем, чисто риторическое использование этих категорий (в виде «общих мест») призвано в «иеротопии» стилизовать или имитировать научный дискурс.

И собственно, самый роковой вопрос — а возможно ли создание самого сакрального качества? Быть может, автор обсуждаемой идеи желает подчеркнуть в «создании сакральных пространств» именно момент сакральности, создание сакральных, а не каких-то прочих пространств? Но это-то и фатально для данного «проекта»: святость, получается, — продуцируется, она изготавливается («созидается»), проецируется и просто распределяется. Другими словами — это нечто сотворённое, рукотворное и — тварное.

Выходит, святость — дело человеческих рук. Это вполне допустимая позиция, ведь никто не обязан (хочется сказать, не всякому дано) верить, что никто не свят, кроме — Единого! Но это довольно распространенная и совсем не новая позиция. Равно как и чуть более мягкий вариант, предполагающий, что человек способен создавать символы-посредники (реалистическая позиция) или знаки-эквиваленты (номиналистическая позиция) Святого. Вопрос состоит в том, каковы средства «сакрализации», и здесь упоминание пространственных аспектов (место — аспект пространства и ни как иначе!) сильно сужает проблематику, так как этих средств гораздо больше.

СВЯЩЕННОЕ — ЛОКАЛЬНОЕ?

Поэтому, прежде чем мы продолжим наш разбор конкретной научной программы, описываемой, напомним, как «создание сакральных пространств», в качестве неизбежной интермедии — небольшой экскурс в крайне разработанную проблематику «святых мест» как таковых, то есть возможности «локализации Священного».

Здесь, скажем сразу, важно различать собственно священные места, освященное (храмовое или «теменологическое» [30]¹¹) пространство вообще (не обязательно христианское или даже авраамическое), библейскую храмовую традицию и собственно христианское, т. е. литургически-евхаристическое (хотя и не только) богослужбное пространство¹². И прежде всего важно уяснить, что для сугубо христианской традиции «ничто не свято само по себе <...>, но все освящено Евангелием...» [63, S. 159], что соотносится уже с ветхозаветным пониманием «святого» (библ. *qadosh*) как «способа бытия Бога», где в этой связи «освящение» означает перенос-перемещение некоторой реальности — некоторой личности или вещи — в собственность Всевышнего, что, в частности, касается культа <...> и проявляется в жертвоприношении, предлагаемом Богу и в освящении священства» [57, p. 61]¹³.

Более того, для Нового Завета не существует дуализма сакрального/профанного, из чего следует, что священное не исключает, а предполагает мирское¹⁴. Для Нового завета, строго говоря, нет специальных святых мест, и подлинный «храм» мыслится строго духовно и мистически (ср. Деян. 17:24). Говоря просто — «христианская церковь не есть храм, первоначально община, а не некая материальная святыня, считалась местом пребывания Бога» [26, с. 44]. Свят — только Бог, места освящаются Его реальным Присутствием — в святых делах и благих действиях, для которых необходимы места и пространства [73, ss. 62–65].

В сущности, согласно евангельской керигоме, предлагающий себя в Жертву телесно Иисус указывает на то обстоятельство, что «человеческая

11 Концептуальный ориентир для этого выдающегося теоретика и философа архитектуры — Р. Генон, автор самого понятия «теменология».

12 См. самый общий обзор: [54]. «Литургическое пространство — это всегда та или иная коммуникативная ситуация», которая не может не быть «многослойной» [54, S. 13].

13 Ср.: «Сакральное покоится на том факте, что Бог действует» [68, S. 60].

14 Ср.: «Разделение между священным и мирским <...> оказывается <...> полностью преодоленным в Евхаристии» [11, с. 50].

плоть, в которой обитает Его личность» — вот то «аутентичное место встречи человека и Бога <...>, обозначающее на глубинном уровне процесс конструирования и специфических мест культа» [45, р. 91].

И потому настоящей проблемой, требующей критической аналитики, оказывается тот самый обычай «сакрализации места» с помощью того или иного «священного» предмета, например, через обряд принесения реликвий-мощей, что довольно рано связано было и с освящением алтаря-престола [42, S. 61–64].

Потому-то «священное» (даже место) нельзя создать, по определению, это нечто соотносимое с Божеством и потому свободное от сотворенности (см. принципиальные соображения: [53, pp. 33–35], с указанием на необходимость лишь искать и находить места иерофании, но никак не «создавать» то, что само исходит от творящего Божества). Освящение — это только посвящение, только принятие в пользование сооруженного здания, одобрение назначенной функции [73, S. 66]. Более того, протекающая Литургия и возвещаемое Слово выводят все происходящее «за грань сказуемого и показуемого» [73, S. 69], а значит — ограниченного местом (и временем). Самое простое решение — говорить не о «священных местах», а о «местах Священного» [40, р. 256]: «места молчания, созерцания, моления»), памятуя, что само «культовое сооружение конституирует места идентичности и места образности...» [40, р. 27], так что единственный критерий «священного» пространства может искаться в способе действия самого пространства как воспринимаемого и переживаемого феномена, который несомненно принадлежит именно жанру перформанса и инсталляции, когда зритель втягивается в те действия и в те смыслы, что случаются в этом пространстве как раз архитектурно¹⁵.

Тогда только и «создается пространство для открытия себя навстречу чему-то другому с возможностью перешагнуть опыт повседневной действительности» [73, S. 73]. И *архитектурно* это может выражаться в том, что Священное не привязывается ни к какому месту, это «странствующая инаковость» [73, S. 75]. Иначе говоря, даже сам разговор о «священном» должен трансформироваться в разговор (и не только!) о Святом и святости, что возникает при встрече с ближним, которого мы не ждем. На этом уровне коммуникативно-перцептивной семантики речь идет и о специфическом «искривленном пространстве» (Левинас), что есть особое силовое поле «собственно Божественного настоящего», «экстаза бесконечного», «близости навязанного ближнего», «значительности

нестигаемой желанности» [73, S. 78]. Необходимо видеть и принимать признаки подлинно «мистического пространства», исключающего всякое бегство в воображаемый «иной мир» и работающего как указание на «посюстороннюю потусторонность». Это и есть «архитектоническое измерение» ритуала, его «коммуникативная составляющая», обеспечивающее включение в него его «актеров», задействованных «в поисках не религиозного, ни мотивов, ни стилей, а — Святого, того уникального качества вещей и дел, что приобщает их к служению на том самом месте, где происходит свидание Бога и человека» [73, S. 80]. Если таковое назначение литургии и архитектуры не осознается, пространство и происходящее в нем превращаются в «кулисы плоской и лживой игры на показ», то есть фактически в разновидность «сакральной симуляции» [73, S. 80].

Как нам представляется, непонимание всей вышеизложенной (очень конспективно!) проблематики и незнание с обширнейшим корпусом литературы на эту тему, делает иеротопический проект тоже отчасти симуляцией.

ИЕРОТИФИКАЦИЯ ВСЕЙ НАУКИ

Итак, наш автор, во-первых, сводит пространство к месту (это уже нехорошо!), во-вторых, на этом не останавливается и берется уже за слово «священное», вернее — за «категорию сакрального, которая предполагает

15 В этой связи важно представлять, как трансформировалась культурно-антропологическая парадигма, ориентированная на изучение ритуала, вобрав в себя критический подход, и того же психоанализа (ритуал и, соответственно, культ — разновидность обсессивно-компульсивных практик), и мистериально-экзистенциальной теологии (ритуал — формально-механическая репрезентация неподвижной системы правил, противопоставляемых живой керигме). Благодаря перформативной теории ритуала Виктора Тернера, в исполнении ритуальных действий можно видеть высвобождение «потенциала креативной игры», по ходу которой (в ее «процессуальной динамике») обнаруживаются силы, как стабилизирующие, так и исполненные особой «власти», направленной на трансформацию заложенного в ритуале и актуализируемого через участников значения [77, S. 179]. Так что «не только люди меняют ритуалы, но и ритуалы — людей» [77, S. 179]. Необходимо, конечно, представлять, в какой степени перформативность апроприрована современными художественными практиками: они все — так или иначе принадлежат жанру «перформанса», который — парадоксальный случай институализированной и формализованной перформативности, функционирующей как жанр в псевдоавтономном режиме, где «произведение искусства (*the artwork*) — это сам художник, скорее тот живой субъект, чем неживой объект, на которого зритель взирает как и на субъект, и на объект производства искусства (*the work of art*)» [74, р. 75]. Еще раз напоминаем, что все эти положения — совершенно хрестоматийны для современной художественной теории.

реальное “присутствие Божие” и неотделимо от “чудотворного”, то есть не связанного с деянием рук человеческих» [19, с. 9].

Сразу заметим, в продолжение чуть ранее начатого разговора о святом и священном, что в данном пассаже, где Божественное Присутствие и Его реальность отождествляется с чудотворностью, — автор явно не искушен в понимании «Божественной среды» как той реальности, что присутствует, заметим сразу, и в делах человеческих рук.

Такие определения Божественного как «нуминозного», «трансцендентного», «Иного», но пребывающего в *прямом* и «здешнем» отношении с миром и человеком, автору тоже незнакомы. Божество, открывающее себя в Своем Откровении и Своему творению как Своему же достоянию (уделу-миру), — такой опыт тоже исключается из иеротопического «проекта».

То, что мыслится перед взором его автора, и то, что он навязывает реальным и воображаемым его исполнителям (а ведь есть и его «создатели», о чем ниже), — это характерная имитация акта чудотворения, понятого как некоторое произвольное, а на самом деле — автоматическое изготовление чего-либо, чего не было. Это своего рода бытовой демиургизм, основанный на до-монотеистическом (и точно — до-евангельском) представлении о религиозном опыте как некотором исключительном аспекте жизни и об общении с Богом — как тоже исключении из правил. Бог, согласно этому подходу, — это всегда и только нечто сверхъестественное, Его проявление — это некое чудо, которое можно или вызвать (например, посредством упорных, неотвязных уговоров, адресованных божеству, исполняющему просьбы, чтобы не докучали¹⁶) или даже спровоцировать, совершив некоторые действия и получив обратный эффект-реакцию (что-то из ряда вон выходящее, неожиданное и «свыше»). Это отношение и к молитве, и к Богу — несомненно, историческая (и увы, не только) реальность, и именуется она магией (оставаясь таковой даже в утонченном своем варианте — теургии). Но выдавать это за единственную и универсальную практику, особенно в контексте христианском (пусть и в восточном, окрашенном во внехристианские тона), — это упрощение, буквально — примитивизация ситуации! Опыт и Первого, и, тем более, Нового Завета свидетель-

16 Эта ирония, обратим внимание, не наша, а Самого Господа в Его известнейшей притче о неправедном судье и, соответственно, о неправильной молитве (Лк 18:1–7).

ствует не об окказиональном «вмешательстве» Бога в людскую жизнь, а о непрестанном Его Присутствии в ней (а евхаристически, напомним, это присутствие еще и реальное!)

Перед нами то, что можно назвать «иеротификацией», за которой — самая настоящая иерофикция! Расстановкой в разных точках уже существующего и мыслимого профанным («естественным») пространства заранее приготовленного сакрального «инвентаря» — ни святости, ни даже священности никак не обрести и не создать¹⁷.

Стоит обратить внимание и на загвоздку чисто мыслительную: сначала вводится понятие, а затем говорится о необходимости «разработки специальных методов изучения» [19, с. 9]. Спрашивается, какие предшествующие методы позволили открыть «существование особого и весьма крупного явления» и какой предшествующий терминологический контекст породил самое понятие «иеротопии»? Где хотя бы минимальный обзор всех уже существующих методологий? Такое подозрение, что они отсутствуют в проекте не потому, что их нет, а наоборот — их слишком много и разобраться в них — не просто, особенно с непривычки!

Или это чистая интуиция или визионерский опыт? Тем более, если пришло озарение, честно было бы его соотнести с прежним опытом. Почему все так незатейливо и *ex nihilo*?

