

А. М. Лидов

ИЕРОТОПИЯ.
СОЗДАНИЕ САКРАЛЬНЫХ ПРОСТРАНСТВ
КАК ВИД ТВОРЧЕСТВА И ПРЕДМЕТ
ИСТОРИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Исследования последнего времени позволяют понять, что важнейшее историко-культурное значение реликвий и чудотворных икон состояло в той роли, которую они играли в организации конкретных сакральных пространств¹. Реликвии и особо почитавшиеся иконы становились конституирующей основой, своеобразным стержнем в формировании определенной пространственной среды. Она включала как постоянно видимые архитектурные формы и разного рода изображения, так и регулярно менявшиеся литургические ткани и драгоценную утварь, световые эффекты и запахи, обрядовые жесты и молитвословия, которые каждый раз создавали уникальный пространственный комплекс. В некоторых случаях такая среда могла складываться стихийно. Однако существует много примеров, особенно в древней традиции, когда мы вправе говорить о задуманных и последовательно реализованных проектах, которые могут и должны быть рассмотрены в ряду важнейших исторических документов.

На наш взгляд, почти полное отсутствие научных работ в данном направлении во многом связано с тем, что в современном языке нет адекватного термина-понятия, обозначающего эту сферу деятельности. Широко распространенный термин «сакральное пространство» не мог в полной мере соответствовать задаче, поскольку имеет слишком общий

¹ Имеются в виду научные программы Центра восточнохристианской культуры, нашедшие отражение в ряде публикаций. См.: Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996; *Лидов А. М. Священное пространство реликвий // Христианские реликвии в Московском Кремле / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000, с. 3–18; Лидов А. М. Реликвии как стержень восточнохристианской культуры // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2003, с. 5–10.*

характер, описывая практически всю сферу религиозного. Несколько лет назад было предложено новое понятие — «иеротопия»². Сам термин построен по принципу сочетания греческих слов «иерос» (священный) и «топос» (место, пространство, понятие), точно так же, как и многие слова, укоренившиеся в современном сознании за последние сто лет (к примеру, иконография). Суть понятия может быть сформулирована следующим образом: *иеротопия — это создание сакральных пространств, рассмотренное как особый вид творчества, а также как специальная область исторических исследований, в которой выявляются и анализируются конкретные примеры данного творчества*. Задача иеротопии на современном этапе состоит в осознании существования особого и весьма крупного явления, нуждающегося в определении границ его исследовательского поля и разработке специальных методов изучения.

Как представляется, наибольшую проблему в иеротопии составляет сама категория «сакрального», которая предполагает реальное «присутствие Божие» и не отделима от «чудотворного», то есть не связанного с деянием рук человеческих. Выдающийся теоретик культуры и антрополог Мирче Элиаде, посвятивший ряд книг феномену сакрального, ввел специальную категорию «иерофания»: «Всякое священное пространство предполагает какую-либо иерофанию, некое вторжение священного, в результате чего из окружающего космического пространства выделяется какая-либо территория, которой придаются качественно отличные свойства»³. В качестве характерного примера иерофании М. Элиаде приводит знаменитый библейский сюжет о «сне Иакова», рассказывающий о лестнице с ангелами, соединившей небо и землю, гласе Божьем и строительстве алтаря на святом месте (Быт. 28: 12–22).

Воспользуемся именно этим сюжетом для того, чтобы разграничить *иерофанию* и *иеротопию* и, соответственно, артикулировать специфику нашего подхода. В библейском рассказе описание собственно иеротопического проекта начинается с пробуждения Иакова, который, вдохновленный сном-откровением, начинает создавать сакральное пространство, которое должно превратить конкретное место в «дом Божий и врата небесные». Он устанавливает камень, служивший ему изголовьем, подобно памятнику, на который, как на первоалтарь, возливает елей, производит переименование места, принимает обеты (Быт. 28: 16–22). Так Иаков, как и все его последователи-храмоздатели, соз-

² Понятие и термин были сформулированы в 2001 г. и впервые обоснованы в моем докладе «The Byzantine Hierotopy. Miraculous Icons in Sacred Space», прочитанном 14 января 2002 г. в немецком институте истории искусства в Риме (Bibliotheca Hertziana).

³ *Eliade M. Le sacré et le profane*. Paris, 1964. Эта же работа: *Элиаде М. Священное и мирское* / Пер. Н. К. Гарбовского. М., 1994, с. 25.

дает реальную пространственную среду, которая вызвана к жизни иерофанией, содержит образ откровения, но, как создание человеческих рук, отличается от божественного видения.

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

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

Позитивистская идеология XIX в., в рамках которой сформировалось большинство из существующих ныне гуманитарных дисциплин, не видела в «эфемерном» сакральном пространстве предмета исследования: большинство дисциплин было связано с конкретными материальными объектами, будь то картины или памятники архитектуры, народные обряды или тексты. Также и создание сакральных пространств не получило своего места в сложившейся системе гуманитарного знания, структура которого была predeterminedена «предметоцентричной моделью» описания мира. Следовательно, не была сформулирована специальная область исследования, и, соответственно, не возникла легитимная дисциплина, предполагающая самостоятельную методологию и понятийный язык.

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

Исследование сакральных пространств несомненно предполагает использование некоторых традиционных подходов истории искусства, археологии, этнологии, литургики, богословия, философии, религии и других дисциплин, не совпадая при этом ни с одной из них. Иеротопию невозможно свести только к миру художественных образов, как и к совокупности материальных предметов, организующих сакральную среду, или к описанию ритуалов и социальных механизмов, их определяющих. Обряд в иеротопических проектах играет значимую роль, но не менее важными представляются и собственно художественная и богословско-литургическая составляющие, которые обычно не изучаются в рамках этнологии и социо-антропологии. При этом иеротопический замысел не удастся описать как простое соединение различных форм художественного творчества, пользуясь хорошо известным концептом синтеза искусств, который приобрел исключительное значение в эпоху модернизма. Именно этот аспект вызывает возражения в выдающейся по глубине и оригинальности мысли работе о Павла Флоренского «Храмовое действо как синтез искусств»⁴, в которой ставится вопрос о высшей художественности всех компонентов богослужения вне постановки проблемы создания сакральных пространств. Божественное и эстетическое рассматриваются им как единая стихия в духе неоромантического идеолога эпохи (ср. с «цветомузыкой» А. Скрябина), явившихся своего рода кульминацией процесса сакрализации эстетического, начавшегося в эпоху Возрождения⁵. В контексте иеротопии пространство не может быть представлено как сколь угодно сложный синтез артефактов, поскольку имеет принципиально иную порождающую матрицу.

Иеротопический подход позволяет выявить эту матрицу, определявшую структурный замысел конкретного пространства, которому были соподчинены все видимые, слышимые и осязаемые формы. Важно осознать, что практически все предметы религиозного искусства изна-

⁴ Флоренский П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993, с. 285–305.

⁵ Об этих явлениях в XIX–XX вв. см.: Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. М., 1982. См. также: Соколов М. Н. Ab arte restaurata. О сакральности эстетического в «иеротопии» Нового времени // Иеротопия. Исследование сакральных пространств. Материалы междунар. симпозиума / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2004, с. 47–52. Полный текст статьи публикуется в книге: Иеротопия. Сравнительные исследования / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006 (в печати).

чально задумывались как конституирующие элементы «иеротопического проекта», включенные во взаимосвязанную структуру особого сакрального пространства. Однако мы, за редкими исключениями, практически не «спрашиваем» художественные памятники об этой родовой особенности, очевидно, многое определившей в их внешнем облике.

Утверждение в научном сознании понятия «иеротопия», самой возможности иеротопического подхода как дополнительной формы видения позволит, на наш взгляд, не только по-новому взглянуть на многие привычные явления, но существенно расширить область исторических исследований. Знаменательно, что целые формы творчества не получили своего места в науке и практически не описывались именно из-за отсутствия иеротопического подхода, не связанного с позитивистской классификацией предметов. К примеру, такое огромное явление, как драматургия света, оказалось вне границ традиционных специальностей, не попадая прямо в контекст ни истории искусства, ни этнологии, ни литургики. При этом мы точно знаем из письменных источников (например, византийских монастырских уставов), насколько детально разрабатывалась система световозжиганий, динамически менявшаяся в процессе богослужения⁶. В определенные моменты свет выделял отдельные изображения или священные предметы, организуя как восприятие всего храмового пространства, так и логику прочтения его наиболее значимых элементов⁷. Справедливо употребить слово «драматургия», поскольку художественно-драматическая составляющая в этом творчестве была ничуть не меньше обрядово-символической⁸.

Сказанное относится и к сфере создания запахов, предполагающей каждый раз особое сочетание сочетаний, благоухания восковых свечей и ароматического масла в лампадах. Каждый участвовавший в право-

⁶ Характерный пример дает Типикон константинопольского монастыря Пантократора: *Бутырский М. Н.* Византийское богослужение у иконы согласно Типику монастыря Пантократора 1136 г. // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996, с. 154–157; *Congdon E.* Imperial Commemoration and Ritual in the Typikon of the Monastery of Christ Pantokrator // *Revue des études byzantines*, 54 (1996), p. 169–175, 182–184. О световозжиганиях см. также: *Theis L.* Lampen, Leuchten, Licht // *Byzanz — das Licht aus dem Osten: Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis zum 15. Jahrhundert*, Katalog der Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn / Ed. Chr. Stiegemann. Mainz, 2001, S. 53–64.

⁷ Речь идет как о световозжиганиях, так и об естественном солнечном свете, эффекты которого точно и изысканно использовались средневековыми храмоздателями: *Potamianos I.* Light into Architecture. Evocative Aspects of Natural Light as Related to Liturgy (Ph. D. Diss. University of Michigan, 1996).

⁸ О символично-литургических аспектах этой драматургии и громадном значении света в византийских описаниях важнейших храмов см.: *Isar N.* Choros of Light: Vision of the Sacred in Paulus the Silentiary's poem Descriptio S. Sophiae // *Byzantinische Forschungen*, 28 (2004), p. 215–242.

славном богослужении знает, какую огромную роль в восприятии храмового пространства играет пахнувший ладаном дым от кадилниц, который то появляется, то исчезает, создавая колеблющуюся призрачную среду, преображающую все видимые предметы и изображения. Могут заметить, что каждения регулируются утвержденными чинопоследованиями. Однако сами чинопоследования существенно менялись на протяжении веков⁹. Кроме того, конкретная ситуация каждого храма или городской среды определяют формы каждений в зависимости от местных традиций, характера архитектуры, особо почитаемых в данном храме святых мощей и чудотворных икон. Немаловажным фактором является образованность и одаренность священнослужителей, в этой сфере не менее важная, чем, например, в церковных песнопениях.

Словом, создание запахов предполагает индивидуально творческое начало, которое в ряде случаев еще и концептуально продумано. Христианская культура унаследовала в этой области великие традиции Древнего Востока, воспринятые через богослужебную традицию ветхозаветного храма¹⁰. Обращение как к иудейским, так и древнеримским письменным источникам не оставляет сомнения, что индивидуальные драматургии света и запахов практически всегда были частью конкретного замысла сакрального пространства. Иеротопический подход позволит сформировать для этих явлений адекватное научное поле, в котором различные культурные явления смогли бы изучаться как составляющие единого проекта.

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

⁹ Христианизации древнеримской императорской традиции в этой сфере посвящено исследование: *Caseau B. Euodia: The Use and Meaning of Fragrance in the Ancient World and their Christianization, 100–900* (Ph. D. Diss., Princeton University, 1994).

¹⁰ *Heger P. The Development of Incense Cult in Israel. Berlin — New York, 1997.* См. также тезисы М. Баркер (Иеротопия. Исследование сакральных пространств..., с.73–75) и статью: *Barker M. Fragrance in the making of sacred space: Jewish Temple paradigms of Christian worship // Иеротопия. Сравнительные исследования / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006* (в печати).