Итак, уже наблюдение за самой «методологией» иеротопического «проекта», вернее — за методикой его подачи и использования слов, свидетельствует о его крайней, увы, незамысловатости, и несоответствии претензиям на научность. Это некое чуть кустарное, быть может, достаточно искреннее творчество, «создание словесных пространств», вернее — воспроизведение общих мест (тоже топосов!), которые к тому же —

17 Ср.: «Религия — это человеческий проект, в рамках которого устанавливается священный космос, или, иными словами, религия — это космизация в сакральном модусе. Под сакральным здесь понимается атрибут мистической и внушающей страх силы <...>. Этот атрибут может быть *приписан* (курсив наш. — С. В.) как естественным, так и искусственным объектам <...> или объективациям человеческой культуры <...>. В сакральном космосе результаты *конструирования порядка* достигают кульминации, в буквальном смысле апофеоза...» [3, с. 38–39, 40–41, 45–46]. Это совершенно классические, очень удачные и полезные положения отражают эпистемологические установки, которые — и подчеркнуто научные (в данном случае — эмпирические), и одновременно — конструктивистские (с опорой на Отто, Дюркгейма, Элиаде, Хальбвакса и т. д.). У нас есть подозрения, что «иеротопический» проект — отдаленное эхо (мы не сказали «звон»!) этих концептуальных позиций, хотя и относящихся к первой половине прошлого века, но вовсе еще не забытых и узнаваемых. У нас будет еще повод поговорить о средствах и объектах сакрализации, отличной, повторим, от обретения святости.

и не очень-то и новые (налицо некоторая «логотопия» как обратная сторона «логомахии»).

Полное отсутствие всякой предваряющей историографии (а она есть — см. выше!) — это прямой симптом, и потому неизбежны голословные заявления о собственном новаторстве (в этой связи автору приходится постоянно ссылаться на самого себя). Единственное достижение такого «проекта» — это, конечно же, само слово «священноместие», если использовать русскую кальку, и на него у его автора есть, несомненно, авторские права, на которые, впрочем, никто и не посягает¹⁸.

КТО ТВОРЕЦ САКРАЛЬНОГО И ЧТО СОТВОРИЛ ИАКОВ?

И эти проблемы обнаруживаются в дальнейших — очень показательных и типичных — оборотах мысли и поворотах речи, выдающих очень простое псевдосекулярное мышление со всеми его противоречиями и парадоксами, никак не позволяющими строить на его основе какую-либо эпистемологию, тем более — новую.

Ссылка на классику — «Священное и мирское» — [19, с. 9–10] — крайне традиционна, это хрестоматийное место у Элиаде, хотя бы потому, что основано на самом фундаментальном (буквально!) месте из Писания. Но автор нового «понятия» и здесь обнаруживает свою неподготовленность, так как ему по вышеприведенным обстоятельствам приходится разделять иерофанию (о которой с подачи Элиаде пишет теперь всякий) и продвигаемую им «иеротопию». Это намерение автор не скрывает, руководствуясь все тем же принципом новаторства любой ценой (хотя лучше, конечно, — минимальной). Позволим себе цитату:

В библейском рассказе описание собственно иеротопического проекта начинается с пробуждения Иакова. Вдохновленный сном-откровением, он начинает создавать сакральное пространство, должное превратить конкретное место в «дом Божий и врата небесные» <...> Таким образом Иаков, как и все его последователи-храмоздатели, создает реальную пространственную среду, которая вызвана к жизни иерофанией, содержит образ откровения, но отличается как создание человеческих рук от божественного видения [19, с. 10].

18 Хотя изобретение этого «термина» — не великое достижение, достаточно просто написать вместе два и так существующих рядом слова... Ср., например: [47, С. 193–226].

Сравним с оригиналом:

Иаков пробудился от сна своего и сказал: истинно Господь присутствует на месте сем; а я не знал! И убоился и сказал: как страшно сие место! это не иное что, как дом Божий, это врата небесные. И встал Иаков рано утром, и взял камень, который он положил себе изголовьем, и поставил его памятником, и возлил елей на верх его (Быт 28:16–18).

Камень же, который помещает Иаков на этом страшном (=святом) месте, именуется памятником¹⁹! Всевышний уже был и есть на этом месте, потому оно — «Дом Божий», и потому Он точно обойдется без всякой «иеротопии». Это изготовление того, что именуется в науке, например, «мнемотопом», что «занимает промежуточное место между Небом и землей» [67, S. 383, с библиографией — 384]²⁰, но никак не «иеротопом», и здесь важно подчеркнуть человеческий характер ответа патриарха на уже явленное во всей своей полноте Священное, т. е. Божие. И немедленный ответ патриарха, заметим, совершается в виде готового,

19 В Септуагинте — это *ὁ λίθος* и, соответственно, *ἡ στήλη*. В Вульгате — *titulus*, у Лютера — совсем наглядно: *der Stein* и *das Steinmal*, в Библии короля Якова — *the stone* и *a pillar*. Итальянский перевод — это как раз *monumentum*. В основе и в оригинале — древнеевр. *matseva* — «состояние, положение». Важно представлять весь диапазон традиционных толкований данного места, где обсуждаются такие проблемы, как разница между камнем-стелой и собственно жертвенником (праотец воздвиг именно первое) и вероятность того, что Иаков устроил прежде ограду, а потом уже взял из нее камень для изголовья с последующей его «монументализацией» [15, с. 392–395].

20 Строго говоря, это место — «история происхождения святилища в Вефиле», уже существовавшего к моменту написания этого текста [38, р. 56], и, соответственно, его обоснование-легитимация. Важно представлять также, что история описывается в заведомо архитектурных реалиях, причем — вполне вавилонских: «лестница» — это на самом деле пандус-рампа как характерный элемент зиккурата как символа и средства связывания воедино места пребывания Бога (небо) и места Его явления (земля). Ср.: [6, с. 254]. Более того — это история описана как толкование сновидения (тоже вполне сложившийся и традиционный жанр). То есть «священное место создает сам Бог» [38, р. 56], задача патриарха — зафиксировать его таковым в памяти через акт посвящения. Важно, что используется тот же камень, что служил только что изголовьем, — подчеркивается момент посвящения (включение в священное) повседневности. И эта обыденность камня-изголовья никуда не уходит: перед нами его превращение в «не более, чем в мемориальный камень или маркер, например, границы», что осуществляется средствами, «принадлежащими земле» [38, р. 56]. При том, что святилище имело черты вполне еще ханаанские, и задача этого текста — обосновать притязания на это место избранного народа. Еще раз: это уже бывший в обиходе сакральный и ритуальный акт, но не создания, а маркировки сакрального пространства как еще и пространства меморативного.

не «созданного» по случаю культового действия, но уже существующего порядка посвящения места, вернее, воздвигнутого камня-напоминания (через возливание масла), Тому, Кто Свят²¹!

Плюс и типичная смысловая неувязка: автор обсуждаемого «проекта», приводя «иерофаническое» место, вместо того, чтобы доказать необходимость нового «термина», просто называет происходящее избранным словом, так что патриарх Иаков становится первым и, увы, не последним «иеротопистом». Место Писания из источника некоторого знания (хотя бы информации) превращается в иллюстрацию уже заранее сочиненной теории²²!

Мы уже не говорим о почти непроходимом наслоении — чисто механическом — действий, не имеющих никакого соответствия в реальности: сначала создается пространство, а затем оно превращает место в дом Божий, из дальнейшего следует, что получается уже пространственная среда, но вызванная к жизни Откровением, в ней, вдобавок, содержится уже образ этого Откровения (кто его-то, этот образ, создал?), и, наконец, просто так утверждается, что вся эта то ли среда, то ли само пространство, то ли место, то ли дом — создание человеческих рук. Богу остается — «видение»! Получается, сначала было место, потом из него было сделано — человеческими усилиями — пространство, а затем — дом-жилище.

А куда, спрашивается, делся Сам Бог, создавший всю эту ситуацию и самого Иакова, а равно и данный фрагмент Писания? Впрочем, через

21 Надо представлять всю непростую текстологически-экзегетическую ситуацию этого библейского нарратива, с принципиальным различием разбираемого места и параллельного (Быт 35:9–15), признаваемого позднейшей богословской корректурой. В нашем текущем контексте разница двух мест совершенно принципиальна и, заметим, катастрофична для «иеротопии»: в позднем тексте Бог уже не живет в Вефиле (это не «дом божий» как в Быт 28:17), а только является и затем восходит обратно на небо (Быт 35:13). См.: [29, с. 105]. В последнем случае, заметим, мнемотоп обнаруживает и свою характерную функцию «аппрезентации» [67, S. 383], предвосхищения будущих, в данном случае — храмовых реалий, которые, однако, к моменту составления этого места (авилонский плен) — уже отчасти были в прошлом!

22 Из текста самого Элиаде становится понятным, что «иеротопическая» теория в своих представлениях о пространстве принципиально противоречит пространственным импликациям священного текста. Элиаде вспоминает сон Иакова как раз в связи со своими наблюдениями за опытом священного пространства и мирским восприятием пространства. Это разные пространства и отличие мирского — в его геометризме, в его однородности и относительности, когда «всякая истинная ориентация исчезает» [32, с. 261]. Более того, отсутствует сам «Мир», вместо него «осколки разрушенной Вселенной, то есть аморфная масса бесконечного большого числа “мест”» [32, с. 261]. При том что все равно остается «“крипторелигиозное” поведение мирского человека» [32, с. 262]. Этот диагноз великого религиоведа очень полезен для разбираемого нами случая...

несколько страниц появляется прямо противоположное утверждение: «именно Господь является создателем сакрального пространства скинии» [19, с. 19]. Так что Сам Всевышний — первый (но не последний!) реализатор нового проекта. Но при этом автор слова «иеротопия» ставит Бога в положение ниже Моисеева, или сам занимает место последнего (Мф 23:2)²³.

И наконец, самое важное обстоятельство: это библейское место (и любое обсуждение священных мест) связано с Исх 3:5²⁴, и Септуагинта имеет в виду именно священное (*hagion*), но не освященное (*hieron*), так что, если по-строгому, в данном случае мы имеем «агиотопию»²⁵.

Можно сказать, что придирается к словам нехорошо, ведь, «понятно, что хочет сказать автор»! Действительно, понятно, что для автора здесь важно слово «создавать», что настойчиво указывается на «творчество», дабы сохранять разговор о «художественном». Но в этом-то, повторим еще раз, и проблема: никакого последовательного — во времени — процесса творения в случае с Откровением, с существованием, с верой, даже — с пространством и тем более — временем нет, ибо нет последовательности линейного перехода из одного состояния в другое в виде «классической» схемы изготовления-творения некоторого артефакта (от проекта-замысла к его реализации). Сначала что-то изготовил Бог, затем нечто сделал в подражании патриарх, в результате получился некий продукт. Такой вульгарный, ремесленно-техницистский детерминизм никак здесь не годится хотя бы потому, что весь эпизод — при его

23 И потому-то тот же Элиаде крайне скрупулезен в своих дефинициях: «теофания освящает какое-либо место...» [32, с. 263].

24 А также с Лев 11:44 (ср. 1 Петр 1:16 и Откр 20:6), не говоря уж о знаменитом «трисвятом» из Ис 6:3 (ср. Откр 4:8). Нельзя не упомянуть и бесконечно важное 1 Кор 3:17, где, конечно же, тоже имеем ὁ υἱὸς τοῦ θεοῦ ἁγίος ἐστίν. Понятно, что очень принципиальное место Евр 8:2 о служении Христа буквально читается как «литург (=совершитель приношения) святого, скинии, что истинна...» (τῶν ἁγίων λειτουργὸς καὶ τῆς σκηνῆς τῆς ἀληθείας...). Синод. «священнодействователь святилища...» (не говоря уж о цркслв. «служитель святым») могут вводить в заблуждение (речь идет или о хейхале, или прямо — о Всевышнем).

25 Чтобы на время закрыть сюжет с этим библейским местом и одновременно задать горизонт (и уровень!) дальнейших разговоров (а впереди — факт инкорпорации в византийское богословие именно античного — мы не говорим — языческого — *hieros*), приведем определение той концепции пространства, что присуща Первому завету, где «Божественное присутствие понималось как вторжение в ограниченное и поработенное человеческое существование, выводящее его на простор (курсив наш. — С. В.) и создающее тем самым в жизни человека место для Бога, такого Бога, Которого не могут вместить даже небеса» [27, с. 24]. Русское слово «пространство» — от простора, то есть оно — свободно (ср. Пс 17:20)!

уже буквальном прочтении — рассказ о Всевышнем, об исполнении Его воли, которая приближается и является, — как во сне, так и наяву. Пространство — никакая не поделка, его нельзя изготовить, потому что не из чего. Ведь не из вещей же, в конце концов! Но зато иеротопическая «интерпретация» — явная подделка экзегезы.

А ведь при любой экзегезе, как уже указывалось, необходимо учитывать текстуальность материала Писания и его свойства как соответствующего нарратива, изготовленного с определенными идеологическими намерениями, а главное — с сознательно не синхронизированными редакционными слоями, обладающим, между прочим, своей архитектурой — как диа-, так и синхронической.

На самом деле мы только приступили к разбору логических и методологических завалов, именуемых «иеротопией». Впереди у нас анализ «основных понятий» этого «проекта».

II.

Задаваясь вопросом пространства, мы заходим в такую область, которая ныне более всего обсуждаема и к которой относится чуть ли не как к единственной ценности, достойной рассмотрения исследователями искусства.

Йозеф Стжиговски. Кризис наук о духе (1923)

Мы обнаруживаем в дискурсах скрытое возвращение риторики, метафизирующей собственные поля научного анализа <...> Мы приходим к изучению изнанки научной деятельности и к вопросу о том, не является ли она чем-то вроде коллажа...

Мишель де Серто. Изобретение повседневности (1990)

«СОЗДАТЕЛЬ САКРАЛЬНЫХ ПРОСТРАНСТВ»: БОГ, ИМПЕРАТОР, МАТРИЦА?

Итак, на пути к осуществлению «новаторского», то есть иеротопического, «проекта» нас ждут «основные понятия» (куда же без них в уважающей себя «науке»!). Их по крайней мере три: «создатель сакрального пространства», «пространственная икона» и «образ-парадигма». Разберемся с ними последовательно. Заметим сразу, что их функция не столько терминологическая, сколько декоративная: не секрет, что базовая проб-



1. Лестница Иакова. Конец XII в. Фрагмент мозаики Палатинской капеллы, Палермо

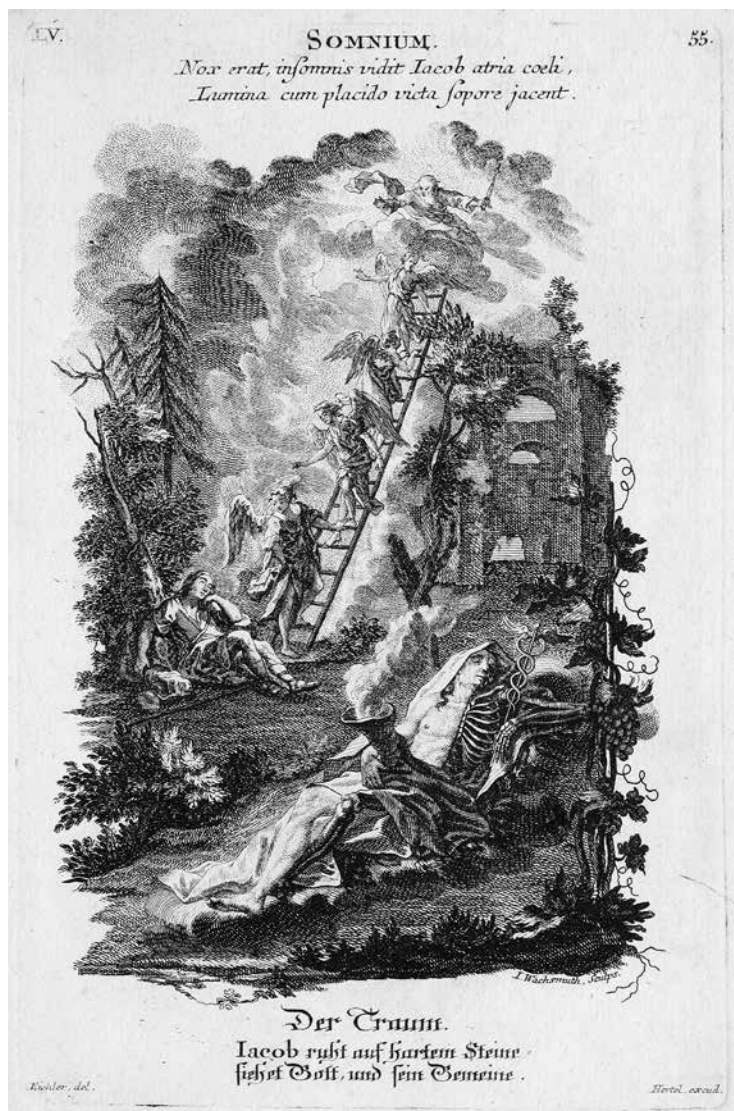


2. Лестница Иоанна Лествичника. Конец XII в. Икона из монастыря Св. Екатерины, Синай

лема «иеротопии» — отсутствие развития концепции даже на уровне формулировок, которые повторяются без изменений из публикации в публикацию даже в одном сборнике, что выдает их условно-формулярный характер. Повторение (не без доли маниакальности) некоторых из них из текста в текст, из ситуации в ситуацию создает впечатление понятийного аппарата, аксиоматического основания и т. д., что, как мы вскоре убедимся, совсем не так.

Одно из самых «основных» понятий — это именно «создатель...» [19, с. 16], которого не следует путать с художниками, которые, якобы, изготавливали всего лишь артефакты (автор иеротопии не скрывает своего культурно-исторического снобизма, хотя и порицает тенденцию видеть в средневековом художнике ремесленника).

Но «создатель» — вовсе не «заказчик», не «меценат», не «автор программы» и т. д., а что-то вроде «кинорежиссера», согласно создателю



3. Готфрид Эйхлер. Аллегория Сновидения. Офорт из кн: *Historiae et allegoriae* [издание Иконологии Ч. Рипы, подготовленной И.-Г. Хертелем]. Augsburg, 1760. Pl. 55

«иеротопии» [19, с. 16]²⁶. Для него таким мегамастером оказывается, конечно же, фигура императора, чьи демиургические претензии поддерживались когда-то имперской риторикой придворных пропагандистов, исполнявших «проект» кесаря по узурпации власти Бога²⁷, а теперь, в начале XXI века — и еще с помощью «иеротопии», с ее наивным, то есть буквальным, способом чтения письменных источников-памятников. Они — вовсе не прямые описания некоторого реального положения дел (мол, здесь вот написано, значит, так оно и было), а самые настоящие риторические конструкции, состоящие из хорошо известных клише²⁸, предполагающих критический анализ редакционных усилий их составителей, а не продолжение византийского мифотворчества, восходящего, в свою очередь, прямо к эллинизму²⁹.

Поэтому следует, например, представлять всю неоднозначность отношения к Храму в Первом Завете и его противопоставлении Скинии. Претензии Юстиниана на сходство с Соломоном (как раз сугубо риторический имперский топос!) не означают его автоматического сходства с Господом, Которому, напомним, вовсе не принадлежит «ведущая роль в создании Храма или любого другого сакрального пространства» [19, с. 19]. Более того, Храм никак нельзя отождествлять со Скинией³⁰!

Наконец, рискованность и двусмысленность связки «император=создатель сакральных пространств» заключается еще и в том, что за этим тезисом следует неизбежно и другой, давно, почти исчерпывающе и преимущественно критически описанный в терминах «цезаропапизма». Ко всем евангельским дилеммам «Божьего» и «кесарева» прибавляется и явная «ветхозаветность» той особой сакральности, что присуща императорскому культу и что соперничает с собственно церковным церемониалом той же Св. Софии³¹.

26 Забавно, что согласно автору «иеротопии», режиссер «организует работу самых разных мастеров» [19, с. 16]. Но это — функция исполнительного продюсера, а не режиссера! Но не в этой же роли мнит себя автор разбираемого «проекта»? Тогда почти все становится на свои топоры...

27 Ср.: «Многовековая имперская история вернулась на круги своя, словно ее и не прерывало откровение Бога-освободителя» [5, с. 82].

28 См.: [13, с. 207], с указанием, между прочим, что клише — это и «родовое понятие "святости"»).

29 Ср.: «Христианизировать протокол и апологетические штампы не составило труда» [9, с. 170–171].

30 Очень сомнительно поэтому выглядит заявление, что существует якобы «идея Скинии как идеального протохрама» [19, с. 301]. Мы вновь в объятиях древней теории «протохижины»!

И вновь всплывает нами уже отмеченное наблюдение о «сложнейшей проблеме различения “святого места” и “священного пространства”, которое мы иногда объединяем более общим понятием “топос» [19, с. 20]. Вполне допустима и такая картина мира, где возможно использовать высшие силы («сакральное») и манипулировать даже ими. Это вполне знакомые признаки магически-теургического мышления, от которого византийское благочестие не желало вовсе избавляться, особенно в поздние эпохи несомненного упадка в том числе и литургической жизни, порой доходя до прямого ритуального фетишизма, за которым стоял «народный материализм» [26, с. 80–81].

Мы вновь поминаем эти проблемы «византизма», потому что из них происходит и крайне неудачная манера употреблять выражения, описывающие пространство как нечто транспортабельное, когда его можно «переносить» [19, с. 19] или когда оно даже само «летает» [19, с. 20]. Последний случай появляется в контексте «тончайшей системы взаимодействия неподвижного места-матрицы» [19, с. 20], когда именно пространство «в любой момент могло найти материальное воплощение на новом месте» [19, с. 20]. То есть пространство не существует без своего материально-предметного воплощения, причем то на одном, то на другом месте, и оно — как порхающая птичка, выпущенная из рук «иеротопа» и ищущая где ей то ли спрятаться, то ли угнездиться, дабы освятиться, а место — как материальная приманка или ловушка, действующая вместо хоры (ведь она — матрица!).

Кажется, наш автор просто запутался в непростых греческих словах и концептах, у которых просто не может быть однозначного («первоначального») значения и которые обретают конкретный смысл в конкретных концептуальных традициях, о чем уже шла речь в первой части наших наблюдений³². Одновременно он пытается их то ли оживить,

31 Ср. принципиальное требование «понять, что имперское христианство с его ветхозаветной тональностью сталкивается лицом к лицу с его новозаветной редакцией, созданной духовенством, и осознать, что главная проблема, вставшая перед византийской цивилизацией, но так до конца и не решенная, есть проблема священной природы царской власти» [9, с. 140]. Ср. чуть раньше: «Со своими дворцовыми церквями, своими инсигниями и оберегами императорская религия оказывается очень “константиновской” и ветхозаветной одновременно» [9, с. 133]. Более того: «Византийские императоры оказываются не только не святыми, но даже и не христианами...» [9, с. 204]. И даже когда император все же именуется «святым», то это означает, что он ἅγιος [9, с. 198], именование его «иерофантом» (Евсевием Кесарийским, например) — это прямая отсылка к «издревле существующей (=античной. — С. В.) имперской идеологии» [9, с. 171, 173].

то ли усвоить средствами грубоватого, чуть безвкусного, но своеобразного словесного «бриколажа»³³.

Последний аспект, связанный со стилистикой и мышлением, и письма автора «иеротопии», — должен быть предметом особого анализа, основанного на социопсихологических принципах, артикулирующих особенности массового и «сырого» сознания, порой осознанно, порой — нет, чаще — в игровой манере продуцирующего некоторую семантику вне институций и научных стратегий (см. второй эпиграф), используя законы товарно-рыночных отношений и следуя тактике завоевания авторитета и статуса эксперта в обмен на собственную компетенцию и место внутри научного дискурса как такового³⁴. Вот еще пример чисто риторической «терминологии».