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

Продолжая размышления о границах истории искусства, мы задаемся вопросом: почему история средневекового искусства оказалась сведена к «предметотворчеству», а роль художника ограничена сферой более или менее высокого ремесла? Не пора ли расширить контекст за счет введения особой фигуры создателя сакрального пространства?¹¹ Речь идет не о создателе «художественных предметов», будь то архитектурные формы, скульптурная декорация, живописные работы, литургическая утварь или ткани. В то же время его роль не сводима к финансированию проекта, она имела очень важную художественную составляющую. В определенном смысле создатель сакрального пространства являлся художником, чье творчество напоминает деятельность современных кинорежиссеров, организующих работу самых разных мастеров. С этой точки зрения создатели сакральных пространств должны быть рассмотрены как явление истории искусства.

Такие личности хорошо известны, но их истинная роль сокрыта за общим наименованием «заказчики». Однако отнюдь не все заказчики были создателями сакрального пространства, хотя во многих случаях их функции совпадали.

В западно-европейской традиции знаковой фигурой в этом отношении может быть признан аббат Сугерий, создавший в сороковых годах XII в. концепцию первого готического пространства в соборе Сен-Дени¹². Функции Сугерия не могут быть сведены ни к финансированию, ни к подбору кадров, ни к богословской программе, ни к разработке новых обрядов, ни к художественному проектированию, иконографическим или стилистическим инновациям, хотя он зани-

¹¹ Этой теме был посвящен наш доклад «Создатель сакрального пространства как феномен византийской культуры» на конференции «Художник в Византии» (Пиза, ноябрь 2003) — см.: *Lidov A. The Creator of Sacred Space as a Phenomenon of Byzantine Culture // The Artist in Byzantium / Ed. M. Bacci. Pisa, 2006.*

¹² *Panofsky E. Abbot Suger and Its Art Treasures on the Abbey Church of St.-Denis. Princeton, 1979.*

мался всеми этими вопросами. Однако, как ясно из трактатов самого Сугерия, свою главную задачу он видел в создании особой пространственной среды¹³. Она создавалась различными способами, включая как обычные художественные средства, так и особые «инсталляции» из реликвий, архитектурных устройств, свечей и лампад, «оживавших» в специальных богослужебных обрядах. Многочисленные стихотворные надписи, расположенные в наиболее важных частях церкви, служили своего рода комментариями, раскрывающими замысел сакрального пространства. В этих комментариях содержится ключ к пониманию драматургии света, которая определяла новую пространственную концепцию собора Сен-Дени¹⁴. Знаменательно, что Сугерий прямо указывает на свои образцы в Иерусалиме и Константинополе, особенно в Святой Софии. Очевидно, что речь не идет об особенностях архитектуры или храмовой декорации, разительно отличавшихся от первого готического здания. По всей видимости, Сугерий имеет в виду образы пространства, которые создавались великими императорами и становились во всем христианском мире источником вдохновения и примером для подражания.

Действительно, пример Юстиниана как святого «строителя» Великой Церкви стал на века образцом для византийских императоров, которые довольно часто выступали в роли создателей сакральных пространств. Роль Юстиниана, отбравшего главных мастеров и направлявшего усилия тысяч ремесленников, была убедительно описана его современником и биографом Прокопием в VI в.¹⁵, а также красноречиво представлена в «Сказании о строительстве Святой Софии» («*Diegesis peritias Agias Sofias*»), отразившем как исторические факты, так и мифологемы, существовавшие в Византии IX–X вв.¹⁶ Это не просто восхваление всемогущего правителя, но попытка показать истинную роль императора. Прокопий специально отмечает, что деятельность Юстиниана не сводилась лишь к финансированию — император вкладывал в создание Великой Церкви весь свой ум и душевные силы (*De Aedificis*, I.67), участвуя в решении чисто архитектурных вопросов и в этом активно сотрудничая с зодчими Анфимием из Тралл и Исидором из Милета, которым он давал оригинальные советы (*De Aedificis*, I.68–73).

В «Сказании о строительстве Св. Софии» полупоэтический образ создателя уникального сакрального пространства окончательно сло-

¹³ См. например, 'De rebus in administratione sua gestis': Ibid., p. 62–65.

¹⁴ Современный анализ неоплатонических истоков концепции аббата Сугерия см.: Harrington L. M. *Sacred Place in Early Medieval Neoplatonism*. New York, 2004, p. 158–164.

¹⁵ *De Aedificis in Procopii Caesariensis Opera Omnia*. Lipsiae, 1962–1963; Прокопий Кесарийский. Война с готами. О постройках / Пер. С. П. Кондратьева. М., 1996, I.21–78, с. 147–154.

¹⁶ *Scriptores originum Constantinopolitanarum* / Ed. Th. Preger. Bd. 2. Leipzig, 1907; *Dagron G. Constantinople imaginaire. Études sur le recueil des Patria*, Paris, 1984.

жился¹⁷. Мы узнаем, что образ Великой Церкви был открыт императору ангелом, явившемся во сне-видении (*Diegesis*, 8). В другом эпизоде ангел, облаченный в императорские одеяния и пурпурные сандалии, является одному из зодчих, повелевая ему сделать три окна в алтарной апсиде как символ Святой Троицы (*Diegesis*, 12). Согласно Сказанию, Юстиниан руководил всем украшением церкви, включая организацию алтарного пространства (*Diegesis*, 16, 17), систему многочисленных дверей и разделение пространства центрального нефа на четыре сакральные зоны при помощи так называемых «райских рек» (*Diegesis*, 26), следы которых еще и сейчас видны на мраморном полу храма (ил. 1)¹⁸. Кроме того, по приказу Юстиниана в купол и колонны Св. Софии были вложены реликвии. При помощи перенесения прославленных реликвий император создал особые пространственные зоны внутри церкви. Характерный пример — Колодец Самарянки, который по приказу императора был перенесен из Самарии и установлен в юго-восточном углу храма, воспроизводя там конкретную часть Святой Земли. Все виды деятельности Юстиниана по созданию Святой Софии от самых конкретных до высокохудожественных могут быть осмыслены как единое целое — внутренне организованное, хотя, на первый взгляд, и немного странное сочетание различных занятий.

Знаменательно, что такое же сочетание форм деятельности можно найти в Библии, описывающей, как Соломон создает Ветхозаветный храм¹⁹. Именно с Соломоном состязается Юстиниан, строя свою «Великую церковь». Вспомним сюжет из Сказания, когда во время церемониального входа в только что построенную Св. Софию Юстиниан вбежал на амвон, воздел руки и торжественно возгласил: «*Слава Богу, удостоившему меня совершить такое дело. Я победил тебя, Соломон*» (*Diegesis*, 27)²⁰.

Состязание с царем Соломоном, прославленным создателем величайшего храма, являлось устойчивой парадигмой поведения для средневековых правителей-храмоздателей, работающих над каким-либо крупным проектом²¹. Принципиальное значение для этих сопоставлений имело то, что Соломон только реализовывал божественный проект, которым руководил сам Господь. Византийские императоры, стремив-

¹⁷ Ibid.

¹⁸ *Majeska G.* Notes on the Archeology of St. Sophia at Constantinople: the Green Marble Bands on the Floor // *DOP*, 32 (1978), p. 299–308.

¹⁹ *Scheja G.* Hagia Sophia und Templum Salomonis // *Istanbuler Mitteilungen*, 12 (1962), p. 44–58.

²⁰ *Koder J.* Justinians Sieg über Solomon in Thymiana. Athens, 1994, p. 135–142.

²¹ *The Temple of Solomon. Archeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art* / Ed. J. Gutmann. Missouls, 1976.

шиеся сравниться с Соломоном и даже превзойти его, всегда помнили, что ведущая роль в создании Храма или любого другого сакрального пространства принадлежит самому Господу. Всякий раз они лишь воплощали замысел, следуя наставлениям всемогущего Создателя. Более того, все правители помнили о высшем прототипе своей храмоздательной деятельности, описанном в Книге Исход (Исх. 25–40), в которой именно Господь является создателем сакрального пространства Скинии. Он наставляет Моисея на горе Хорив, излагая ему весь проект скинии, от общей структуры пространства до деталей технологии изготовления священных одежд. Характерно, что этот комплексный проект определяется в Библии словом *'tavnit'*, что означает одновременно образ, модель и проект. Бог выбрал мастера Бецалея для практической реализации своего проекта, создавая на века модель отношений между создателями сакральных пространств и «создателями предметов», красноречиво названных в библейском тексте «умельцами» (Исх. 35: 30–35)²². Создание сакральных пространств земными правителями может быть рассмотрено как иконическое поведение по отношению к Владыке небесному. Далеко выходящее за границы обычных представлений о заказе, оно должно стать сюжетом более подробного исследования, предполагающего целый ряд исторических реконструкций конкретных сакральных пространств.

Один из таких замыслов, связанный с чудотворными иконами в Софии Константинопольской и императором Львом Мудрым (886–912), был недавно реконструирован²³. Как позволяют судить прямые и косвенные свидетельства разнообразных источников, император Лев соединил в одной пространственной программе почитаемые реликвии и чудотворные иконы, настенные мозаики и располагавшиеся рядом с ними стихотворные надписи, особые обряды и образы из письменных и устных сказаний, которые возникали в памяти входящего при виде конкретных святынь. Все вместе, сознательно собранные и представленные как некое целое, они создавали особую пространственную среду Императорских врат Св. Софии — главного входа в главный храм империи (ил. 2). Важнейшей составляющей среды, ее невидимым стержнем были постоянно происходившие в этом пространстве чудотворения, о которых сообщают многочисленные паломники. В некотором смысле сами границы среды были определены зоной особых чудотворений.

²² В новом научном переводе Ветхого Завета используется именно это слово, в отличие от канонического туманного «мудрые сердцем»: Ветхий Завет. Перевод с древнееврейского: Книга Исхода / Пер. и ком. М. Г. Селезнева и С. В. Тищенко. М., 2001, с. 102–103.

²³ Lidov A. Leo the Wise and the miraculous icons in Hagia Sophia // The Heroes of the Orthodox Church: New Saints of the Eighth to Sixteenth Centuries / Ed. E. Kountoura-Galaki. Athens, 2004, p. 393–432.

Главным действующим лицом в пространственной драматургии, воплощавшей доминирующую идею покаяния как пути к спасению, была чудотворная икона Богоматери Иерусалимской, говорившая с Марией Египетской и указавшая ей путь спасения и возможность искупления грехов²⁴. Знаменательно, что эта икона, ранее находившаяся у входа в базилику Гроба Господня в Иерусалиме, была расположена Львом Мудрым также у входа, но уже в Константинополе — у Императорских врат Святой Софии. Таким образом, устанавливалось мистическое единство пространств двух великих храмов: образ Иерусалимской святыни со своим ореолом литературных ассоциаций и символических смыслов переносился в Константинопольский храм, где становился частью другого пространственного образа — нового иеротопического проекта.

Идея перенесения сакрального пространства была ключевой в замысле византийского императора, и это только один пример разветвленной практики, составлявшей едва ли не главное направление средневековой иеротопии. С этим явлением связана сложнейшая проблема различения «святого места» и «священного пространства», которое мы иногда объединяем более общим понятием «топос»²⁵. Перенесение пространственного образа не означает исчезновение места, более того — топографическая вещественная конкретность определяет чудотворную природу и действенную силу пространственного образа. Иеротопическое творчество с разной степенью буквальности — от несколько эфемерного до почти копияного — устанавливает тончайшую систему взаимодействия неподвижного места-матрицы и «летающего» пространства, которое в любой момент могло найти материальное воплощение на новом месте. Здесь можно вспомнить череду проектов по воссозданию Святой Земли в странах Востока и Запада. Назовем в их числе лишь Фаросскую церковь в Константинополе, в которой, как в византийском Гробе Господнем, были собраны все главные реликвии Страстей Христовых²⁶; знаменитое Campo Santo в Пизе, для которого в XIII в. из Иерусалима на кораблях была привезена реальная «святая земля», покрывшая целое поле, затем окруженное уникальным кладбищем-галереей (ил. 4); наконец, прославленный проект патриарха Никона и царя Алексея Михайловича, соединившего в своем под-

²⁴ Лидов А. М. Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М. 1996, с. 44–71.