В силу чисто количественного и механического отношения к пространству оно способно присутствовать во множественном числе не только в словесном описании иеротопического «проекта», но и, как это ни странно, в реальной постройке (например, Св. Софии), у которой, правда, есть «большое пространство» [19, с. 21]. Оказывается, оно — мы это знаем «благодаря многочисленным паломникам» [19, с. 21] — имело «сетевую структуру, состоящую из конкретных сакральных пространств». Упоминание паломников и, конечно, «сетевых» отношений, как кажется, задает верное направление мысли, если имеется в виду их подвижность (динамика кинестезийного опыта и всякого рода психосоматические аспекты любого внутреннего пространства как коммуникативной среды), но автор не поддается на подобный феноменологический и конструктивистский соблазн, не говоря уж об актуальной ныне АСТ [17]. Для него паломники — просто свидетели

32 Довольно забавный, хотя и типичный эффект связан с присутствием в сборниках, изданных под редакцией Лидова, весьма искусственных и продвинутых текстов, содержание которых каким-то особым образом остается вне сферы внимания автора-составителя, который выступает, скорее, в качестве автора-владельца терминологического бренда. См., например: [52, с. 59–82]. Эффект, однако, довольно рассчитанный: все, что проходит под маркой «иеротопии», так или иначе ассоциировано с этим словом и обогащает его содержательно. Впрочем, эта уловка достаточно легко разоблачаема. Интересно, что предлагаемая Изар «хорография» (не путать с традиционной «хореографией») фундирована куда серьезней «иеротопии» и выглядит, по существу, просто ее альтернативой (примечательно, что «видение Лидова», которое разделяет исследовательница [52, с. 59], заменено в русском пересказе на «теорию» [52, с. 82].

33 О роли бриколажной, ремесленной «фразы» в практике практикующих «научный дискурс» см.: [25, с. 49].

34 «Чем более у эксперта авторитета, тем меньше у него компетенции» [25, с. 71].

содержания храмового пространства (алтарь, реликвии в разных частях, нефы, столбы и проч.). В результате чисто перечислительных описаний интерьер Св. Софии выглядит как конгломерат отдельных участков (компартиментов) и не появляется даже такое простое словосочетание как «пространственные зоны» и нет даже мысли задуматься об их границах, переходах и т. д.

**ПЕРФОРМАТИВНОСТЬ: «ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ИКОНА»
ИЛИ «ПЛОСКАЯ КАРТИНКА»**

Впрочем, наш автор вовсе не забывает о динамике и даже настаивает на «перформативности», понимая ее, правда, как синоним «подвижности» [19, с. 36, примеч. 28], упуская тем самым его основное значение, связанное с самим смыслопорождающим актом (моментом) протекания-исполнения, подразумевающего «неповторимую событийность, смещающую или снимающую границы продуктивности и рецепции» [51, ss. 437–440, здесь — 439]³⁵. Он склонен оперировать исключительно объектами-элементами некоего единого «пространственного целого, пребывавшего в непрерывном движении» [19, с. 22]. Условность и приблизительность этих разговоров, делает все иеротопические построения, повторим, совершенно механическими и почти бессмысленно-призрачными: «явление (то есть самообнаружение. — С. В.) находящегося в движении пространства» [19, с. 22] невозможно помыслить, не впад в противоречие. Где совершается движение пространства, которое, получается, является телом или вещью? Пространство движется в пространстве или в вакууме, в эфире, в голове, в воображении, на бумаге? Или среди расставленного там и сям предметно-пространственного инвентаря «иеротопического проекта»³⁶?

Более того, претендуя на критическое восприятие всей прежней научной традиции, автор разбираемого проекта претендует на создание нового и методологического пространства (предлагаем назвать это «методотопией»). И символ этой новой «пространственности» — следующее «основное понятие», а именно — «пространственная икона», в котором

35 Об универсальной природе перформативности в приложении к искусству см.: [43].

36 Между тем как ценность перформативности — в ее «транзитивности по отношению к бинарным позициям, что утверждает первичность тела (и его феноменологических актов) по отношению к конструкциям языка» [74, р. 81].

собрались все основные проблемы «иеротопии». Поэтому будем здесь достаточно подробны.

Вот пассаж в связи с всплывающей, наконец, «хорой», которая, как оказывается, представляет собой «важнейшее богословское понятие и одно из имен Божиих» [19, с. 23]. Оказывается, «идеальная икона всегда пространственна и всегда абсолютно конкретна, подобно тому как Христос может одновременно пребывать на небесах и предлагать свою плоть в таинстве Евхаристии». Оказывается, «то, что соединяет эти две рационально несводимые величины, и есть “хора” — пространственное бытие Божие». Более того, «весь храм и все образы в нем призваны передать именно “божественную Пространственность”» [19, с. 23]³⁷.

Здесь что не оборот, то недоумение — по причине как раз неумения углубляться в используемые слова, имеющие по-настоящему и сложную, и просто не всегда ясную семантику. Хора у автора иеротопии выступает и как «категория», и как «имя Божие»! Но Бога нельзя именовать категорией, даже богословской! И невозможно впасть в столь откровенный и детский спинозизм, серьезно ведя разговор о пространственном бытии Бога и настаивая на едином пространстве Неба и земли!

Кроме того, чуть выше утверждалось, будто за всяким пространством скрывается своя «матрица», так что «божественная пространственность» предполагает, получается, и «божественную матричность». Бог все-таки не то чтобы «выше» хоры-матрицы, Он не сопоставим с ней и Он в праве и вмещать в себя в том числе и платоновскую хору, и упразднить в Сыне, в воплощенном Слове, и действием Духа привычные навыки все изображать, трогать, перемещать и куда-то помещать (в собственную голову или утробу)³⁸. Представляется, что потребность все мыслить в терминах материального или чувственного («воспринимаемого») пространства и старательно избегать хотя бы пространства воображаемого, метафорического, нозтического («умного»), внутреннего и т. д., выдает не только секулярные рефлексы автора иеротопического проекта, совсем не принимающего реальность, например литургического, то есть

37 К сожалению, более развернутые рассуждения о «хоре» [20, с. 16–20] вызывают исключительно чувство неловкости (особенно, конечно, обвинения, что Деррида и Кристева пишут «несколько спекулятивно», сочетающиеся с тривиальными lamentациями на тему «западной рационалистической традиции»). Говоря кратко, «хора» не может ни при каких условиях «быть понята как пространство», и уже тем более — как «иконическое понятие».

38 Еще одно значение, кстати, «хоры»!

по природе своей коммуникативного, меморативного и трансформативного пространства! За этим таится в дурном смысле слова и профанное отношение к «тайнам» даже не столько евангельской керигмы, сколько современных онтологии, эпистемологии, психологии, социологии и т. д.

Равнодушие к современным теориям визуальности (образности) обнаруживается в следующем концептуально «плотном» и потому теоретически ответственном положении о «процессе превращения изначально пространственного образа в раскрашенную прорись и “картинку на плоскости”». Оказывается, «доминирующая “парадигма плоской картинки” препятствует адекватному восприятию пространственной образности и связанных с ней иеротопических проектов». На самом деле, «образ в иконе реализуется не внутри картинной плоскости, а перед ней, в пространстве между молящимся и изображением» [19, с. 23].

Последняя фраза выглядит как уже совсем, что называется, «не в тему»: 1) образ и икона — это разные вещи? 2) в иконе нет картинной плоскости, она — только в картине, и это фундаментальная истина истории искусства любой концептуальной ориентации; 3) что это за пространство между молящимся и изображением — физическое или ментальное (ведь речь идет не о «стоящем», не о «смотрящем», не о «размышляющем», но именно о «молящемся»)? 4) образ в пространстве — это какое-то атмосферно-оптическое явление (вроде радуги или миража) или явление ментальное (видение или галлюцинация)? 5) в последнем случае его место в другом пространстве, например имажинативном.

Вопросов много, но есть и один ответ: икона есть именно живописное изображение на плоскости. Если есть желание говорить о пространственных эффектах живописного изображения, то это так и надо называть, и не ломиться в никогда не закрывавшиеся двери с чисто воображаемыми открытиями.

Проблема в том, что разные типы живописного изображения имеют разные и типы, и степени пространственного воздействия на зрителя, то дистанцируя его, то приближая или даже втягивая в свое — всегда иллюзорное, т. е. «кажущееся» и потому «субъективное» пространство³⁹. Характерно, что в иеротопических разговорах ни разу не звучит слово

39 При том что единственная подлинная иллюзия, которую знала Византия, — это «иллюзия обретенности» Царства Небесного [13, с. 232].

40 В этом смысле крайне невыгодно для «иеротопии» сравнение с родственным и потому конкурентным проектом «ауратической архитектуры» Б. Пенчевой: [66].



4. Собор Сан Марко в Венеции
XI–XVI вв.
Интерьер



5. Марио Ботта. Церковь Свв. Кирилла
и Мефодия. Часть комплекса
Area ex-Appiani, Тревизо. 2004–2012
Интерьер

«глубина», ничего не говорится о масштабируемости пространственных отношений, о характере развертки пространства, об «атмосферных» и «ауратических» его параметрах⁴⁰.

А наличие артикулированных рисунка, линии, края, контура и т. д. — достоинство (но не специфика) именно иконного типа изображения (его знаменитый «декоративизм»), чья плоскостность, то есть двухмерность, — никакой не недостаток, а более или менее сознательно избираемое средство перевода зрительского опыта в опыт пространственный. И когда иконопочитатели говорят о платоновской «хоре», то имеют в виду именно эти тип «пространства», как бы свободный от земных качеств (мы не обсуждаем, насколько совместима эта, по сути,

среднеплатоническая еще метафизика, например, с евангельской керигмой). И уже точно нельзя говорить, что эти пространства «создаются» с помощью иконных образов! Скорее — с помощью образов архитектурных и тех форм изобразительности, что масштабно им эквивалентны (монументальная изобразительность фресок, мозаик и т. п.).

Непроницаемость как иконного, так и стенописного изображения сугубо оптически как раз и возвращают зрение в храмовое (ритуальное) пространство! И это зрение — всегда телесно и только потому — способно к восприятию или, вернее, к конструированию пространственного опыта, испытывая воздействие от монументальных визуальных стимулов, так что зритель тех же монументальных образов стенописи оказывается не только посетителем и созерцателем, но и активным участником, и причастником происходящего в литургическом пространстве.

И всякого рода визуальные инсталляции, предметные манипуляции, пространственные инсценировки и прочие постановочные усилия с их в том числе изобразительным (иконным) инвентарем, — реальность уже средневизантийского храмового благочестия, давно и точно обозначаемого в историографии в терминах театроведения, о чем речь шла выше. Это никто не отрицает, это, повторим, давно открытые истины, и преподносить свою скромную лепту в давнюю тему даже не византийских, а уже эллинистических мистерийных и магических практик и их визуализации-реализации соответствующим художественным языком никак нельзя в терминах концептуальных открытий и методологических новаций!

Поэтому просто выдает непонимание того, о чем ведется речь, характерный «методологический» пассаж, комментирующий практику инсценировочных процессий. Упоминается «базисный принцип традиционной истории искусства», а именно — «оппозиция “зритель — изображение”», вокруг нее якобы «выстраивается практически вся искусствovedческая методология». И ей-то якобы бросает вызов «иеротопия», потому что, видите ли, она включает зрителя «в качестве неотъемлемой составляющей пространственного образа, в котором он становится полноправным действующим лицом, наряду с изображениями, светом, запахом, звуком» [19, с. 25]. Помимо такого методологического «новшества», как помещение зрителя в один ряд с запахами, обращает на себя внимание финал этого пассажа с упоминанием «создателей сакральных пространств», которые «учитывали фактор подготовленного восприятия, в котором должны были соединиться все смысловые и эмо-

циональные нити задуманного образа» [19, с. 25]. Такое впечатление, что речь идет о бригаде советских монументалистов, расписывающих провинциальный дом культуры, хотя на самом деле провинциально и архаично выглядит лексика, описывающая визуальную риторику византийского средневековья в понятиях (соц) реализма и социскуствознания (творчество как исполнение задуманного-заданного).

Кроме того, упоминается и некий «сторонний зритель», которому недоступна «византийская пространственная образность», его удел — восхищение «декоративной красотой “плоских икон”» [19, с. 25]. Но если автор приведенного текста — не сторонний, а, как кажется, «эмансипированный» зритель [24], то почему он не описывает свой опыт в рамках, например, давно разработанной теории и практики иммерсивности или хотя бы просто — в терминах той же «рецептивной эстетики»?

Итак, перед взором нашего автора рисуется совершенно плоская картина методологического опыта искусствознания последних полутора веков. В своей подлинной многомерности она совсем незнакома автору иеротопического «проекта».

Напомним, что критика «объективизма» и собственно субъектно-объектной оппозиции — достижения достаточно ранней истории искусствознания (в лице, например, «новой венской школы»). Все методологии, ориентированные на гештальт-теорию, сдобрены, как известно, хорошей порцией феноменологии (и ее действительного открытия интенциональности сознания, что было подготовлено более ранними концепциями, например, «вчувствования», где важен вклад и английского эссеизма).