²⁵ Smith Z. To Take Place. Toward Theory in Ritual. Chicago and London: University of Chicago Press, 1987. Обсуждение проблемы см.: Wolf G. Holy Place and Sacred Space. Hierotopical considerations concerning the Eastern and Western Christian traditions // Иеротопия..., с. 34–36.

²⁶ Лидов А. М. Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // Византийский мир. Искусство Константинополя и национальные традиции. М., 2005, с. 79–108.

московном «Новом Иерусалиме» иконический образ и буквальную реплику, синтезируя византийские и западные иеротопические традиции (ил. 5).

Интересно, что в рамках одного «большого пространства» могли существовать несколько разновременных иеротопических проектов. Так, замысел Льва Мудрого начала X в. был вписан в пространство Великой Церкви, в своей основе сформированное Юстинианом в VI столетии. Благодаря многочисленным паломникам мы знаем, что вся пространственная среда Святой Софии представляла собой своего рода сетевую структуру, состоящую из конкретных сакральных пространств, которые взаимодействовали в рамках единого целого. Напомним о некоторых из них. Это пространство вокруг алтарного престола, включавшее драгоценные поклонные кресты разных размеров, сень-катапетасму, отождествлявшуюся с завесой ветхозаветного храма, подвешенные к киворию votивные короны и многое другое, что должно было восприниматься в едином пространственном образе-инсталляции, не сводимом к любому изображению на плоскости. Аналогичные по типу, но каждый раз совершенно индивидуальные по внешнему облику пространственные образы возникали в других частях храма: в юго-восточном компарimente около Колодца самарянки²⁷, или вокруг иконы-реликвария с веригами апостола Петра в северном нефе, или рядом с юго-западным столпом, покрытым золоченой медью и хранящем мощи Григория Чудотворца (ил. 3) и его почитаемую икону (в определенные дни рядом с этим столпом появлялся переносной престол, и совершались специальные службы)²⁸.

Сознательно спроектированные микропространства активизировались в определенные моменты богослужений, становясь своего рода временными солистами в грандиозном пространственном хоре. Динамическая составляющая являлась принципиальной характеристикой иеротопических проектов. Она обычно не учитывается в наших рассуждениях о византийском искусстве, поскольку мы оперируем в основном археологическими остатками. Однако надо признать, что сохранившиеся формы были лишь частью, и не всегда самой важной, пространственного целого, пребывавшего в непрерывном движении. Перформативность²⁹, драматическая изменчивость, отсутствие жесткой фиксации образа формировали живую, духовно насыщенную, всегда конкретно воздействующую среду.

²⁷ *Mango C.* The Brazen House. A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople. Copenhagen, 1959, p. 60–72.

²⁸ *Majeska G.* Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, 1984, p. 213–214. Покрытый медными листами столп сохранился до сих пор и почитается чудотворным как христианами, так и мусульманами.

²⁹ Категория «перформативности (performativity)» как динамический компонент культуры в последнее время привлекает все больше внимание гуманитариев разных специальностей, осознавших существенную ограниченность текстуальных подходов и кризис базисной модели, трактующей явления культуры как неподвижные тексты.

Знаменательно, что явление находящегося в движении пространства осмыслялось богословски и иногда получало отражение в иконографических программах, как о том свидетельствуют мозаики монастыря Хора (Кахрие Джамии) в Константинополе. Замысел пространства, как и иконографической программы начала XIV в., принадлежал Феодору Метохиту, который недвусмысленно указал на первоисточник не только своих образных решений, но и самого посвящения монастыря Хора: над входом в храм и у алтарной преграды, по оси запад — восток, размещались разные образы Богоматери с Младенцем, одинаково подписанные «*chora tou achoritou*» («пространство Того, Кто вне пространства») ³⁰, что, с одной стороны, указывало на чудо Воплощения, когда земная Дева вместила невместимого Бога, а с другой — утверждало пространственный смысл Божиего бытия. Этим образам вторили два мозаичных образа Христа в люнетах над двумя входами в нартекс и наос, которые также были одинаково подписаны «*chora ton zonton*» («пространство живых»).

Понятно, что «хора» здесь не обозначает «страну, землю или деревню», но представляет важнейшее богословское понятие и одно из имен Божьих. Оно восходит к фундаментальной философской категории Платона ³¹, развитой неоплатониками и от них пришедшей в патристику. В богословии иконопочитателей (Патриарх Никифор) понятие «хора» становится краеугольным камнем, с помощью которого обосновывается принципиальное отличие иконы от идола. Идеальная икона всегда пространственна и всегда абсолютно конкретна, подобно тому, как Христос может одновременно пребывать на небесах и предлагать свою плоть в таинстве Евхаристии. То, что соединяет эти две рационально несводимые величины, и есть «хора» — пространственное бытие Божие. В конечном итоге весь храм и все образы в нем призваны передать именно «божественную пространственность». Высокообразованный Феодор Метохит подчеркнул эту многовековую смысловую доминанту в своей иконографической программе, которая была лишь частью особого иеротопического проекта монастыря Хора.

Приведенный пример важен как еще одно доказательство того, что иеротопическое мышление не только имело глубокие корни в средне-

³⁰ Недавний анализ явления см.: *Ousterhout R. The Virgin of the Chora: the Image and its Contexts // The Sacred Image. East and West / Ed. R. Ousterhout, L. Brubaker. Urbana and Chicago, 1995, p. 91–109; Isar N. The Vision and its 'Exceedingly Blessed Beholder': Of Desire and Participation in the Icon // RES: Anthropology and Aesthetics, 38 (2000), p. 56–73.*

³¹ В диалоге «Тимей» Платон называет хора в числе трех образующих мир категорий: «Итак, согласно моему приговору, краткий вывод таков: есть бытие, есть пространство (хора) и есть возникновение, и эти три рода возникли порознь еще до рождения неба». См.: *Платон. Собрание сочинений. М., 1994. Т. 3, с. 456.*

вековой культуре, но и обладало артикулированной системой понятий³², которую мы не всегда способны воспринять. Речь, однако, идет о конституирующей основе, на которую в некотором смысле опирается вся византийская традиция богословия в образах³³.

Пониманию иеротопических явлений существенно мешает утвердившееся позитивистское восприятие артефактов как самоценной и единственной данности. Однако необходимо признать, что подробные внешние описания подчас не только не помогают познанию, но искажают суть традиции, когда такое описание выполняется с помощью методов, разработанных для исследования других эпох и художественных процессов. Возникновению искажений, так называемому эффекту кривого зеркала, также способствовали позднесредневековые деформации самой традиции, выразившиеся в повсеместном введении иконописного подлинника (с XVI в.). Утверждение в сознании представления о схематичном рисунке как основе образа, на наш взгляд, радикально изменило византийскую концепцию иконы и положило начало процессу превращения изначально пространственного образа в раскрашенную прорись и картинку на плоскости.

Бытующая и доминирующая «парадигма плоской картинки» препятствует адекватному восприятию пространственной образности и связанных с ней иеротопических проектов. Принципиально важным кажется осознание того, что образ в иконе реализуется не внутри картинной плоскости, а в пространстве перед ней, возникающем между молящимся и изображением. Данное восприятие святых образов определяет понимание иконической природы пространства, в котором взаимодействовали разные художественные средства, апеллирующие к разным органам чувств.

В связи с этим представляется важным подчеркнуть, что создание сакрального пространства — это практически всегда создание конкретной пространственной образности, которая по принципам репрезентации и типу восприятия близка византийской иконе³⁴. Данная взаимозависимость хорошо прослеживается в позднесредневековых проектах, таких как «Шествие на ослиати» в России XVI–XVII вв. Иеротопический замысел воссоздания в центре Москвы пространства евангельского Иеруса-

³² О системе пространственных слов-понятий см. в настоящем сборнике: *Isar N. Chorography (Chōra, Chorós) — A performative paradigm of creation of sacred space in Byzantium.*

³³ В этой связи хотелось бы обратить внимание на интересное понятие «иеропластия (hieroplastia)», появляющееся в текстах Дионисия Ареопагита и обозначающее зримое представление духовных сущностей: *Lampe G. W. H. A Patristic Greek Lexikon.* Oxford, 1961, p. 670. С точки зрения иеротопии, этот термин мог отражать и деятельность по созданию сакральных пространств.

³⁴ См. подробнее в статье: *Лидов А. М. Пространственные иконы. Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской // Иеротопия. Исследование сакральных пространств...*, а также одноименную статью в настоящем сборнике.

лима вполне очевиден и не сводим к привычной категории городских процессий. Исследователи уже поставили проблему иконографии ритуала, который может быть воспринят как некая «живая картина» и динамическое (добавим, также и пространственное) воспроизведение иконы «Входа Господня в Иерусалим»³⁵. Все основные персонажи иконографии перевоплотились в участников московского действия, ставшего своего рода иллюстрацией к иконе праздника. Этот красноречивый пример показывает, насколько ясно самими создателями иеротопических проектов осознавалась нерасторжимая связь пространственного образа и иконы, приобретшая в данном случае несколько демонстративный характер.

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

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

³⁵ *Flier M. The Iconology of Royal Ritual in Sixteenth-Century Moscow // Byzantine Studies. Essays on the Slavic World and the Eleventh Century. New York, 1992, p. 66.*

венную образность, в лучшем случае — восхищается декоративной красотой «плоских икон».

Примечательно, что византийские «пространственные иконы», столь необычные в новоевропейском контексте, находят типологическую параллель в новейшем искусстве перформансов и мультимедийных инсталляций, которые и исторически, и содержательно не имеют с византийской традицией ничего общего. Однако базовый принцип, когда отсутствует единый источник изображения, а образ создается в пространстве под воздействием множества динамически меняющихся форм, делает их типологически родственными. Крайне важна и роль зрителя, который активно участвует в пересоздании пространственного образа. При всем различии технологий, эстетики, содержания, можно говорить об определенном типе восприятия образов. Затронутый аспект показывает, как далеко может уйти обсуждение принципов иеротопии. Таким образом, становится очевидным, что проблему иеротопии невозможно ограничить византийской традицией. Древняя и средневековая, и в целом вся история религиозной культуры в разных странах мира полна иеротопических проектов, которые могут и должны стать предметом сравнительных исследований.

При этом вполне естественно попытаться выделить различные слои или уровни, существующие в каждом сакральном пространстве. Можно выявить архетипический пласт, который является общим для всех традиций, например, архетип Святой Горы, неизменно присутствующий в самых разных культурах.

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

Не менее важен вопрос о религиозных и национальных моделях создания сакральных пространств. Исламский подход существенно отличается от христианского, хотя обе эти восходящие к иудаизму религии гораздо ближе друг к другу, нежели к буддизму. Так, к примеру, в науке недавно была сформулирована проблема «храмового сознания», предполагающая обсуждение различных моделей пространства храма в рамках «авраамической» традиции³⁶.

³⁶ Шужуров Ш. М. Образ Храма / *Imago Templi*. М., 2002. Автор предлагает отличный от иеротопического ракурс обсуждения темы, концентрируя внимание на феноменологии и поэтике храма в духе идей Анри Корбена (H. Corbin) и его концепта «теменологии».

Любопытные типологические расхождения могут быть замечены при сравнительном анализе западной и восточной христианских традиций. Как уже было отмечено, в Византии доминирует иконное понимание пространственной образности, при этом максимально стирается грань между неподвижным храмом и динамической внешней средой. Своего рода «храмовое пространство» выносится и воссоздается на площадях и улицах, в полях и горах, которые должны, хотя бы временно, преобразиться в икону священного универсума, некогда созданного Богом. В этом восстановлении пространственного первообраза — один из сущностных смыслов обрядов и процессий, совершаемых вне храма. При этом сам храм понимается как некая прозрачная структура и подвижная духовная субстанция (вспомним о мощах, вкладываемых в стены и купола)³⁷. Своего рода манифестацию этого типа мышления мы видим в пост-византийских росписях Румынии, когда алтарная иконография воспроизводится на фасадах храмов и литургическая программа раскрывается во внешний мир, который тем самым осмысливается как храм-космос.