Более того, уже все тот же ранний немецкий формализм (Ригля, Шмарзова, Вельфлина, Воррингера, Стжиговского), озабоченный поиском и формулировкой имманентных законов изобразительности («чистого зрения») открывает, описывает и почти номотетически артикулирует взаимосвязь между оптикой и топикой. Уже структура зрительного акта задает пространственные характеристики плоскостного изображения, так как здесь требуется различать в первую очередь собственно поверхность изображения («объективная» поверхность), за которую отвечает тактильность (акт касания) и, соответственно, соматика неподвижного и, так сказать, фрагментированного субъекта (кончик пальца), а во-вторых, порождаемую этим актом поверхность уже изобразительную («субъективную»). Собственно зрительный акт в обязательном порядке нуждается в телесной подвижности, задающей

дистанцию, глубину и т. д. При том что надо очень хорошо понимать, что «пространство» не синоним «трехмерности»: плоскость — тоже разновидность пространства, как, кстати — и точка, очень важный камень преткновения в раннем формализме⁴¹.

И фактически решить эту проблему автоматического продуцирования, вернее сказать, актуализации именно телесного («реального») пространства (со всеми его, между прочим, совершенно обязательными ритуально-религиозными импликациями), — решить, другими словами, проблему преодоления пластической формы и перехода к оптической оказывается в состоянии вовсе не какая-то византийская (как «явление») или неосоветская (как «метод») «иеротопия», якобы открывающая «пространство» перед стенописно-иконной (изобразительной) плоскостью. Это делает, напомним, ренессанс и типология уже картинного изображения с его своим, автономным (внутренним) пространством, возникающим и действующим по законам чистой визуальности, что и есть иллюзорная, она же — изобразительная глубина.

Еще раз: плоскостной и изолированный характер изображений тех же византийских мозаик⁴² как раз и превращает зрителя-наблюдателя в участника происходящего уже не на стенах, а, так сказать, между ними — т. е. в его собственном («реальном») пространстве, где совершается соответствующий церемониал, участником которого он становится в том числе и по закону компенсации, нуждаясь в завершении пространственно-пластического впечатления, которое было простимулировано в пространстве двухмерном, но не удовлетворено в полной мере⁴³.

Напомним, что мы воспроизводим здесь прописные истины формально-стилистической истории искусства начала XX века как альтернативы ненавистному и на самом деле достаточно мифическому «позитивизму» века XIX. Но ведь за формализмом в истории искусствознания идет, например, гештальт-структурализм под руку с феномено-

41 Вся рано сформулированная теория Ригля (уже в «Вопросах стиля») стала, между прочим, тоже не поздно, предметом принципиальной корректуры Шмарзова [70, S. 7ff].

42 Уникальность именно византийского искусства, по наблюдениям уже Ригля, заключается в том, что оно наследует и классической, и поздней античности, имея в своем изобразительном арсенале и средства построения пространства как далевого, так и ближнего зрения, что подразумевало пространственный взор, вернее динамику, подвижность наблюдателя, вынужденного то приближаться, то отходить от изображения, хотя как итог развития — все же подавление «далевого восприятия» [69, S. 181–183].

43 Это наблюдение Шмарзова [70, S. 325] и ему уже без малого 120 лет!

логией, и после ренессанса — то же барокко с его уже «неэвклидовым пространством», тщательное и всестороннее изучение которого как раз и требовало разработки новых — тоже «неэвклидовых» — методологий [72, S. 8ff. («Введение для непосвященных»)].

А уж опыт авангарда XX века в сложении новых подходов в искусствознании — просто отдельная тема; достаточно указать, например, на ту проблематику, что артикулирована понятийной парой *transparency/opacity*⁴⁴. «Прозрачность/непрозрачность» имеет в виду смыслопорождающий характер взгляда как такого и возможности для фронтальной плоскости быть или проницаемым экраном, стимулирующим взгляд сквозь себя — во все возможные и невозможные дали, либо препятствием, возвращающим взгляд или в пространство наблюдателя, или в пространство изобразительной плоскости. За всем этим — механизмы формирования тех или иных референций (семантических пространств-инфраструктур) за пределами изобразительного контекста в частности и эстетического опыта как такового.

В любом случае, странно выглядит противопоставление пространственности и визуальности: даже в сугубо пространственно-перформативных практиках (сценическая игра, танец) функционирует не просто физическое пространство, а именно визуальное, которое сродни тому же живописному (получаемому, напомним, на плоскости). Речь всегда идет об «кинестезийном образе тела», а не только о «локомоции», и разница между «простым перемещением тела его частей и визуальной экспрессией, обеспеченной динамическим действием» должна всегда учитываться, если мы задумываемся, как, казалось бы, чисто физические акты обретают ту или иную семантику [35, pp. 406–408]. И совершается это только через наблюдателя, чья роль специфична именно своей амбивалентностью, ведь он и внутри происходящего, и одновременно принадлежит иной системе отношений, например — письму или даже чтению.

И потому некоторая доля историзма способна сдерживать методологические порывы иеротопического неовизантинизма: описанные в приведенной цитате отношения зрителя к ритуальному пространству скорее напоминают сугубо барочные эффекты. Но и это «открытие»

44 См. совершенно последний сборник на эту тему: [55]. Более общий обзор — с исчерпывающей библиографией см.: [33, ss. 445–449].

не так уж и ново: именно такие мысли приходили в голову, например, по-своему великого, хотя и странного Йозефа Стжиговского, знакомство с которым крайне полезно для любых любителей острых методологических новаций, ибо степень его концептуального нонкомформизма и исторической и идеологической незакомплексованности, несомненно, неподражаема⁴⁵.

А теория и практика современных перформансов, инсталляций, сайт-специфического искусства и проч. — следует ознакомиться с соответствующими текстами⁴⁶ — прямо питаются совершенно стандартными позициями из общей теории и практики ритуалов, магическая и архаическая природа которых, конечно же, роднит их и с византийскими реалиями как все теми же инсценирующими практиками.

Но есть и один сугубо источниковедческий аспект в разбираемой нами иеротопической «пространственной иконе». Вот цитата из классического текста Отто Демуса, испытавшего, между прочим, прямое влияние структурного анализа (руководителем его докторской работы был Зедльмайр):

В Византии между зрителем и образом не существовало дистанции, поскольку зрителю было доступно священное пространство образа, а образ, в свою очередь, формировал пространство, в котором двигался зритель. Последний был скорее «участником», чем «зрителем». Не стремясь к иллюзионизму, византийское религиозное искусство упразднило четкую границу между миром реального и миром кажущегося [10, с. 1]⁴⁷.

Теперь становятся понятны истоки инновационного «проекта»: фактически итоговый для предыдущей традиции формализма и струк-

45 Вот изумительный образчик культурно-политических обобщений Й. Стжиговского: «Пришествие в искусство барокко, как кажется, зависит от того факта, что Север в искусство власти привнес радость от подвижной линии, и власть эту радость затем своим способом — сумела перенести на постройку и на человеческий образ-гештальт. Античное барокко приходит тогда, когда греческое искусство благодаря Александру сделалось одеждой власти; барокко же итальянское — подобно готике — явилось на Юге и там преобразилось, напившись властным настроением. Во Франции рококо является слишком поздно. Чересчур ранняя убыль северного влияния — и ответным ударом приходит классицизм. Общество бессознательно поддается» [75, S. 293].

46 См. целый сборник (с подробнейшей библиографией!), почти с вызовом и не без эффектов очуждения соединяющий на одной научной сцене самые крайние концептуальные «пьесы», как теоретические, так и практические: [62].

турализма текст совсем позднего представителя венского искусствоведения (для Демуса Ригль — как прадедушка!) берется как отправной пункт: используется достаточно удачное понятие «пространства образа», но из него из-за неосведомленности автора «проекта» в тонкостях оптики и топики изымается самое главное — психосоматика и остается искусственный разговор о запахах и звуках, к которым присоединяется и зритель, а также — слушатель, трогатель, обонятель и вкушитель (не путать с искусителем)⁴⁸.

В результате — все то же контейнерное пространство, благодаря своей абстрактности собирающее внутри себя как в корзине самые разнородные феномены. Создателем этого «пространства» является, строго говоря, исключительно создатель этой самой незамысловатой схемы, существующей лишь на бумаге.

«ОБРАЗ-ПАРАДИГМА» СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА

Наконец, самый важный признак отсталости «проекта», преподносимого в качестве новации, — это настойчиво предлагаемая к употреблению идея и, соответственно, «основное понятие», именуемое «образ-парадигма». Воспроизведем еще один пассаж, точно передающий уже знакомый нам стиль и логику мышления автора проекта:

Некоторые явления могут быть адекватно осмыслены только на уровне образов-идей, которые мы предлагаем назвать

47 Ср. у Каждана: «Реальность изображения обеспечивалась не его иллюзионностью, а тесной связью с физическим пространством церкви. <...> Художник стремился <...> к максимальной эффективности сочетания двухмерного изображения с расположенным перед ним реальным пространством» [13, с. 187]. У этого автора ссылка на предшественника — присутствует! Ср. также и у Комеча: «Священные изображения в храме приобретали дополнительную смысловую связь между собой и, главное, с участвующими в литургии верующими <...>». В это пространство входили люди, «заселяя» его так же, как евангельские и библейские персонажи «заселяли» своды» [16, с. 54]. Здесь же мы найдем и вполне выстроенную генеалогию методов: наличествует ссылка на том числе и на Зедльмайра [16, с. 35, 99]. Ср. также аналогичные наблюдения уже над готикой: «Необыкновенный эффект витражей состоит в том, что зритель во внутреннем пространстве собора окружен материализованным и одновременно одухотворенным цветовым медиумом. Он как будто купается в многоцветных, заполняющих все пространство световых пятнах...» [41, ss. 181–182]. Это отдельный и поучительный сюжет — присутствие у Брунова венской концептуальной седиментации [8].

48 Но трудно сопротивляться искушению опознать в «пространственной иконе» все тот же, немного уже поднадоевший «гезамткунстверк», хотя автор «иеротопии» от него отрешивается [19, с. 14], делая это, заметим, очень неубедительно.

образами-парадигмами <...>. Это новое понятие <...> представляется <...> интеллектуальным инструментом, помогающим объяснить целый пласт явлений. Образы-парадигмы не были связаны с иллюстрацией какого-либо конкретного текста, хотя и обладали целым ореолом литературно-символических смыслов и ассоциаций. Невозможно усмотреть в них и простое воплощение богословского замысла <...>. Образ-парадигма был видим и узнаваем, но при этом принципиально не формализован <...>. В этом отношении он похож на метафору, теряющую смысл при пересказе или разделении на составляющие элементы [19, с. 294–295].

Сразу видно, что автор смешивает логические уровни: только что «образ-парадигма» был понятием и инструментом, но вот они тут же уже выступают в качестве феноменов («не были связаны...», «обладали целым ореолом...»). Чуть ниже это уже образ визуальный («видим и узнаваем») и явно похож на знакомый всем *exemplum* или «мотив». Он же — метафора, хотя сказано также, что «образы-парадигмы» не формализованы (тогда как метафора, будучи тропом, как раз дает пример формального приема, легко отличаемого именно структурно, например, от синекдохи, оксюморона и т. д.). Кроме того, для автора синонимы «идея» и «парадигма», и он путает или смешивает «смысл» и «значение». Скорее всего, здесь имеется в виду «поэтический образ» и, соответственно, визуальная поэтика (если хотите — «теопоэтика» [78] или «теоэстетика»⁴⁹). Но зачем тогда заявлять о собственном новаторстве, если дело в прямо противоположной тактике — в использовании знакомых слов и привычных аналитических парадигм? Фрагмент ниже — подтверждает наши догадки:

<...> При этом речь идет не о мистике, а об особом типе мышления, в котором наши современные категории художественного, ритуального и интеллектуального оказывались сплетены в одну ноуменальную ткань. По настоящее время понятие образа-парадигмы отсутствует в современном научном языке. Однако, на наш взгляд, без него наши рассуждения обречены оставаться плоскими

49 Речь идет, конечно, о Хансе Урсе фон Бальгазаре. К его «теоэстетике» [36] примыкает и его же «теодраматика» [37].