В этой связи знаменательно, что при обращении к прославленным святыням-образцам, таким как иерусалимский Гроб Господень, София Константинопольская или Успенский собор Киево-Печерской Лавры, как правило, воспроизводился не план, архитектурный объем или декорация, но образ-идея особо почитавшегося сакрального пространства, которая узнавалась современниками и органично включалась в новый контекст³⁸.

Во многих случаях обсуждение явлений визуальной культуры не может быть сведено лишь к позитивистскому описанию внешних форм, или анализу богословских понятий. Некоторые явления могут быть адекватно осмыслены только на уровне образов-идей, которые мы предлагаем называть образами-парадигмами, отдавая себе отчет в условности любого термина³⁹. Это новое понятие, не совпадающее ни с иллюстрирующим изображением, ни с идейным содержанием, представляется необходимым интеллектуальным инструментом, помогающим объяснить целый пласт явлений. Образы-парадигмы не были связаны с

³⁷ *Teteriatnikova N. Relics in Walls, Pillars and Columns of Byzantine Churches // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2003, с. 74–92.*

³⁸ См. тезисы докладов: *Баталов А. Л. Моделирование сакрального пространства в позднесредневековой Руси // Иеротопия. Исследование сакральных пространств...*, с. 156–159; *Толстая Т. В. Структура сакрального пространства Успенского собора Московского Кремля: этапы развития // Там же, с. 143–147.*

³⁹ Некоторые примеры образов-парадигм были рассмотрены в работах: *Лидов А. М. Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2003, с. 249–280; Он же. Святой Лик — Святое Письмо — Святые Врата: град Эдесса как образ-парадигма в христианской иеротопии // Иеротопия. Сравнительные исследования / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006 (в печати).*

иллюстрацией какого-либо конкретного текста, хотя и обладали целым ореолом литературно-символических смыслов и ассоциаций. Невозможно в них усмотреть и простое воплощение богословского замысла, хотя глубина и многослойность мысли вполне очевидна. Образ-парадигма был видим и узнаваем, но при этом принципиально не формализован, будь то изобразительная схема или логическая конструкция. В этом отношении он похож на метафору, теряющую смысл при пересказе или разделении на составляющие элементы.

Для византийцев подобное «не-рациональное» и одновременно «иеро-пластическое» восприятие мира могло быть наиболее адекватным способом постижения его божественной сути. 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 и инородными по отношению к средневековым источникам, а обсуждения стиля, иконографии или иеротопии ограничиваться поверхностной фиксацией артефактов. Выявление этого пласта образности по немногочисленным материальным остаткам и письменным свидетельствам, равно как и разработка методологии его описания представляет актуальную задачу истории визуальной культуры. Решение ее, на наш взгляд, позволит не только исторически адекватно проанализировать архитектурные программы храмов, но и понять концепции сакрального пространства, лежащие в основе средневековых городов и целых земель, которые подчас структурируются и обретают вполне реальные границы в связи существовавшими в средневековых умах образами-парадигмами.

Византия создавала для всего восточнохристианского мира базовые модели организации сакральных пространств, которые в разных странах адаптировались и трансформировались с учетом национальных особенностей и просто климатических условий. Совершенно ясно, что «ледяная» архитектура, оформлявшая русские иеротопические проекты на Богоявление и другие зимние празднества, физически не могла появиться в Константинополе или на Балканах⁴⁰. Приведенный пример интересен еще и тем, что он показывает, как высокие константинопольские образцы создания сакральных пространств почти растворяются в народной среде: в целом ряде случаев хорошо видно, как «ученая» ие-

⁴⁰ См.: *Беляев Л. А.* Иеротопия православного праздника. О национальных традициях в создании сакральных пространств // *Иеротопия. Исследование сакральных пространств...*, с. 39–47; см. также его статью в сборнике: *Иеротопия. Сравнительные исследования* / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006 (в печати).

ротопия органично соединяется со стихийной, идущей от естественной сакрализации жизненной среды.

Иеротопический проект, как живой организм, мог меняться во времени — первоначальный замысел-матрица мог трансформироваться или дополниться другими, сама концепция сакрального пространства могла подвергнуться значительным изменениям в духе времени. Ряд близких примеров дают соборы Московского Кремля, пространственный облик которых менялся несколько раз. К примеру, как следует из описей, на рубеже XVII–XVIII вв. из соборов убирают многочисленные богослужебные ткани, раскрывая иконы и настенные изображения, что приводит к созданию принципиально иного образа пространства, который мы иногда ошибочно принимаем за древний⁴¹. Последовательное изучение разных исторических слоев сакрального пространства можно сравнить с реставрационным раскрытием иконы. Так же как и в этом случае, подчас мы обнаруживаем лишь ничтожные фрагменты первоначального иеротопического замысла, но и они способны стать драгоценной исторической информацией, дать ключ к пониманию сохранившихся элементов древнейшего комплекса, будь то архитектурные формы, фрески, иконы, литургическая утварь или редкие обряды.

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

Отдельную практически неизученную проблему составляет сакральное пространство как византийских, так и русских рукописей. С одной стороны, пространственный замысел вполне очевиден: во многих рукописях фронтисписы оформлены как торжественные врата в сакральное пространство книги, а иногда представлена икона Небесного града-храма (Гомилии Иакова Коккиновафского XII в. или синайская рукопись Слов Григория Назианзина того же столетия, ил. 6)⁴². С другой стороны, до сих пор не разработан метод описания этого явления книжной культуры. Создатель рукописи располагал миниатюры не просто как плоскую декорацию и иконографическую программу, но зачастую устанавливал целую систему взаимосвязей между изображениями на развернутых листах книги, представляя образ сакрального пространства, который напоминал о священной среде храма (не случайно образ храма возникает и на древ-

⁴¹ *Стерлигова И. А.* Драгоценный убор икон Царского храма // Царский храм. Святыни Благовещенского собора в Кремле. М., 2003, с. 63–78.

⁴² *Лидов А. М.* Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре / Ред.-сост. А. Л. Баталов, А. М. Лидов. М., 1994, с. 21–22.

них окладах). По всей видимости, во многих случаях можно говорить о вполне конкретном замысле, порождавшем индивидуальный пространственный образ и связывавшем рукопись с богослужебным предназначением и конкретной средой бытования — обрядами, освещением, звучащим словом, литургической утварью.

Здесь напрашивается сравнение с литургическими одеяниями, подобными знаменитым византийским саккосам митрополита Фотия начала XV в. (ил. 7)⁴³ Несущие многосложную систему изображений, они создавали микрокосм храмового пространства, который был включен в среду большого храма и обретал свой истинный смысл в литургическом движении. Вышитые золотом иконы на колеблющихся тканях как бы оживали в ускользящем мерцании естественного света, разнообразных огней, отблесков богослужебной утвари, в слоистой атмосфере струящегося дыма благовоний. В общем и целом, это был динамический (перформативный) пространственный образ, частью которого был как сам священнослужитель, так и весь литургический контекст. Очевидно, что без рассмотрения пространственной природы образа, связанного с определенным иеротопическим проектом, изучая лишь технику, стиль и иконографию вышивок, окладов и т. д., мы будем оставаться очень далеко от понимания первоначального замысла вполне конкретных «музейных» предметов.

Наблюдение справедливо как в отношении литургической утвари, так и многих реликвариев. Напомним о константинопольском каменном потире X в. из венецианского Сан Марко (так называемый «Потир Патриархов»), где в глубине, на донышке полупрозрачной чаши из сардоникса появляется золотой медальон с образом Христа Пантократора, сделанный в технике перегородчатой эмали (ил. 8)⁴⁴. В момент причащения образ возникал в колеблющейся жидкой среде как видимое свидетельство евхаристического чуда преложения вина в Кровь Христову. Еще более красноречивое указание на пространственный характер образа в прямом сопоставлении евхаристической чаши и купола византийского храма, также несущего образ Пантократора (ил. 9). В пространстве конкретной церкви эти два образа Пантократора становились разновеликими частями единого иеротопического замысла.

Другой пример — знаменитый Лимбургский реликварий 968–985 гг. (ил. 10)⁴⁵, в котором центральную реликвию Честного Древа обрамляют десять реликвий, в большинстве своем происходящих из церкви Богома-

⁴³ *Piltz E.* Trois sakkoi byzantins. Analyse iconographique. Stockholm, 1976; Средневековое лицевое шитье. Византия, Балканы, Русь. Каталог выставки. М., 1991, с. 38–51.

⁴⁴ *Il Tesoro di San Marco.* Milano, 1986, cat. no 16, p. 167–173.

⁴⁵ *Ševčenko N.* The Limburg Staurathek and its Relics // Thymiana. Athens, 1994, p. 289–294.

тери Фаросской — главного храма-реликвария, принадлежащего лично византийским императорам. Святыни царского храма, обрамляющие центральный Крест Честного Древа, создавали своеобразную икону Страстей⁴⁶. Как известно из дополнения к «Книге церемоний» Константина Багрянородного, реликварии Честного Креста носили в особых императорских церемониях на полях сражений⁴⁷. Перед императором шел кубикularioй (постельничий), который нес висящий на груди реликварий. За ним шел знаменосец, несущий процессионный крест с частицей Честного Древа. Связь реликвий лично с императором подчеркивалась статусом постельничего, не просто демонстрировавшего символ высшего могущества на своей груди перед готовыми к бою войсками, но и указывавшего на сакральное пространство императорской домово́й церкви, из которой были собраны частицы в реликварий. В подобных обрядах вся армия оказывалась сопричастной сакральному пространству Фаросской церкви, воплощенному в иконном образе реликвария⁴⁸.

Если иеротопический замысел Лимбургского реликвария становится понятен лишь после привлечения дополнительных свидетельств, то в ряде случаев достаточно рассмотрения самих предметов. Так византийские реликварии св. Дмитрия воспроизводят не просто иконографию святого⁴⁹, но и устройство его святилища в Фессалониках, которое передается целым рядом плоских и объемных изображений, возникающих по мере раскрытия реликвария (ил. 11–12). Главным в замысле было создание образа почитаемого пространства, в котором происходили многочисленные чудотворения. Носимый на груди реликварий незримо связывал своего владельца с базиликой Св. Дмитрия в Фессалониках. Подобные предметы невозможно объяснить лишь как иконографически оформленную реликвию, но только как пространственную икону, обретающую особую чудотворную силу через сочетание реликвии, изображений и священной среды. Число подобных примеров можно значительно умножить.

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

⁴⁶ О иконическом образе переносного «маленького Фароса» см.: *Wolf G.* The Holy Face and the Holy Feet // *Восточнохристианские реликвии...*, с. 285–286.

⁴⁷ *De Ceremoniis*, I, 484.24–485.6; *Haldon J.* Constantine Porphyrogenitus. Three Treatises on Imperial Military Expeditions. Vienna, 1990, p. 124.

⁴⁸ *Лудов А. М.* Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // *Византийский мир: искусство Константинополья и национальные традиции.* М., 2005, с. 87.

⁴⁹ *Grabar A.* Quelques reliquaires de Saint Démétrios et le Martirium du saint à Salonique // *DOP*, 5 (1950), p. 3–28.

Правомерно ставить вопрос и о наличии сакральных пространств в литературных текстах⁵⁰. В средневековой книжности, особенно в житийных текстах, мы подчас встречаем описания сакральной среды, в которой пребывает и которую творит святой. В некоторых случаях появляется возможность сравнить ее с сохранившимися природными ландшафтами и археологическими данными. При этом оказывается, что все привычные нам характеристики, например расстояния, утрачивают свои обыденные значения. Средневековый автор создает узнаваемый, но при этом иконический образ пространства, существующего вне стандартной системы координат. Подобный иеротопический подход к моделированию пространства словами-образами Питер Браун предлагает назвать «хоротопом», по аналогии со ставшим уже классическим «хронотопом» Михаила Бахтина⁵¹.

При этом речь идет не столько о непосредственном описании священных пространств, будь то рай, монастырь или храм, сколько о попытках чисто литературными приемами передать образ особой пространственной среды, которая внешне может даже не иметь общепринятых сакральных признаков⁵². Из характерных примеров иеротопического творчества в литературе назовем популярнейшее во всех слоях русского общества XIX в. сочинение «Откровенные рассказы странника духовному своему отцу», которое все посвящено описанию зримых и мистически возникающих сакральных пространств (из последних — усадьба помещика, показанная как икона Небесного Иерусалима)⁵³. Это произведение, балансирующее на грани Средневековья и Нового времени, демонстрирует многообразие форм многовековой восточнохристианской традиции, в письменности которой создание сакральных пространств играло значительную роль. Собственно, и в обширных пространствах храма или города, и в искусстве малых форм, и в литературных текстах присутствует один и тот же тип творчества, определенный особой пространственной образностью и иконическим пониманием мира.

При этом «Откровенные рассказы» создаются в эпоху, когда уже на протяжении нескольких столетий сфера иеротопического неуклонно

⁵⁰ Пространству и пространственности в литературе посвящены важные исследования: *Топоров В. П.* О мифопоэтическом пространстве (*Lo spazio mitopoetico*). Избранные статьи. Pisa, 1994.

⁵¹ См. статью в настоящем сборнике: *Brown P.* Chorotope: Theodore of Sykeon and His Sacred Landscape.

⁵² Применение иеротопического подхода при исследовании русской классической литературы см.: *Бланк К.* Иеротопия Толстого и Достоевского // *Иеротопия. Сравнительные исследования* / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006 (в печати).

⁵³ *Басин И. В.* Образ Небесного Иерусалима в «Откровенных рассказах странника духовному своему отцу» // *Иерусалим в русской культуре* / Сост. А. Баталов, А. Лидов. М., 1994, с. 219–222.

сокращается. Это касается не только элитарной и народной, но и собственно церковной культуры. На протяжении второй половины XVII–XVIII вв. многие иеротопические по своей природе обряды, типа Шествия на осляти, были выведены из богослужебной практики, а огромная сфера творчества сведена к нескольким строго регламентированным чинопоследованиям. Задумываясь о современном состоянии культуры, хочется верить, что научные реконструкции конкретных сакральных пространств, равно как и развитие образования в этой области, могут помочь возрождению иеротопического творчества как важнейшей формы духовной, религиозной, да и вообще социо-культурной жизни, имеющей глубокие исторические корни.

В этом небольшом тексте сделана попытка сформулировать проблему. Естественно, были затронуты отнюдь не все аспекты темы, некоторые из которых еще предстоит выявить и продумать. Сознательно не проводилось жесткого разграничения между «иеротопией как видом творчества» и «иеротопией как предметом исторического исследования». Более важным казалось описать явление в целом, оставив на будущее задачу структурных и терминологических уточнений предмета и метода. В заключение лишь заметим, что, на наш взгляд, иеротопия — не философская концепция, нуждающаяся в разветвленной теории, это, скорее, способ видения, позволяющий осознать существование особого пласта культуры, состоявшего из множества конкретных проектов, подлежащих детальной реконструкции. Как и другие формы человеческого творчества, это историческое явление, связанное с индивидуальным заказом и изменениями в духовной ситуации, складывающимися под влиянием многих факторов и обстоятельств. Один из главных выводов состоит в том, что сакральное пространство представляет собой особый тип исторического источника, методы исследования которого еще предстоит разработать.

Alexei Lidov

Research Centre for Eastern Christian Culture, Moscow

HIEROTOPY.
THE CREATION OF SACRED SPACES
AS A FORM OF CREATIVITY
AND SUBJECT OF CULTURAL HISTORY

As a number of scholars recently realised, the most significant aspect of relics and miraculous icons was the role they played in the creation of particular sacred spaces¹. In many cases relics and venerated icons were established as a core, a kind of pivot in the forming of a concrete spatial environment. This milieu included permanently visible architectural forms and various pictures as well as changing liturgical clothes and vessels, lighting effects and fragrance, ritual gestures and prayers, which every time created a unique spatial complex. Sometimes the environment could form itself spontaneously, yet there are several examples when we are able to speak of deliberate concepts and elaborated projects, which should be considered among the most important historical documents.

In our view, very few studies in this direction have appeared so far, because an adequate notion covering this field of creativity has been lacking. The widespread term 'sacred space' did not function well because of its too general character, describing almost the entire realm of the religious. Some years ago I proposed a new term 'hierotopy', which became the core of the present project².

The term 'hierotopy' (ierotopia) consists of two Greek roots: hieros (sacred) and topos (place, space, notion). In that respect it resembles many other words already established in our vocabulary in the last hundred years — the term 'iconography' is one of them. The meaning of the notion might be formulated as follows: *Hierotopy is creation of sacred spaces regarded as a special form of creativity, and a field of historical research which reveals and analyses the particular examples of that creativity.* The intention of the project is to realize the existence of special and quite large

¹ *Lidov A. Relics as a pivot of Eastern Christian culture // Eastern Christian Relics / Ed. Alexei Lidov. Moscow, 2003, p. 11–15.*

² For the first time it was presented in my lecture 'Byzantine Hierotopy. Miraculous Icons in Sacred Space' at the Bibliotheca Hertziana in Rome (January 14, 2002). I would like to use this opportunity and express my deep and sincere thanks to colleagues and friends who could evaluate and support this idea from the very beginning. I mean, first of all, Leonid Beliaev, Peter Brown, Slobodan Ćurčić, Herbert Kessler, Oleg Grabar, Nicoletta Isar and Gerhard Wolf. The discussions we had around the Hierotopy concept and their moral support were not just stimulating but actually priceless.

phenomenon, for which boundaries of the research field have to be established and specific methods are to be worked out.

The most serious problem of hierotopy is probably the category of the sacred itself, which surmises actual presence of God and cannot be separated from the miraculous, in other words, something that is not created by human will. The outstanding anthropologist Mircea Eliade, who dedicated several works to the phenomenon of the sacred, introduced a special notion of 'hierophany', making a clear statement: 'Every sacred space implies a hierophany, an irruption of the sacred that results in detaching a territory from the surrounding cosmic milieu and making it qualitatively different'³. As an example of hierophany Eliade provides the famous biblical story of Jacob's Dream about the Ladder connecting the Earth and the Heaven, about Lord speaking from Heaven and the construction of an altar at the holy spot (Gen. 28: 12–22).

Using the same subject, let us try to separate 'hierophany' and 'hierotopy', articulating the specificity of our approach. In the biblical story the description of the hierotopic project starts with Jacob's awakening. Inspired by his dream-vision, he begins to create a sacred space, which would convert a particular place into "the house of God and the gate of heaven". He takes the stone that has been his pillow, sets it up as a monument, and pours oil on it. Jacob also renamed the place and took special vows. So, Jacob, and all his successors — creators of churches and shrines, created a particular spatial milieu. That making differs from hierophany as a creation by human hands from God's will. Communion with the miraculous inspired the concept of a spatial image, but itself remained beyond the realm of human creativity. This creativity, nevertheless, was intended to actualize the memory of a hierophany by all possible means, embodying an image of the divine revelation. As it seems, the permanent relation and intensive interaction between hierophany (the mystical appearance) and hierotopy (actually created space) determined the specificity of creation of sacred spaces as a form of creativity. One may note that Eliade's approach, analyzing the structure of the myth and its profound symbolism, has a principally different focus which, however, can be used in some hierotopical reconstructions.

Hierotopy as a type of creativity is deeply rooted in human nature. In the process of self-identification as a spiritual being, the Man, first spontaneously and then deliberately, creates a concrete milieu of his connection with the transcendental world. Creation of sacred spaces can be compared with pictorial creativity, which also belongs to visual culture and appears spontaneously at a very early stage of shaping of personality. However, in contrast with the creation of pictures, where an entire infrastructure is present from

³ *Eliade M.* The Sacred and the Profane. The Nature of Religion. New York, 1959, p. 26.

first drawing lessons to academies, criticism and the art market, creation of sacred spaces simply has not been included in the cultural context of modern European civilization. The positivist ideology of the 19th century, when contemporary disciplines took their shape, did not see in the ephemeral 'sacred space' an independent subject of research. Most disciplines were linked to concrete material objects, either pictures or architectural monuments, folk rituals or written texts. Creation of sacred spaces did not receive its place in the established scheme of humanities, whose structure was determined by the 'object-centered' model of description of the universe. As a logical consequence of this fact the subject was not formulated, a discipline did not appear, and the special terminology was not elaborated.

At the same time it is not possible to say that the problematic of sacred space has not been touched by the humanities. Various aspects of the topic in question have been discussed by archeologists, anthropologists, art historians and historians of religion. However, they, as a rule, tried to solve the problems of their own respective disciplines, emphasizing particular aspects without consideration of the whole. No doubt hierotopical studies will use some traditional approaches of art history, anthropology and liturgics. At the same time one may claim that hierotopy does not coincide with any of them. Hierotopy can not be reduced neither solely to the world of artistic images, nor to the combination of material objects, organizing a sacred milieu, nor to the rituals and social mechanisms that determine them. The ritual plays a great role in hierotopical projects but purely artistic, theological and liturgical aspects usually neglected by anthropology seem no less important. Furthermore, a hierotopical concept could not be interpreted in terms of the so-called *Gesamtkunstwerk*, or synthesis of arts, which acquired enormous significance in the age of Baroque, and later in the *Art Nouveau*. Medieval sacred space cannot be considered as just a combination of artifacts and various ephemeral effects creating a particular artistic milieu. This modern approach seems to be a result of the great transformation that happened in Western European mentality after the Renaissance when aesthetical values began to be perceived as a substitute of the sacred ones⁴. Though sometimes similar, hierotopy deals with a principally different matrix.

Hierotopical vision can be practically useful for many humanities. Characteristically, entire forms of creativity could not be properly discussed beyond the hierotopical framework, which is not connected with the positivist classification of objects. For instance, such an enormous phenomenon as the

⁴ This topic has been discussed in the paper by Mikhail Sokolov at the Hierotopy conference in Moscow: *Sokolov M. Ab arte restaurata. On the sacralization of aesthetical values in modern "Hierotopy" // Hierotopy. Studies in the Making of Sacred Spaces / Ed. A. Lidov. Moscow, 2004, p. 50–52 and in the forthcoming collection 'Hierotopy. Comparative Studies' / Ed. A. Lidov. Moscow, 2006.*

dramaturgy of lighting goes beyond the boundaries of the traditional disciplines. At the same time we know for sure from written sources (Byzantine Monastic Typika) how detailed was the practice of lighting, dynamically changing during the services according to a sophisticated scenario⁵. In particular moments light accentuated concrete images or holy objects, organizing a perception of the entire space of the church as well as the logic of reading its most significant elements⁶. Dramaturgy is an appropriate word in this context since the artistic and dramatic element in that field of creativity was no less important than the ritual and symbolic one⁷.

The same concerns the realm of fragrance, which presents every time new combinations of incense, smells of wax candles and aromatic oils in lamps. Christian culture inherited the great traditions of the Ancient East through the Roman imperial cult as well as through the sophisticated worship of the Old Testament Temple⁸. Jewish and Ancient Roman sources do not leave doubts that individual dramaturgies of lighting and fragrance were practically always an integral part of a particular concept of the sacred space⁹. Hierotopical approach allows us to create an adequate research framework for such phenomena, in which different cultural artifacts could be studied as interacting elements of a single project.

A project of this kind was a matrix, or structural model, of a particular sacred space, subordinating all visual, audio and tactile effects. It seems important to realize that practically all objects of religious art were originally conceived as elements of a hierotopical project and included in the 'network' of a concrete sacred space. However, with some exceptions, we do not 'ask' our artistic monuments about this pivotal peculiarity, which was crucial for their external appearance. In order to solve this apparently simple problem one should get rid of a fundamental stereotype of the consciousness. The

⁵ A characteristic example is the Typikon of the Pantokrator monastery in Constantinople: Congdon E. Imperial Commemoration and Ritual in the Typikon of the Monastery of Christ Pantokrator // *Revue des études byzantines*, 54 (1996), p. 169–175, 182–184; on the kindling in Byzantine churches see: Theis L. Lampen, Leuchten, Licht // *Byzanz — das Licht aus dem Osten: Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis zum 15. Jahrhundert*. Katalog der Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn / Ed. Chr. Stiegemann. Mainz, 2001, S. 53–64.