и инородными <...> — ограничиваться поверхностной фиксацией артефактов [19, с. 27–29].

Не очень ясно, при чем здесь «мистика» (быть может, чтобы не возникли ассоциации с «архетипами»), но не оставим в стороне такой концептуально-словесный «образ-парадигму», как «ноуменальная ткань», состоящий, как видно из текста, из «наших современных категорий» и тем самым, получается, представляющий познающее сознание (упоминается «тип мышления»). Но, выходит, это никакой не мир ноуменов. Такое впечатление, что берутся откуда-то извне полученные и не совсем сознательно используемые слова и между ними ставится, например, дефис. Чужие термины используются как своего рода словесные артефакты, комбинируемые довольно произвольно. Можно, например, — и это говорит о многом — в другой публикации [19, с. 297] использовать абсолютно ту же фразу, но заменять «ноуменальную ткань» на «неразличимое целое». Получается, что для автора новаторского понятия «образ-парадигма» старинное понятие «ноумен» является синонимом просто «неразличимости» и/или «целостности».

За этим стоит еще более базовое недоразумение, выдающее неосведомленность автора «образа-парадигмы» в теории и практике репрезентации и референции как таковых. На этом стоит остановиться чуть основательнее и привести вот такое «рассуждение» (прямой шрифт везде наш. — С. В.):

В христианской традиции евангельское свидетельство о том, что храмовая завеса (катапетасма) разорвалась в момент смерти Христа, стало новым источником толкований (Мф 27:51; Мк 15:38; Лк 23:45). Согласно Посланию апостола Павла к евреям, завеса обозначает плоть Господа: «путем новым и живым, который Он вновь открыл нам чрез завесу, то есть Плоть Свою» (Евр. 10:19–20)⁵⁰. Это христианское понимание Завесы породило важные смыслы. Находит подтверждение вечность Христа, который проходит сквозь завесу и, таким образом, сквозь время⁵¹.

50 Фраза, между прочим, не согласована.

51 Почему завеса — это время? Как в евангельскую экзегезу проник Сатурн? Ср.: [46, S. 374]. И почему «проходит <...> сквозь завесу», если говорится, что «открыл <...> через...» (διὰ), то есть явил посредством? Явное смешение-контаминация с другим мотивом — прохождения сквозь затворенные двери (Ин 20:19).

Разорванная надвое Завеса впервые открывает доступ в *Святое Святых* и путь спасения для верных. Храмовая завеса становится образом искупительной жертвы Христа...⁵² [19, с. 295].

Все, что выделено прямым шрифтом, требует прямого опровержения как поверхностные, неточные и прямо ложные обороты. Но главная смысловая завеса-преграда (опять дефис!) заключена в заявлении, что «Завеса как плоть Христа была одним из <...> символов в христианской культуре...» [19, с. 297]. Из того, что автор Евр использует известную метафору плоти-завесы (значение «завесы» переносится на «плоть»⁵³) применительно к жертве Христа, вовсе не следует, что завеса сравнима («как») с плотью Господа.

Метафора — не прямая референция и ее смысл — в этом самом переносе, имеющем направление (всегда — внутри текста!) от «завесы» к «плоти» (в данном месте Евр). Плоть можно сравнить с завесой, если кто-то разделяет соответствующее представление о плоти⁵⁴, но не завесу — с плотью! Метафорическое значение никак не закрепляет буквальное значение: семантика «завесы», подчеркиваем это еще раз, не утверждает (не конституирует) референцию к «плоти». Кроме того: плоть связана с «завесой» через всякого рода одеяние, так что получается, что автор Евр здесь, скорее, имел в виду не метафору, а метонимию (по сходству или по сравнению), что тем паче исключает прямые телесные коннотации завесы (она, так сказать, меньше плоти и буквально только касается ее по смежности)⁵⁵. Более того, если быть совсем точным — Мк использует парантезу (уточняющая вставка без синтаксической связи), которая есть «фигура речи», что не дает устойчивых семантических привязок-референций⁵⁶.

Поэтому разбираемое нами иконографически-аллегорическое упражнение на тему завесы представляет собой давно описанную

52 Но ведь она только что была преодолена! Значит, Жертва — упразднена? Предложенные толкования не согласованы друг с другом! Приходящие в голову толкователя отдельные идеи, выгружаемые на бумагу, — тоже оторваны друг от друга!

53 То есть плоть можно сравнить с завесой: она прикрывает, например, душу, ее можно «снять» (в акте умирания) или, наоборот, «надеть» (в акте воплощения). Но это не значит, что всякая завеса — плоть! «Завеса» может обозначать и завесу!

54 Ср. уже совсем привычную метафору «тканей», из которых состоит тело (соединительная, мышечная, жировая ткань).

55 Здесь, конечно же, уместна параллель с эпизодом, где первосвященник разрывает свои одежды в знак признания богохульства в словах Иисуса (Мк 15:63–64 и пар).

и давно отвергнутую (еще Эмилем Малем⁵⁷!) манеру рассуждения (язык не поворачивается назвать это «дискурсом»!) на религиозные темы, построенную на свободных (случайных) ассоциациях, переборах смысловых вариаций и т. д., что традиционно именуется «символогией» и что по сути есть «искаженный аллегоризм»⁵⁸.

Кроме того, представленная здесь «экзегеза» прямо противоречит смыслу данного места из Евр, где не утверждается повреждение-упразднение завесы (ведь Плоть Иисуса как жертва — принимается, а не отбрасывается!), тем более что речь идет вовсе даже не о Иерусалимском храме, а о Скинии. Это бесконечно важное и радикальное заявление автора Евр, и возвращать его обратно внутрь храмовой теологии и благочестия — значит обесмысливать замысел одного из величайших текстов новозаветного канона! Кстати говоря, разрыв храмовой завесы — евангельский мотив тоже с другим смыслом, чем в разбираемом нами месте из Евр: завеса отделяла Святая святых (дабир) от Святого (хейхал), но не препятствовала вхождению в него⁵⁹. Автор разбираемого рассуждения путает функции храмовой завесы раннего иудаизма и алтарной завесы позднего русского православия. Первая — определяла движение внутрь дабира (это, скорее, выгородка), вторую действительно надо отдернуть, чтобы пройти сквозь «царские врата»⁶⁰.

Итак, берутся два самостоятельных понятия («образ» и «парадигма») и соединяются в один довольно шаткий композит⁶¹. Из этого — наивное

56 См.: [76, р. 1250], с указанием, что «фраза описывает скорее "путь", чем "завесу».

57 См.: [61, р. 49] («мания символизма»).

58 «...в котором по праву обвиняют византийских и средневековых толкователей литургии» [4, с. 45].

59 См.: [22]. Храмовая завеса — образ мира, который претерпевает катастрофические перемены в момент смерти Мессии (это особенно видно у Матфея). У Марка это высказывание и христо-, и тео-, и эсхатологично (как раз упразднение храмового культа и непосредственная связь с Богом через Иисуса как «Сына Божия»). Лука (Лк 23:45) добавляет еще один аспект: завеса разрывается до смерти Иисуса, тем самым как бы подготавливается место для вхождения истинного Первосвященника [76, р. 957].

60 И соответственно, катапетазма царских врат — аллегория и инструмент, так сказать, перманентного «раздражения» и восстановления преграды...

61 Можно найти места в других текстах, когда для автора этого составного понятия каждый элемент не только существует отдельно, но и принципиально различается. Вот, например: «священный образ, следуя парадигме Завесы...» [19, с. 297]. Видно, что в данной фразе знакомые нами слова уже нельзя соединить вместе, даже через дефис, так как «парадигма» логически предшествует «образу» и, похоже, прямо его детерминирует (тогда как в «образе-парадигме» она — предикат). На глазах изумленного читателя только что обретенное понятие перестает существовать (и это в тексте, который назван «Образы-парадигмы» как категория визуальной культуры). Интересно также, что название категории (ед. число) дано во множественном числе и в кавычках, так что перед

убеждение, что должно сразу получиться нечто новое и инструментальное, помогающее «объяснять»⁶². Ведь «образ» и «парадигма» представляют собой понятия крайне многозначные и при том — весьма дифференцированные, где надо учитывать весь спектр теоретических традиций, начиная с античности и заканчивая нашими днями. К какой из них принадлежит автор этой «новой» дефисной конструкции?

Представляется, что именно поэтому «понятие отсутствует в современном научном языке» — смысла у этого дефиса ровно никакого. Образы могут отсылать к парадигмам, образы могут выступать в виде синтагм, образы могут быть моделями и модусами, образы — это, как правило, типы. Метафоры — тоже образы, равно как и архетипы (хотя всякий юнгианец заметит, что есть архетипы и есть архетипические образы). Образы надо различать и концептуальные (это все понятия), и феноменальные (например, сенсорные), и имагинальные (при том что «имаго» — это не то же самое, что «символ»). Образы бывают онерическими или даже галлюцинаторными (и природа последних, кстати говоря, мало чем отличается от сенсорных и, тем более, — мистических!). Существуют даже эйдетические образы, не говоря уж об «эйдолонах»⁶³! А еще образ может функционировать и как символ, из чего возникают, например, «символические образы» Гомбриха, не говоря уж о «символических формах» Кассирера.

Именно поэтому со всей осторожностью следует употреблять «образ», не путая его с миметическими репрезентациями (просто изображениями, получаемыми — в том числе — из образов!), которые

нами — просто исследовательская тема, которой для пущей важности придан некий эпистемологический статус «категории».

62 Еще один явный признак естественно-научного стереотипа, владеющего автором «проекта»: он явно не знает разницы между «объяснять» и «понимать», претендуя при этом на смену эпистемологической парадигмы!

63 См. в качестве доступной пропедевтики: [7, с. 10–25]. В целом же, литература об «образе» поражает своими масштабами, величиной и многообразием. В обязательном, хотя и в предварительном порядке рекомендуется обзор: [71, S. 618–669, с впечатляющей библиографией]. Из ранних, но принципиальных сборников, включающих тексты Дж. Крери, Р. Краус и Н. Брайсона, см.: [48]. Эпохальным является и том, подготовленный Х. Бельтингом, включающий важную дискуссию между Г. Бемом и Т. Митчеллом касательно разницы между *iconic turn* и *pictorial turn* [39]. Мы не упоминаем и так обязательные к тщательному ознакомлению тексты Гомбриха, Н. Гудмана, М. Фридмана, М. Кемпа, Г. Бема, Бельтинга, А. Штока, Диди-Юбермана, Синдинг-Ларсена и т. д. Интересно задуманная и впечатляющая по охвату материала отечественный сборник переводов [21] сильно проигрывает из-за отсутствия научного редактора и, как следствие, — многочисленных неточностей.

и есть образы «иконические». При этом следует отдавать себе отчет в том, что «образ» не синоним «священного образа», то есть «иконы» в русскоязычном словоупотреблении⁶⁴. А пример с таким «образом-парадигмой», как «завеса» (см. выше), обнажает фатальные последствия смещения уже образа и топоса (то есть риторического «общего места»).

А самое главное, видны чисто иконографические корни (если не уши) «иеротопии», ее интенции и потенции. Все вращается вокруг только «образов», которые что-то значат, что-то «имеют в виду», что-то «представляют», то есть вокруг изображений как таковых, которым надо найти обязательный «прообраз», что и есть в данном случае «парадигма», а на самом деле — хорошо и критически изученный «мотив», один из камней преткновения всей иконографической рефлексии⁶⁵ и катализатор методологических сдвигов, приведших к возникновению того, что принято именовать «иконологией»⁶⁶.

Напомним, что уже в иконологической таблице Панофского изучение изобразительных «мотивов» составляет вторую, то есть промежуточную и как раз иконографическую, стадию в семантическом анализе. Понятно, что обращение к собственно иконологии (третий уровень) предполагает базовую ориентацию в отношении к миру и собственной жизни, что приближает аналитику к уровню «ментальных образов»,

64 Отсутствие обязательного различения «иконизма», «иконичности» и «иконности» — почти катастрофическое обстоятельство для «иеротопии». Во всех рассуждениях Лидова имеется в виду лишь «иконность» (все, что связано с «иконой» как священным изображением). Онтологический и космологический аспект «иконизма», например, см.: [31, с. 490 и далее («Порог и бесконечность. Пирс и первичный иконизм»)]. О крайне важном в данном контексте «иконическом повороте» в гуманитарном знании, например, см.: [2, с. 394–455].