⁶ On the use of natural light see: Potamianos I. Light into Architecture. Evocative Aspects of Natural Light as Related to Liturgy (Ph. D. Diss. University of Michigan, 1996).

⁷ On the symbolic and liturgical aspects as reflected in the Byzantine ekphrasis see: Isar N. Choros of Light: Vision of the Sacred in Paulus the Silentiary's poem *Descriptio S. Sophiae* // *Byzantinische Forschungen*, 28 (2004), p. 215–242.

⁸ Caseau B. *Euodia: The Use and Meaning of Fragrance in the Ancient World and their Christianization (100–900)*. Ann Arbor, 1994.

⁹ Heger P. *The Development of Incense Cult in Israel*. Berlin — New York, 1997; Barker M. *Fragrance in the making of sacred space: Jewish Temple paradigms of Christian worship* // *Hierotopy. Comparative Studies* / Ed. A. Lidov. Moscow, 2006 (forthcoming).

basis of the positivist universe is the object itself, around which the whole process of research is being constructed. However, it becomes more and more clear now that the centre of the universe in medieval religious minds was immaterial but real space around which the world of objects, sounds, smells, lights and other effects came to being. Hierotopical approach allows us to see artistic objects in the context of another model of universe and to read them anew.

Without denying any options of iconographical or stylistic approaches, hierotopy helps to reveal an unknown source of information, existing in our art objects. If our efforts lead just to posing questions about the spatial aspect of a concrete monument and introduce one more dimension in traditional art historical discourse, the initial part of the project would be accomplished. We should repeat, however, that Hierotopy does not coincide with traditional art history, though it might considerably renovate its methodology.

Thinking further on the boundaries of art history, one may ask why the history of medieval art has been reduced to making of objects and the role of artist was limited by more or less high artistry. May be the time has come to extend the context by introducing a special figure of the creator of sacred space¹⁰. Some projects of sacred space were of high artistic value though realised on a different level in comparison with the creation of art objects and architectural forms. Such figures are well known though their true role has remained hidden behind the general name of donors or commissioners. However, not all the donors were creators of the sacred space though there are examples when their functions coincided.

A representative figure in the West is the Abbot Suger, who created a concept of the first Gothic space in the cathedral of St Denis¹¹. His functions could not be reduced just to the endowment of the project, or to the casting of masters, or to the theological program, or to elaboration of new rituals, artistic modeling, iconographic or stylistic innovations. He was engaged in all these activities. His role can be compared with the role of film-directors, who coordinate efforts of various masters, which we have long agreed to regard in the context of art history.

In the Byzantine tradition emperors quite often played the role of creators of sacred space, following the example of Justinian as the saint 'concepteur' of the Great Church (fig. 1). Justinian himself competed with the King Solomon — a renown builder of the Old Testament Temple¹². Solomon in his creation of the Temple space was inspired by the Lord himself, who con-

¹⁰ Lidov A. The Creator of Sacred Space as a Phenomenon of Byzantine Culture // *The Artist in Byzantium* / Ed. M. Bacci. Pisa, 2006.

¹¹ Panofsky E. *Abbot Suger and Its Art Treasures on the Abbey Church of St.-Denis*. Princeton, 1979.

¹² Koder J. Justinians Sieg über Solomon // *Thymiama*. Athens, 1994, p. 135–142.

veyed to Moses on Mount Choreb the entire project of the Tabernacle from the general structure of the space to details of the sacred vestment production (Ex. 25–40). God has chosen the master Bezalel for the practical realization of his plan, creating for centuries a model relationship between creators of sacred space and creators of objects (Ex. 35–36). Creation of sacred spaces by earthly rulers can be considered as iconic behavior in relation to the Ruler of the universe. That activity went far beyond ordinary commission and should become a subject of intensive research, based on a sequence of historical reconstructions of particular projects of sacred space.

I have recently discussed one of these concepts in detail in a special paper concerning Leo the Wise's project in Hagia Sophia and his spatial program of the Imperial Door (fig. 2)¹³. As one may judge from direct and indirect evidence, the emperor Leo combined in one program venerable relics and miraculous icons, mosaic murals and accompanying verse inscriptions, special rites and images of the miracle stories, which appeared in minds in front of the concrete shrines. All together they created a spatial milieu of the Main Entrance to the Great Church of the Empire. An invisible part of this milieu were repeated miracles, as numerous pilgrims inform us. To some extent, the boundaries of the milieu were mystically marked by the zone of specific miracles. The protagonist of this spatial dramaturgy was Jerusalem icon of the Virgin who spoke to St Mary of Egypt and gave her salvation after her deep penitence in front of the icon. Noteworthy is, that this icon, originally situated at the entrance to the Basilica of the Holy Sepulchre, was installed by Leo the Wise at the same place beside the Imperial Door of Saint Sophia of Constantinople. Thereby a mystical link was established between sacred spaces of two great churches. Jerusalem relic with its own aureole of literary associations and symbolic connotations was translated into the Constantinopolitan church, becoming a part of another spatial image.

That spontaneous aspect undoubtedly played a considerable role in the creation of any particular sacred space. Every spatial phenomenon should be perceived as a result of creative efforts of several masters. We do not want to fall back into the rut of an old-fashioned art-historical deification of the individual maestro: Solomon; Justinian; Leo the Wise, or Suger of St-Denis. Creation of an environment conducive to the eruption of the sacred (Eliade's hierophany) is always complex, and not merely reducible to the genius of a single patron. But at the same time we might want to think about a 'concepteur', a particular creator of the sacred space, whose role could be initiative, fundamental, and multifunctional. Like future film directors he was respon-

¹³ *Lidov A.* Leo the Wise and the Miraculous Icons in Hagia Sophia // *The Heroes of the Orthodox Church. The New Saints, 8th to 16th century* / Ed. E. Galaki-Kountoura. Athens, 2004, p. 393–432.

sible not merely for the general spatial imagery but for complex links of various arts subordinated into a single sacred milieu. Without revealing this figure, or better to say, without keeping in mind a possibility of this cultural function, we will not be able to understand properly numerous phenomena of medieval culture.

As we have noticed before, translation of sacred space was key element in the project of Leo the Wise, presenting just one example in a large practice, which consists of a main direction of the medieval hierotopy. A complex problem of the definition of the 'holy place' as distinct from the 'sacred space' emerges in this context¹⁴. Translation of a spatial image did not mean disappearance of the locus, moreover, topographical material concreteness stimulated the power and miraculous efficacy of a spatial image. Hierotopical creativity established a sophisticated system of interaction between the static place-matrix and the flying space, which at any moment could be materialized at a new place. In this context a set of projects on the recreation of the Holy Land in various countries of the East and the West comes to mind. Among them one might recall the Pharos chapel in Constantinople, which functioned not merely as an imperial storage of main Passion relics, but as the Byzantine Holy Sepulchre — the sacred centre of the Empire¹⁵. In the West the most striking example is famous Campo Santo in Pisa (fig. 4), for which in the 13th century the crusaders brought the real “Holy Land” by ships from Jerusalem and covered a large field, later surrounded by the gallery-cemetery. Finally, a glorious Russian project should be mentioned. I mean the seventeenth-century New Jerusalem complex near Moscow (fig. 5), which was the largest project for a recreation of the Holy Land in world history. Creators of that enormous sacred space combined in their project an iconic image and a precise replica, presenting both Byzantine and Western hierotopical traditions¹⁶.

It is interesting that in the framework of one 'large space' some projects belonging to different periods could co-exist. Thus, the concept of Leo the Wise at the beginning of the tenth century was inscribed into the space of the Great Church created by Justinian in the sixth century. It was not the only alteration. The whole environment of Hagia Sophia was filled out by concrete projects of sacred spaces. It concerns the space around the altar-table, with its various crosses, votive crowns, liturgical covers and the *catapetas-*

¹⁴ Smith Z. *To Take Place. Toward Theory in Ritual*. Chicago and London, 1987.

¹⁵ Lidov A. *The Theotokos of the Pharos. The Imperial Church-Reliquary as Constantinopolitan Holy Sepulchre // Византийский мир. Искусство Константинополя и национальные традиции (Byzantine World: The Art of Constantinople and National Traditions)*. Moscow, 2005, p. 79–108 (in Russian with English resume).

¹⁶ Ousterhout R. *Flexible Geography and Transportable Topography // The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art / Ed. B. Kuehnel*. Jerusalem, 1998, p. 402–404.

ma, which had to be perceived within a single spatial image-installation, which should not be reduced to any flat picture. Typologically similar spatial images, every time in new forms, appeared in other parts of the building: at the Samaritan's well in the south-east compartment, or around the icon-reliquary with the chains of St Peter in the northern aisle, or near the north-west pillar with relics of St Gregory the Wonderworker inside. The latter was covered by gilded brass plates and adorned by a venerated icon of this saint. In particular days a movable altar-table was installed in front of the pillar and special services took place. Deliberately modeled micro-spaces were activated in particular moments of the daily or annual liturgical services, becoming temporary protagonists in a grandiose spatial performance.

The dynamic characteristic was of principal importance in hierotopical projects. We usually do not consider it in our discussions of Byzantine art since we are mostly operating with archeological remains. However, we should recognize that the material forms were just a part, and not always the most important one, of a spatial whole which was in permanent movement. Performativity, dramatic changes, the lack of strict fixation shaped a vivid, spiritually intensive, and concretely influential environment.

It is noteworthy, that in Byzantium, as it becomes clear, this phenomenon had a special system of notions describing such performative paradigms¹⁷. Sometimes they were reflected in iconographical programs as, for a example, the early fourteenth-century mosaics of the Kariye Camii (the Chora Monastery in Constantinople) suggest (fig. 3). As we know, the concept of the sacred space as well as of the iconographic program belonged to Theodore Metochites, who clearly pointed out the origins of his imagery, symbolically connected with the dedication of the monastery to the '*Chôra*'. Along the axis of the West to the East, over the entrance and to the right of the sanctuary barrier, there are different images of the Virgin with the Child inscribed by the same words "*Chôra tou achôrêtou*" ("container of uncontainable", or "the space of what exists beyond the space")¹⁸. The inscription indicated the miracle of the Incarnation, when the earthly Virgin contained uncontainable God, and at once established a spatial dimension of the divine being. The images of the Mother of God were co-related with two images of Christ above the entrances to the narthex and to the naos, in both cases inscribed as "*Chôra tôn zôntôn*" ("space of the living").

¹⁷ It concerns, first of all, notions of *Chôra* and *Chorós*. See Nicoletta Isar's paper 'Chorography (*Chôra*, *Chorós*) — A performative paradigm of creation of sacred space in Byzantium' in the present collection.

¹⁸ Ousterhout R. The Virgin of the Chora: the Image and its Contexts // *The Sacred Image. East and West* / Ed. R. Ousterhout, L. Brubaker. Urbana and Chicago, 1995, p. 91–109; Isar N. The Vision and its 'Exceedingly Blessed Beholder': Of Desire and Participation in the Icon // *RES: Anthropology and Aesthetics*, 38 (2000), p. 56–73.

It seems clear that the '*Chôra*' here does not mean country, land or village, but the most important theological notion and one of the names of God. It went back to Plato's fundamental category¹⁹, which was developed by neo-Platonism and from there came to the Church Fathers. In the theology of icon worshippers (such as the Patriarch Nikephoros in the early ninth century) the notion of *Chôra* became a kind of cornerstone in the argument against iconoclasts, explaining the principal difference between the 'icon' and the 'idol'. According to this view, the ideal icon is always spatial, and at the same time absolutely concrete, like Christ at the same time eternally dwells in Heaven, and offers His flesh in every Eucharist sacrament. The *Chôra* as the spatial being of God is a link connecting these two rationally opposite phenomena. The entire church and all its images are intended to represent this 'divine space'. Highly educated Theodore Metochites emphasized that all-embracing symbolical meaning in his iconographical program, which was an integral part of the special hierotopical project of the Chora monastery. The example proves not merely deep roots of the hierotopical approach in medieval minds, but the existence of quite well articulated system of notions, which we sometimes ignore in our discussions²⁰. It concerns, however, the pivotal principle of Byzantine 'theology in images'.

The 'paradigm of the flat picture', still dominating in our minds, does not help to establish an adequate perception of the spatial imagery and of hierotopical projects. It seems, that crucially significant in that respect is to recognize the spatial nature of iconic imagery as a whole: in Byzantine minds the icon was not merely an object and a flat picture on panel or wall, but a spatial vision emanating from the depiction into the environment in front of it and existing between the picture and its beholder. This basic perception determined iconic character of space in which various media were interacting. So, it is important to emphasize that creation of a sacred space is making of concrete spatial imagery that typologically, according to the type of representation and its perception, can be considered as something quite similar to Byzantine icons²¹.

This connection became evident in some late medieval projects, such as the Palm Sunday ceremony, or the 'Procession on a donkey' in the sixteenth-seventeenth century Moscovy. The tsar led the patriarch, seated on a donkey

¹⁹ In the dialogue *Timaeus*, describing the creation of the universe, Plato names *Chôra* as one of three major categories which appeared separately before the birth of the heaven.

²⁰ In this context one may pay attention to an interesting term '*hieroplastia*', which appears in the texts of Pseudo-Dionisius Areopagite and denotes visual presentation of spiritual phenomena: Lampe G. W. H. *A Patristic Greek Lexikon*. Oxford, 1961, p. 670. From the hierotopical point of view, this term could reflect creation of spatial imagery.

²¹ On this phenomenon see: Lidov A. *Spatial Icons. The Miraculous Performance with the Hodegetria of Constantinople in the present collection*.

in remembrance of Christ's entrance into Jerusalem, from the Kremlin to St Basil cathedral on the Red Square. The hierotopical concept seems quite obvious and can not be reduced to a well-known phenomenon of urban processions. It concerns reproduction in the centre of Moscow of the space of Jerusalem according to the Gospels. Some scholars have already posed a problem of the iconography of the ritual, which should be interpreted as a 'living picture' and a dynamic (one may add, and spatial) re-enactment of the icon with "The Entrance into Jerusalem" — a very popular subject in Byzantine and Russian Medieval art²². All figures of the iconography became real participants of the Moscow rite, creating a kind of performance in space and illustrating the festive icon. This eloquent example clearly demonstrates, how deep the connection was between the spatial imagery and icons, which late medieval Russian masters of hierotopy used to present in more illustrative and narrative way than their Byzantine predecessors.

In Byzantium the relations could be more sophisticated, when a miraculous icon with its own image and iconographical program participated in the creation of a sacred space, as it happened in the miraculous Tuesday performance with the Hodegetria of Constantinople and many others²³. In these cases the image on the panel was perceived as animated, it became an inseparable part of the iconic spatial milieu, in which the miraculous icon was actively participating and interacting with beholders. One might notice that an artistic phenomenon, that we are trying to reveal, creates a methodological trouble, a contradiction with a basic principle of the history of art — the opposition 'image versus beholder'. The relationship between the image and the beholder could be most complicated, however, their structural opposition presents a kind of pivot of all art-historical discussions. Yet the most characteristic feature of Byzantine hierotopy is the participation of the beholder in the spatial image. The beholder acts inside the image, as its integral element together with various depictions, lights, odours, gestures, and sounds. Furthermore, the beholder, possessing collective and individual memory, spiritual experience and knowledge, in a way participates in the creation of the spatial imagery. At the same time, the image exists in objective reality as a kind of dynamic structure, changing its elements according to an individual perception — some aspects of the spatial entity could be accentuated, or temporally hidden. Creators of sacred spaces kept in minds the factor of prepared perception, connecting all intellectual and emotional threads of the image-concept. Maybe because of this a spectator from outside does not per-

²² *Flier M.* The Iconology of Royal Ritual in Sixteenth-Century Moscow // *Byzantine Studies. Essays on the Slavic World and the Eleventh Century.* New York, 1992, p. 66.

²³ *Lidov A.* The Flying Hodegetria. The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space // *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance* / Ed. E. Thunoe and G. Wolf. Rome, 2004, p. 291–321.

ceive that Byzantine spatial imagery, while sometimes adoring the decorative beauty of “flat icons”.

It is noteworthy, that Byzantine 'spatial icons', most unusual in modern European context, have a typological parallel in the contemporary art of performances and multi-media installations, which have nothing to do with the Byzantine tradition historically or symbolically. What they share is the basic principle of absence of a single source of images, the imagery is created in space by numerous dynamically changing forms. The most significant is the role of the beholder, who actively participates in the re-creation of the spatial imagery. All the differences of the contents, technologies and aesthetics notwithstanding, one may speak about one and the same type of the perception of images. The aspect, just touched upon here, shows how far we can go in our analysis of the hierotopical approach.

As we have tried to demonstrate, in many cases discussion of visual culture can not be reduced to a positivist description of artifacts, or to the analysis of theological notions. It requires change of vision and of the language of description. Some phenomena can be properly interpreted only on the level of images-ideas: I prefer to term them 'image-paradigms', which do not coincide with the illustrative pictures or ideological conceptions²⁴. This special notion seems a useful *instrumentum studiorum*, which helps to explain a certain layer of historical sources. That image-paradigm was not connected with illustration of any specific text, though it included a lot of literary and symbolic meanings and associations. It is hard to see in this paradigm just an embodiment of a theological concept, although the depth and complexity of its structure is quite obvious. The image-paradigm belonged to the visual culture, it was visible and recognizable, but at the same time it was not formalized in any stable state, either in a pictorial scheme or in a mental structure. In this respect the image-paradigm looks similar to the metaphor that loses its sense in re-telling, or in its division into parts. For the Byzantines, such an irrational and at once 'hiero-

²⁴ Heavenly Jerusalem was perceived as such an image-paradigm changing its external forms every time but surviving as a recognizable matrix, see: *Lidov A. Heavenly Jerusalem. The Byzantine Approach // The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art / Ed. B. Kuehnel (Jerusalem, 1998), p.341–353, esp. 353*. Some other examples have been recently revealed: *Lidov A. The Miracle of Reproduction. The Mandylion and Keramion as a paradigm of sacred space // L'Immagine di Cristo dall' Acheropiita dalla mano d'artista / Ed. C. Frommel, G. Morello, G. Wolf. Citta del Vaticano, Rome, 2006*; *Lidov A. Holy Face — Holy Script — Holy Gate: Revealing the Edessa Paradigm in Christian Imagery // Mandylion. Intorno al Sacro Volto / Ed. G. Wolf. Firenze, 2006*. The latest article offers a striking example and reveals that the Mandylion, Christ's Letter to Abgar and the Sacred Gate of Edessa, where these two relics were displayed, were perceived as a single whole — an established image-paradigm which existed in minds of medieval artists and their beholders.

plastic²⁵ perception of the world could be the most adequate reflection of its divine essence. It does not involve any mystic but a special type of consciousness, in which our categories of the artistic, the ritual, the intellectual were interwoven in the inseparable form of vision.

The absence of the image-paradigm as a notion in contemporary scholarship does not allow us to reveal a number of phenomena which determined both symbolic structures and concrete pictorial motifs. One point seems clear — this phenomenon is quite distinct from what one may call an iconographic device. It seems significant in this respect that in references to most glorious model-shrines, like the Holy Sepulchre, Hagia Sophia or the Cathedral of the Kiev-Cave monastery, medieval 'concepteurs', as a rule, reproduced not planning, architectural forms or decoration, but the image-idea of the particularly venerated sacred space, recognized by contemporaries and included into the new context. We still do not have a proper language to operate with image-paradigms that challenge our fundamental methodological approach to the image as illustration and flat picture. In my view, beyond the image-paradigms our discussion will remain foreign to the medieval way of thinking and any analysis of style, iconography or hierotopy would be limited to a simple external fixation of artifacts of the visual culture. However, the recognition is important in and of itself, and further studies in this direction may reveal some practical approaches and renew our vision of medieval phenomena.

It is quite obvious that the hierotopical problematic cannot be limited to the Byzantine tradition only. Ancient and medieval, and in general, the entire history of religious cultures in various countries consists of numerous hierotopical projects, which might become a subject of comparative studies. In this connection it seems correct to pose a question of different layers or levels existing in each sacred space. This concerns archetypal background shared by all traditions. For instance, the archetype of the Holy Mountain exists in absolutely different cultures, historically unrelated to each other.

One may pose the question of hierotopical groups, as it was done many years ago for language families. Elucidation of the Indo-European tradition in creation of sacred spaces looks as a quite fruitful direction of studies. At least, the existence of such a tradition makes it possible to explain very similar structure of the inner space in Hindu temples and Christian churches, that could not be understood in terms of historical influences.

No less important is the issue of religious and national models of hierotopy. The Islamic approach is quite distinct from the Christian one, though both religions, having roots in Judaism, are much closer to each other than to Buddhism.

²⁵ See note 20.

The first thing, that comes to my mind, is the striking problem of the “temple consciousness”, recently exposed by some scholars. It presupposes discussion of different models of the temple space in the framework of the so called 'Abraham's tradition'²⁶.

Some striking typological differences might be noticed through comparative analysis of Christian hierotopy in the West and in the East. As has been already mentioned, in Byzantium we see iconic vision of the spatial imagery, destroying the barrier between the stable church (its material body) and the dynamic external milieu outside any physical borders. The inner space of the church could be displayed and re-created in squares and streets, in fields and mountains, which should, at least temporarily, be transformed into an icon of the sacred universe, created by God himself. This re-creation of the spatial proto-image contains one of the most essential meanings of all rites and processions happening outside the church. It is noteworthy that the church itself is considered as a transparent structure and moving spiritual substance: one may recall about the relics inlaid in walls, pillars and cupolas of Byzantine churches²⁷. A kind of manifestation of that vision we can see in post-Byzantine churches in Romania, where the altar iconography is reproduced on the facades and the most sacred liturgical program is open to the external world which is conceived in this way as a church-cosmos.

Byzantium created basic models of the arrangement of sacred spaces, which in different countries were adopted and transformed according to their national characteristics and even climatic conditions. It is quite clear, that the ice architecture, which framed Russian hierotopical projects for the Epiphany and other winter festivals, simply could not exist in Constantinople or in the Balkans²⁸. This also demonstrates how sublime Constantinopolitan patterns were being re-worked in the folk milieu: the well established, 'academic' hierotopy was naturally combined with spontaneous sacralization of the human environment.

As a living being, a hierotopical project could change in time: the original concept-matrix was subject to developments and additions, the concept itself was sometimes transformed according to new ideologems. Cathedrals of the Moscow Kremlin provide a good example: their spatial imagery con-

²⁶ I mean, first of all, some works by Henry Corbin and his conception of 'themenology'. See also a fundamental monograph by Sharif Shukurov: *Шукуров Ш. М. Образ Храма / Imago Templi*. М., 2002. The author suggests an approach, different from the hierotopical one, to the discussion of the temple space: his attention is focused on the phenomenology and poetics of the temple, developing Corbin's ideas.

²⁷ *Teteriatnikova N. Relics in Walls, Pillars and Columns of Byzantine Churches // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2003, с. 74–92.*

²⁸ См.: *Beliaev L. The Hierotopy of the Orthodox festival. On the national traditions in the making of sacred spaces // Hierotopy...*, p. 39–47, and in *Hierotopy. Comparative Studies / Ed. A. Lidov. Moscow, 2006 (forthcoming).*

siderably changed in different periods. As recent studies of some late medieval inventories have shown, by the late seventeenth century the most liturgical textiles, which used to cover icons and great parts of walls, were removed from the cathedrals. This created a principally different image of sacred space, that we sometimes wrongly consider as an ancient one²⁹. Careful research of different historical layers of sacred space may be compared with the restoration of an icon. As in such case, quite often just small remains of original hierotopical projects are available to us, yet they should be recognized as a unique source of historical information, which is capable to give a clue to understanding of the surviving elements of the ancient complex — architectural forms, frescoes, icons, liturgical vessels or particular rites.