65 Блестящий и критический обзор ранней — до-иконологической — проблематики иконографии как метода см.: [59, S. 937–944]. Вот его многозначительное начало: «Многие признают мотив самым важным в искусстве, ибо он тесно связан с магией, религией, властью, обществом, эротикой, природой, короче, со всем живым. Все, что человек способен ощущать, все находит выражение в темах искусства: волшебство, отречение, сомнение, воодушевление, агрессия, игра, радость, удовольствие...» (59, S. 437). В еще более раннем, но просто эпохальном тексте тогда совсем молодого представителя венского искусствознания Ханса Титце ([76, S. 357–371] прямо перечисляются все недостатки неотрефлексированной («ненаучной») иконографии, среди которых — и романтический «гнозис» (желание добраться до скрытого или тайного смысла образов), и «наивный классицизм» (склонность искать «идеальный» смысл и фигуры великих мыслителей и деятелей, за него ответственных), и просто «плетение кружев смысловых ассоциаций» (вместо того, чтобы сосредоточиться на «области художественной деятельности»). Крайне досадно, что «иеротопия» умудрилась собрать все их, добавив к ним и свои — еще более архаичные...

66 См. у Лютцеллера об опасности превращения произведения искусства в «простую парадигму»: [59, S. 972].

имеющих, быть может, априорный (трансцендентальный, интуитивный) характер. Обсуждение проблематики этого синтетического схематизма выводит всякую теорию и практику образности к проблеме репрезентации как таковой, к вопросам конструктивизма, корреляционизма и т. д. И как тут не вспомнить «гипериконы» Митчелла, «фигуры фигурации, изображения, в которых отражается природа образа», которые могут превращаться в канонические изображения, но у которых современная иконология может «реставрировать их провокативную диалогическую силу <...> вдохнуть новое дыхание в мертвые метафоры, особенно такие, что сообщают о собственном дискурсе» [64, с. 158–159]⁶⁷.

Взявшись за «методологию», невозможно в наше время с навязчивой серьезностью настаивать на роли изобретателя-одиночки, кустаря-анакрета, новатора-бриколера⁶⁸ (опять дефисы!).

«Иеротопия» — итоги и уроки?

1. Описанная историографическая тактика, т. е. манера постоянно указывать на отсутствие предшествующих исследований и на «новаторство» собственных «проектов», выглядит как идейное рейдерство, так как ничего нового, как было показано, не открыто и даже — совсем наоборот. Создается впечатление — в лучшем случае — о неосведомленности касательно самых базовых тенденций современной науки, вернее — совокупности наук, давно и интертекстуально функционирующих в междисциплинарном контексте. Другой неприятный эффект — как будто имеется расчет на неподготовленного читателя (а также — надежда, что подготовленный — благополучно пройдет мимо).

2. Предельно наивно и совсем архаично выглядит вера, что нужно (и можно) «открыть» новый предмет исследования и под него «выработать» новую методологию и, соответственно, дисциплину. Все это выглядит больше как игра в переименование-переодевание, своего рода словесно-понятийный маскарад. Причем делается это в рамках все того же неовизантинизма с «переносом» уже не «священных» предметов и мест, а «научных» слов и выражений, вернее — развешивание ритори-

67 Под «иконологией» подразумевается «политическая психология иконы» [64, с. 3], а под «иконой» — всякое визуальное изображение.

68 О «бриколерской изобретательности <...> индивида» и о его «процедурах и уловках» см.: [25, с. 44].

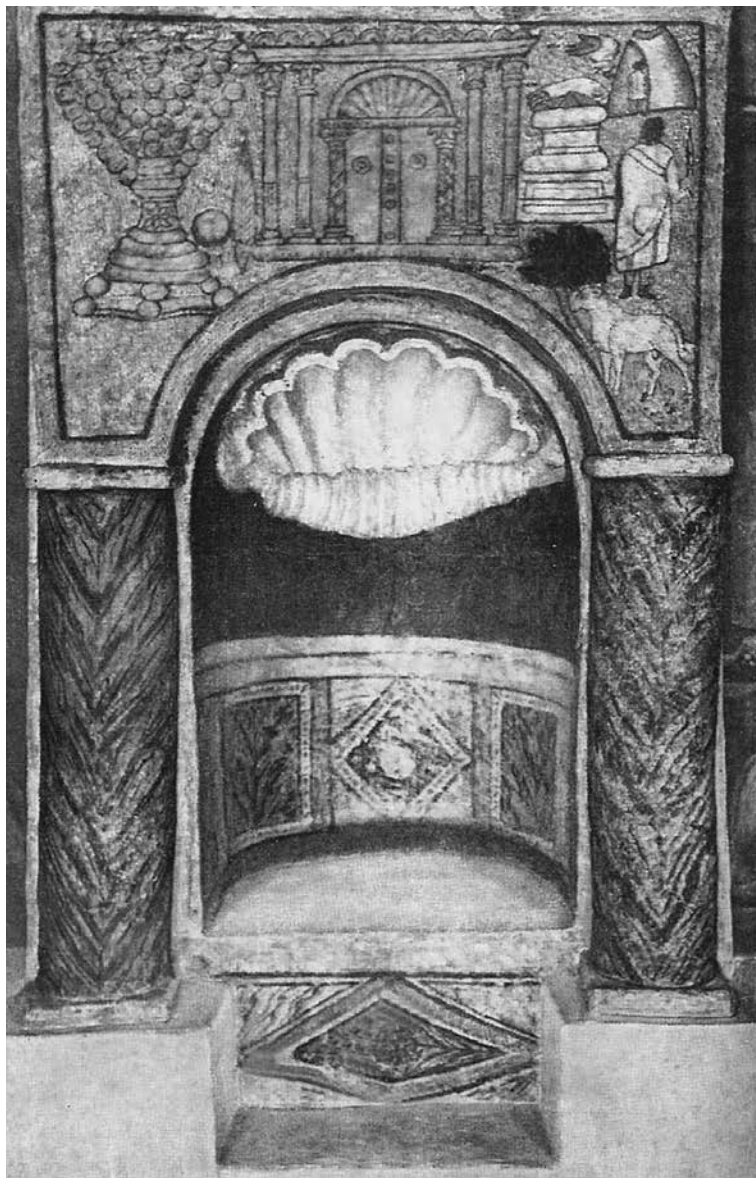
ческих завес, разукрашенных соответствующими словами-маркерами. Но стоит признать, что как когда-то от византийских «проектов», увы, не прибавлялось святости, так и ныне от иеротопических — научности.

3. «Иеротопия» как наука, а не явление провозглашается способной быть настоящей метанаукой. Но за счет отрицания возможностей конкурирующих дисциплин, вернее — их способности взаимодействовать друг с другом. За этим, помимо прочего, стоит наивное убеждение, что если есть одно явление (а есть ли?), то должна быть и одна наука. Однако междисциплинарность — давно состоявшийся факт в развитии гуманитарного знания XX столетия и условие появления искусствознания еще в конце XIX века.

4. Следует сразу обратить внимание, что иеротопия могла возникнуть, распространиться и обрести, скажем честно, востребованность и статус научного «бренда» только на отечественной — искусственно секуляризированной — почве, в отрыве от мировой науки и только в контексте столь же искусственно насаждаемой профанности, чисто идеологического и потому ритуального отделения науки от религии. Автор «проекта» — характерный представитель отечественного искусствознания еще советской поры — с приблизительными представлениями о методологии и как-то слишком легко застрявший в эпохе концептуального изоляционизма, из которого трудно выбраться, но не трудно сделать добродетель, создавая впечатление некоторой методологической «непорочности». Да и довольно лихое терминологическое творчество в чем-то сродни характерному советскому «новоязу» еще ранней поры⁶⁹.

5. При этом икона, то есть «священный образ» — как символ византизма и всей восточно-христианской визуальной традиции — вынужденно оказывается отправной точкой всех построений (эстетика той же монументальной изобразительности (бес)сознательно игнорируется, будучи воспринимаемой типично иконографически — как набор отдельных изображений, состоящих из все тех же «мотивов»,

69 Ср. точное, хотя и мягкое наблюдение по поводу «иеротопии» классика мировой византистики: «Молодое поколение советских ученых, несмотря на их восприятие западной научной традиции, что оказалось возможным после падения Советского Союза, явило некоторую степень философской независимости, что не получила широкого признания и интеллектуальной рецепции среди их западных коллег» [41а, рр. 6, 34]. И СССР пал уже давно, и поколение уже состарилось (тексту Чурчича 11 лет), но советский дух продолжает чувствоваться, где ему хочется...



6. Ниша для Торы. Синагога в Дура-Европос. III в.

которым надо найти их прототипы). Отсюда — все тот же характерный вещизм и механичность, перенесенные на пространство как таковое, которое тоже мыслится транспортабельным, мобильным и удобным для объективизации и манипулирования (хотя бы мысленного или в воображении, то есть фантазийного и вербального). Даже самого размытого следа, например, феноменологической концептуализации пространства не найти никак⁷⁰.

6. Нет концепции «священного» (ἱερός) и отличия от «святого» (ἅγιος). Наивная профанная вера (в духе, например, «секулярного монотеизма» того же Конта [60, с. 303]), что священное и есть святое и результат именно освящения, или каких-то иных специальных (ритуально-магических) манипуляций⁷¹. Понимание самого «священного» как некоторого качества вещей и занимаемых ими мест (их «заряд», «аура», «эманация» или «флюид») — тоже достаточно вульгарно (то есть буквально — простонародно). В любом случае, не учитывается приоритет ментальных «проектов», вернее — механизмов проекции (и их, кстати говоря, преимущественно или даже первично — вербальных реализаций или артикуляций) [3, с. 25–41].

7. И как крайне роковой момент — непонимание примата архитектуры, вернее, характерное восприятие ее как всего лишь совокупности «форм», то есть некоторых элементов, собираемых («выстраиваемых») в некоторой последовательности или просто в сочетании. Архитектура как хотя бы «оформительница пространства» [70] никак не принимается в расчет.

8. Стоит обратить внимание на то обстоятельство, что указанные проблемы присущи самим попыткам концептуального обоснования «проекта»: у читателя наших заметок не должно сложиться впечатление, что именно «иеротопия» открыла или поставила эти вопросы, став своего рода катализатором разговоров на соответствующие темы, прежде, опять же, не затрагиваемые. Все прямо наоборот: проблемы

70 Вот самый актуальный и крайне фундированный образчик феноменологического подхода именно к восточно-христианскому литургическому опыту: [49]. Очень важные наблюдения содержатся в главах, прямо следующих друг за другом, — «Пространственность» и «Телесность». См., например, принципиальное замечание, что литургическое пространство неотделимо от «повседневного» и не является его отрицанием, будучи разновидностью пространства «публичного», т. е. общественного и коммуникативного [49, pp. 61–62].

71 О «смеси ритуалов и бриколажей, манипуляций с пространством» (курсив наш. — С. В.) см.: [25, с. 45].

«иеротопии» коренятся в оторванности от соответствующих аналитических дискурсов (например, медиалогических или диаграмматологических). Этот «проект» доказывает, что никакие эвристические инсценировки с «чистой доски» в науке не проходят и на успех рассчитывать никак не вправе.

9. Но есть важная заслуга «иеротопии», но не методологическая, а методическая: вся механистичность, кустарность и вещизм иеротопической теории и особенно практики⁷² сродни манипуляторским имитативным практикам среднего и позднего византизма, и потому невольно раскрывают тот *modus operandi*, который следует избегать, чтобы не заразиться тем же вирусом, что исследуется. Имперская визуально-ритуальная пропаганда — несомненный симптом упадка, и потому его легитимация с помощью «новой» отрасли знания и даже научной «дисциплины» — неприятность весьма принципиальная. Хотя это вполне понятно, повторим, в рамках традиционной византистики, сформировавшейся в контексте все той же коллизии *Orient oder Rom?*, где все восточное — по умолчанию лучше и достойно апологетики как нечто сугубо духовное, мистическое и просто иррациональное, а потому не нуждающееся в отрефлексированных подходах и критических понятиях. Этот ориенталистский миф, где Византия или даже Иран не последние пункты «путешествия на Восток», — главнейший недостаток почти всей традиции изучения восточно-христианского визуально-религиозного опыта⁷³. И миф иеротопический — совершенно вписывается в тот же контекст. Поздневизантийское «народное» (оно же — монастырское) благочестие со всеми его типичными свойствами, главные из которых, повторим, — вещизм и материализм, трансформируется в столь же популярное текстосочинительство, с компенсирующей аллегоризацией и декорирующим наукообразием.