The hierotopical approach relates not merely to the sacred spaces of churches, cities or landscapes but to the research of spatial imagery in minor art forms and in written texts. In the present introductory article we can but touch upon some aspects of this large topic. The problematic of sacred space in Byzantine manuscripts looks nearly unexplored. On the one hand, the spatial concept is quite evident: in several manuscripts frontpieces are conceived as a solemn gate to the sacred space of the book, sometimes they represent an icon of the heavenly city made up of churches (e.g., the twelfth-century Homilies of James of Kokkinobaphos from Vatican and Paris, and the Sermons of St Gregory of Nazianzus from Sinai, of the same century, fig. 6)³⁰. On the other hand, a method to describe this phenomenon has not been elaborated. The creator of a manuscript did not represent just a flat ornamentation and the so called iconographical program, but tried to establish a certain system of interrelations between the miniatures on double-pages of a manuscript, making the image of sacred space which recalled the sacred milieu of the church (it is not accidental that the image of the church appeared on Byzantine covers). In many cases we probably may speak about a particular concept that generated individual spatial imagery and connected the manuscript with its liturgical function and its concrete environment — specific rituals, lightings, sounding words and various liturgical vessels.

A comparison with liturgical vestments can be adduced here I mean primarily the well-known fourteenth and early fifteenth-century embroidered Byzantine sakkos of the Metropolitan Photios of Moscow (fig. 7)³¹. Bearing

²⁹ *Стерлигова И. А.* Драгоценный убор икон Царского храма // Царский храм. Святыни Благовещенского собора в Кремле (The Royal Church. Holy Relics of the Annunciation Cathedral in the Kremlin). Moscow, 2003, p. 63–78.

³⁰ Vatican, gr. 1162, f. 2r and Sinai, gr. 339, f. 4v. See: *Lidov A.* Heavenly Jerusalem. The Byzantine Approach..., p. 351–353.

³¹ *Piltz E.* Trois sakkoi byzantins. Analyse iconographique. Stockholm, 1976; Medieval Pictorial Embroidery. Byzantium, Balkans, Rus'. A catalogue of the exhibition. Moscow, 1991, № 9–10, p. 38–51.

a sophisticated system of images, these liturgical robes created a microcosmos of the church space, which was included into the sacred milieu of the real huge church (the Moscow cathedral) and revealed their true meaning in the liturgical movement. Gold-embroidered icons were permanently changing on the moving clothes, becoming a kind of living beings in the atmosphere of unstable lighting of natural sources, various fires, reflections of gold and silver vessels, in the multi-layered environment of smoking incenses. In general, it concerns a dynamic, performative, spatial imagery, including officiating person as well as the entire liturgical context. It should be made clear, that the traditional approach, limited just to studies of technology, style or iconography, without consideration of the spatial background of this imagery, which was connected with a particular hierotopical project, will keep us far away from proper understanding of original concepts of the so called museum objects.

The same is true for liturgical vessels and numerous reliquaries. In the tenth-century Constantinopolitan stone chalice from the treasury of San Marco in Venice (the 'Chalice of Patriarchs') there is a gold medallion with an enamel Pantocrator, which appears on the bottom of the semi-transparent bowl made of sardonyx (fig. 8)³². At the moment of communion the image had to appear in the fluctuating liquid as a visible testimony of the Eucharistic miracle of the transubstantiation of wine into the blood of Christ. However, a more striking indication to the spatial context of the image one might find in the eloquent juxtaposition of the liturgical chalice and the cupola of the Byzantine church, that also bore Pantocrator image (fig. 9). In the space of a particular church these two images of the Pantocrator had to be perceived as interrelated parts of one and the same hierotopical concept.

Another example is the famous Limburg *staurothek* (968–985 rr., fig. 10)³³: the central part with a piece of the True Cross is framed by fragments of ten other relics, most of which were kept in the church of the Virgin of the Pharos — the major reliquary, belonging to the Byzantine emperors. The complex of relics created a kind of icon of the Passions³⁴. As known from the 'Book of Ceremonies' by Constantine Porphyrogenitus, reliquaries of the True Cross used to be carried on battle fields during special imperial rituals³⁵. A *staurothek* was carried in front of the emperor on the breast of an

³² Il Tesoro di San Marco. Milano, 1986, cat. no 16, p. 167–173.

³³ Ševčenko N. The Limburg Staurothek and its Relics // Thymiama. Athens, 1994, pls. 166–167, p. 289–294.

³⁴ On an iconic representation of the transportable "Pharos Chapel", see: Wolf G. The Holy Face and the Holy Feet. Some considerations in front of the Novgorod Mandylyon // Eastern Christian Relics / Ed. A. Lidov. Moscow 2003, p. 285–286.

³⁵ De Ceremoniis, I, 484.24–485.6; Haldon J. Constantine Porphyrogenitus. Three Treatises on Imperial Military Expeditions. Vienna, 1990, p. 124.

imperial chamber person. The link of a reliquary with the emperor personally was stressed by all means. It was not merely a demonstration of imperial omnipotence and the direct connection with the Ruler of universe, but a reference to the sacred space of the Pharos chapel, from where the relics were borrowed³⁶. In such a ritual the whole army before the battle shared the most sacred space of the empire that was embodied in the icon-reliquary.

If the hierotopical concept of the Limburg *staurothek* needs some additional evidence for its proper understanding, in some cases we should just look carefully at objects themselves. Thus, Byzantine reliquaries of St Demetrios (fig. 11) reproduced not merely the iconography of the saint³⁷, but the arrangement of his shrine in Thessaloniki, which is represented by sequence of flat and volume images, gradually appearing in the process of the opening of a reliquary. It aimed at the creation of an image of venerated sacred space, widely known because of the miracles that regularly happened there. A pendant reliquary invisibly connected its owner with the St Demetrios' basilica in Thessaloniki (fig. 12). This sort of objects is not possible to interpret as just a relic decorated with images. They should be considered as spatial icons, which achieved their miraculous power through combination of the relic, the imagery, and its holy milieu.

The number of examples can be easily extended, and the brief analysis considerably developed. However, seems much more important to us here to evaluate a possibility of hierotopical approach to objects of minor arts, not to monumental spaces only. Intention to re-create in small forms iconic concept of a particular sacred space reflects, in my opinion, a fundamental principle of the Eastern Christian visual culture.

It seems correct in this context to pose a question of sacred spaces in literary texts³⁸. In medieval writings, and particularly in hagiographic texts, there is quite often a description of a sacred milieu — a dwelling place of the saint, partly created by himself. In some cases there is a chance to compare these descriptions with archaeological remains and characteristics of the natural environment³⁹. All common positive features, i.e. distances, become

³⁶ A more detailed discussion of this aspect, see: *Лудов А. М. Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень (The Theotokos of the Pharos. The Imperial church-reliquary as Constantinopolitan Holy Sepulchre) // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. М., 2005, с. 87.*

³⁷ *Grabar A. Quelques reliquaires de Saint Démétrios et le Martirium du saint à Salonique // DOP, 5 (1950), p. 3–28.*

³⁸ Spatial aspects of Russian literature became a subject of several important studies by an outstanding philologist Vladimir Торогов: *Торогов В. О мифопоэтическом пространстве (Lo spazio mitopoetico). Избранные статьи. Pisa, 1994.*

³⁹ A good example has been provided by: *Bakirtzis N. The Creation of an Hierotopos in Byzantium: Ascetic Practice and its Sacred Topography on Mt. Menoikeion (in the present collection).*

invalid. A medieval author presents recognizable but iconic image of the space, which exists beyond our system of values. Such a hierotopical approach to the modelling of space by words-images was recently named 'chorotope' by Peter Brown, who had in mind the classical notion of the 'chronotope' proposed by Mikhail Bakhtin⁴⁰. It is not merely about any direct description of sacred spaces (the Paradise, a monastery or a church), but about an attempt to present by literary means an image of specific sacred milieu, which, looking from outside, could not have common 'sacred' characteristics⁴¹. In large spaces of the church and the city, in minor arts, and in literary texts there is one and the same type of creativity, determined by the idea of spatial imagery and iconic perception of the world.

In this brief introductory article I have just attempted to pose a problem. Naturally, not all the aspects have even been touched upon, a lot of them should be exposed and analysed properly. I did not deliberately make a strict distinction between 'hierotopy as a form of creativity' and 'hierotopy as subject of cultural history'. It seemed more important to me to reveal the phenomenon in general, leaving for the future certain structural and terminological corrections of the subject and the method. As a conclusion, one might notice, that hierotopy is not a philosophical concept, which needs a sophisticated theory. It can be considered, in my view, as a form of vision that helps to recognize the presence of a special stratum of cultural phenomena, which should be historically reconstructed in detail.

⁴⁰ *Brown P.* Chorotope: Theodore of Sykeon and His Sacred Landscape in the present collection.

⁴¹ A hierotopical approach has been applied to modern literature. See: *Blank K.* Hierotopy in Dostoevsky and Tolstoy // Hierotopy. Comparative Studies (forthcoming).



1. София Константинопольская. Вид внутреннего пространства / Hagia Sophia in Constantinople. A view to the inner space



2. София Константинопольская. Пространство императорских врат / Hagia Sophia in Constantinople. A view to the Imperial Door



3. Богоматерь «*Chôra tou achôrêtou*» над входом в храм монастыря Хора (Кахрие Джами). Мозаика, начало XIV в. Константинополь / The Virgin “*Chôra tou achôrêtou*” over the entrance to the cathedral of the Chora monastery (Kariye Camii). Mosaic, early 14th cent. Constantinople



4. Campo Santo в Пизе, XIII–XV в. / Campo Santo in Pisa, 13th–15th cent.



5. «Новый Иерусалим» под Москвой. Вид внутреннего пространства собора / The “New Jerusalem” near Moscow. A view of the cathedral's inner space, 17th–18th cent.



6. Миниатюра-фронтиспис рукописи Слов Григория Назианзина, ок. 1150 г. Монастырь Св. Екатерины, Синай / Miniature-frontispiece of the manuscript of the Liturgical Homilies of St. Gregory of Nazianzus, ca. 1150. St Catherine's monastery, Sinai (gr. 339, fol. 4v)



7. Большой саккос митрополита Фотия. Золотое шитье. Византия, 1414–1417 гг. Музеи Московского Кремля / Major Sakkos of the Metropolitan Photios. Gold embroidery. Byzantium, 1414–1417. Museums of the Moscow Kremlin.



8. «Потир патриархов». Сардоникс, перегородчатая эмаль. Константинополь, X в. Сокровищница Сан Марко, Венеция / "Patriarchs' Chalice". Sardonix, cloisonné enamel. Constantinople, 10th cent. Treasury of San Marco, Venice



9. Пантократор в куполе Софии Киевской. XI в. / The Pantocrator in the dome of St. Sophia in Kiev. 11th cent.



10. Лимбургская ставроотека. Позолоченное серебро, перегородчатая эмаль. Константинополь, X в. Собор Лимбурга / The Limburg staurothek. Silver gild, cloisonné enamel. Constantinople, 10th cent. Treasury of the Limburg cathedral



11. Реликварий-киворий св. Дмитрия. Позолоченное серебро. Византия. 1059–1067 гг. Музеи Московского Кремля / Reliquary-ciborium of St. Demetrios. Silver gilt. Byzantium, 1059–1067. Museums of the Moscow Kremlin



12. Нагрудный реликварий св. Дмитрия. Византия. XIII–XIV вв. Коллекция Дамбартон Оакс, Вашингтон / The pendant reliquary of St. Demetrios. Gold, cloisonné enamel. Byzantium. 13th–14th cent. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.