10. Вывод один: никакой «иеротопии» ни в каком виде — что фактическом, что историческом, что теоретическом — не существует. Научное сообщество призвано приложить максимум усилий, чтобы очиститься от привнесенного терминологического и тематического шлама.

72 Мы не касались текстов А. М. Лидова, посвященных конкретным темам и сюжетам прежде всего иконографии, т. к. здесь имеются свои симптомы и эпикризы, достойные отдельного диагностирования.

73 Напомним, однако, что для Стжиговского Византия как пример «сверкающего всеми красками кровосмешения» — тот же Рим, только «новый» и потому ему тем более нет ни оправдания, ни внимания! См.: [75, S. 562–563].

От византистики, особенно в ее русскоязычном изводе, желательно получить если не объяснение, «как такое могло случиться», то хотя бы отрефлексированный комментарий на выше обозначенные сюжеты.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Баумштарк А. Сравнительная Литургика. Принципы и методы изучения христианского богослужения / Пер. С. Голованова. Омск: Амфора, 2014.
2. Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / Пер. С. Ташкенова. М.: НЛО, 2017.
3. Бергер П. Священная завеса: элементы социологической теории религии [1967] / Пер. Р. Сафронова. М.: НЛО, 2019.
4. Борнер Р. Византийские толкования VII–XV веков на Божественную литургию. М.: ПСТГУ, 2015.
5. Брюггеман У. Бытие / Пер. Л. Колкера и П. Валенчука. Черкассы: Коллоквиум, 2013.
6. Брюггеман У. Введение в Ветхий Завет. Канон и христианское воображение / Пер. С. Бабкиной. М.: ББИ, 2009.
7. Ванеян С. С. Каким образом воображать образ // Художественный журнал. 2015. № 94. С. 10–25.
8. Ванеян С. С. Середина под спудом. Архитектурная теория Николая Брунова — немецкие корни, советские стебли, античные плоды // История искусства древности в Московском университете. Имена и традиции / Под ред. Т. П. Кишбали, А. А. Корзун, М. А. Лопуховой, отв. ред. Н. А. Налимова. М.: КДУ, 2021. С. 107–122.
9. Дагрон Ж. Император и священник. Этюда о византийском «цезаропапизме» / Пер. и ред. А. Е. Мусина. СПб.: Нестор-История, 2010.
10. Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. М.: Индрик, 2001.
11. Зизиулас И. Евхаристия: некоторые библейские аспекты // Символ. 1990. № 24. С. 9–56.
12. Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Под ред. А. М. Лидова. М.: Прогресс-Традиция, 2006.
13. Каждан А. П. Византийская культура (X–XII вв.). СПб.: Алетея, 2019.
14. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное / Пер. С. Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2003.

15. Классические библейские комментарии. Книга Бытия / Под ред. Л. А. Мациха. М.: Олимп, 2010.
16. Комеч А. И. Древнерусское зодчество конца X — начала XII вв. М.: Наука, 1987.
17. Латур Б. Пересборка социального. Введение в акторно-социальную теорию. / Пер. И. Полонской. 2-е изд. М.: ВШЭ, 2020.
18. Лидов А. М. Византийский мир и пространство перформативного (Введение) // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси / Под ред. А. М. Лидова. М.: Индрик, 2011. С. 5–26.
19. Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Феория, Троица, 2009.
20. Лидов А. М. Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. М.: Феория, 2013.
21. Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / Ред.-сост. Н. Мазур. СПб.–М.: Новое издательство, 2018.
22. Небесный храм в раннем иудаизме и христианстве / Под ред. Т. Гарсии-Уидобро, S. J. и А. А. Орлова. М.: Институт св. Фомы, 2018.
23. Поппер К. Р. Логика и рост научного знания. Избранные работы / Пер. Л. Б. Блинников и др. М.: Прогресс, 1983.
24. Рансьер Ж. Эмансипированный зритель / Пер. Дм. Жукова, под ред. М. Куртова. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018.
25. Серто М., де. Изобретение повседневности. Кн. 1: Искусство делать. СПб.: Изд-во Европейского университета, 2013.
26. Тафт Р. Ф. Византийский церковный обряд. Краткий очерк. СПб.: Алетейя, 2000.
27. Торранс Т. Ф. Пространство, время и воплощение. М.: ББИ, 2010.
28. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Пер. В. Ошиса. М.: Прогресс, 1992.
29. Ценгер Э. (ред.). Введение в Ветхий Завет / Пер. К. Биттнер, М. Паит, Е. Солодухина. М.: ББИ, 2008.
30. Шукуров Ш. М. Образ храма. Imago Templi. М.: Прогресс-Традиция, 2002.
31. Эко У. От древа к лабиринту. Исторические исследования знака и интерпретации / Пер. О. А. Поповой-Пле. М.: Академический проект, 2016.
32. Элиаде М. Миф о вечном возвращении / Пер. А. А. Васильевой и др., под ред. В. П. Калыгина и И. И. Шептуновой. М.: Ладомир, 2000.

33. Alloa E. Transparenz/Opazität // Pfisterer U., Hrg. Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Stuttgart. 2011.
34. Arnau A. Ch. Archeologia delle Chiese. Dalle origini all'anno Mille. Roma: Carocci editore, 2013.
35. Arnheim R. Art and Visual Perception. A Psychology of Creative Eye. The New Version. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1974.
36. Balthasar H. U. von. Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik. 3 Bände. Einsiedeln: Johannes, 1961–1969.
37. Balthasar H. U. von. Theodramatik. 4 Bände. Einsiedeln: Johannes, 1971–1983.
38. Barton J., Muddiman J., eds. The Oxford Bible Commentary. New York: Oxford University Press, 2012.
39. Belting H., Hrg. Bilderfragen. Bildwissenschaften im Aufbruch. Paderborn: Wilhelm Fink, 2007.
40. Botta M. Spazio sacro. Architetture, 1966–2018. Locarno: Pinacoteca Casa Rusco, Edizione Casagrande, 2018.
41. Brunow N. Entwicklungsetappen der Architektur / Übersetzung von L. Schöche. Dresden: Verlag der Kunst, 1972.
- 41a. Čurčić S. Architecture as Icon // Čurčić S., Hadjistryphonos E. Architecture as Icon: Presentation and Representation of Architecture in Byzantine Art. New Haven, London: Princeton University Art Museum, 2010. Pp. 3–37.
42. Czock M., Haus G. Untersuchungen zur Kirche als heiligem Raum von der Spätantike bis ins Frühmittelalter. Berlin, Boston: De Gruyter, 2009.
43. Davies D. Art as Performance. Oxford: Blackwell, 2004.
44. Deichmann F. W. Einführung in die Christliche Archäologie. Darmstadt: WBG, 1983.
45. Dianich S. La Chiesa e le sue chiese. Teologia e architettura. Milano: San Paolo, 2008.
46. Endres J. Schleier // Metzler Lexikon Literarischer Symbole / Butzer G., Jacob J., Hrg. 2. Ausg., Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2012.
47. Finney P. C. Topos Hieros und christlicher Sakralbau in vorkonstantinischen Überlieferung // Boreas. 1984. № 7. S. 193–226.
48. Foster H., ed. Vision and Visuality. Seattle: Bay Press, 1988.
49. Gschwandtner Ch. M. Welcoming Finitude. Toward a Phenomenology of Orthodox Liturgy. New York: Fordham University Press, 2019.

50. Haepke N. Sakrale Inszenierungen in der Zeitgenössischen Architektur. Bielefeld: transcript Verlag, 2013.
51. Hellas Ph. Theatralität und Performanz // Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methode, Begriffe / U. Pfister, Hrg. 2. Aufl., Stuttgart-Weimar: Metzler, 2011.
52. Isar N. Chorography — a Performative Paradigm of Creation of Sacred Space in Byzantium // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Под ред. А. М. Лидова. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 59–82.
53. Jones L. Hermeneutical Calisthenics: A Morphology of Ritual-Architectural Priorities. The Hermeneutics of Sacred Architecture: Experience, Interpretation, Comparison. Cambridge: Harvard University Press, 2000. Vol. 2.
54. Kopp S. Der Liturgische Raum in der westlichen Tradition. Fragen und Standpunkte am Beginn des XXI. Jahrhunderts. Graz: LIT, 2009.
55. Kuch U., Hrg. Das Diaphane: Architektur und ihre Bildlichkeit (Architektur Denken). Berlin: Transcript Verlag, 2019.
56. Künstle K. Symbolik und Ikonographie der christlichen Kunst. Zur Methodologie der christlichen Ikonographie [1928] // Ikonographie und Ikonologie. Theorien — Entwicklung — Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem / E. Kaemmerling, Hrg. Köln: DuMont, 1979. Bd. 1. S. 64–80.
57. Lang U. M. La “sacralità” della Liturgia // Ars Liturgica. L’arte a servizio della liturgia. Magnano: Qiqiaon, Bose, 2012. Pp. 61–79.
58. Lexikon der Raumphilosophie / St. Günzel, Hrg. Darmstadt: WBG, 2012.
59. Lützel H. Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und Entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst. Bd. 2. Freiburg, München: Karl Alber GmbH, 1975.
60. Macey D. The Dictionary of Critical Theory. London: Penguin Books, 2001.
61. Mâle E. The Gothic Image. Religious Art in France of XIII century / Trans. by D. Nussy. New York, London: Harper & Row, 1972 [1958].
62. Marthé P. J., Hrg. Die Heilige Messe. Würzburg: Echter Verlag, 2011.
63. Meyer-Blanck M. Der Kirchenraum als Ort der Gottesbegegnung. Eine evangelische Perspektive // Gott begegnen an heiligen Orten / S. Kopp, Hrg. Freiburg, Basel, Wien: Herder, 2018. S. 159–174.

64. Mitchell W. J. T. Iconology. Image, Text, Ideology. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1987.
65. Norberg-Schulz Ch. Die Logik der Baukunst. Gütersloh: Bauverlag, 1968.
66. Pencheva B. Aural Architecture in Byzantium. Music, Acoustics, and Ritual. London: Routledge, 2019.
67. Pethes N., Ruchatz J., Hrg. Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hamburg: Rowohlt, 2001.
68. Regamey P. R. Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert / Übers. G. Hudenrove. Wien: Styria, 1954.
69. Riegl A. Historische Grammatik der bildenden Künste / K. M. Swoboda, O. Pacht, Hrg. Graz-Köln: Hermann Böhlau, 1966.
70. Schmarsow A. Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Leipzig: Karl W. Hiersemann, 1894 [Antrittsvorlesung, gehalten in der Aula der Kaiserlichen Universität Leipzig am 8. November 1893].
71. Scholz O. R. Bild // Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe / K. Barck, Hrg. Bd. 1. Stuttgart-Weimar: Metzler, 2010.
72. Sedlmayr H. Österreichische Barockarchitektur. Wien: Benno Filser, 1930.
73. Sternberg T. Suche nach einer neuen Sakralität? // Raumerfahrungen. Raum und Transzendenz. Beiträge zum Gespräch zwischen Theologie, Philosophie und Architektur / D. Ansorge, Hrg. Münster: LIT, 1999. S. 62–81.
74. Stiles K. Performance // Critical Terms of Art History. Second Edition / Ed. by R. S. Nelson and R. Shiff. Chicago: The University of Chicago Press, 2003. Pp. 75–97.
75. Strzygowski J. Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises. 3. Aufl. Wien: Wiener Verlag, 1943.
76. Titze H. Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch. Leipzig: E. A. Seemann, 1913.
77. Weyl B. Der Gottesdienst als Ritual // Kompendium Gottesdienst / H.-J. Eckstein u.a., Hrg. Tübingen: Mohr Siebeck, 2011. S. 166–184.
78. Wilder A. N. Theopoetic: Theology and the Religious Imagination. Eugene (OR): Wipf & Stock, 2013.