

А.М. Лидов

Драматургия Огня и Света как вид иеротопического творчества

Сборник статей, впервые в мировой науке, посвящен проблематике огня и света как важнейших средств в создании сакральных пространств. В центре внимания — византийская и древнерусская традиция, рассмотренная на широком историческом и географическом фоне, который только и позволяет оценить своеобразие восточнохристианской культуры огня и света. Каждый из нас помнит впечатления от православного храма, в котором пронзительный солнечный свет, клубящийся в дымах каждений, сочетается с мистической огненной драматургией бесчисленных свечей и лампад, вместе создающих образ Царства Небесного на земле. Подобное явление не может быть описано в рамках одной традиционной науки, поэтому к его рассмотрению привлечены историки, искусствоведы, филологи, философы, литургисты, лингвисты. При этом речь идет об особом виде художественного творчества, которое, на наш взгляд, может быть адекватно понято только в контексте иеротопии — нового раздела истории культуры, изучающего мировую практику создания сакральных пространств. Исследованию иеротопии посвящена многолетняя научная программа, нашедшая воплощение в целом ряде международных симпозиумов, опубликованных книгах и множестве статей авторов из разных стран¹.



*Зороастрийский
Алтарь Огня в Язде.
Современное фото*

Трудно представить что-то более важное и символически значимое, чем огонь и свет, которые уже в древнейших языках отождествлялись с представлением о божественном. Как известно, одной из метафор описания Яхве — Бога иудеев, христиан и мусульман — было словосочетание «рождающий огонь». В появившейся в ту же древнейшую эпоху, на рубеже первого и второго тысячелетий до нашей эры, религии зороастрийцев-«огнепоклонников» бог почитался в виде солнечного света, на который молились, и воплощающего этот свет священного огня, который поддерживался неугасимым в центре храмов, носивших красноречивое название «дома огня» (аташкадэ). В Евангелии Христос провозглашает себя Светом, а основополагающий Символ веры именуется Его «Свет от Света». Высокое богословие выросло на основе глубоко личного опыта: все мы помним еще детские ощущения от завораживающей магии живого огня и радость от преображающего мир солнечного света.

Однако с точки зрения истории культуры огонь и свет остаются парадоксально малоизученным. Еще менее познанной представляется практика световых эффектов и огненной драматургии в создании сакральных пространств. В значительной степени это свя-

зано с эфемерностью предмета, который с трудом поддается традиционному позитивистскому описанию и классификации. В последнее время исследователи, в том числе и византийской традиции, настойчиво ищут адекватные язык и методологию для конкретно-исторического изучения использования огня и света. Становится все яснее, что во многих случаях речь идет не о вспомогательных средствах, но о конституирующей основе, по отношению к которой архитектура, изображения, обряды и даже звучащее слово отступают на второй план. Явление осмыслялось и на уровне философских понятий. Так, в неоплатонизме, легшем в основу христианского богословия, именно концепция света и его эманации является ключевой для понимания божественной природы мира. Вспомним, как это описывает Плотин в «Эннеадах»:

«Мы можем сказать, что существует и нечто, являющееся центром; его окружает ореол изливающегося из него света; вокруг центра и его ореола существует другой ореол — свет, порожденный светом; за ним следует еще один ореол, но уже такой, у которого нет своего собственного света, и он вынужден этот свет заимствовать.

Последний ореол мы должны воспринимать как вращающийся круг, или, скорее, сферу, в природе которой заложено получать свет того третьего царства, которое находится сразу над ней, причем в том же объеме, в котором оно само его получает. Таким образом, все начинается с яркого света, струящегося из сверкающего центра; в соответствии с высшим планом свет простирает свое сияние все дальше и дальше» (Плотин, Эннеады, IV.3.17).

Насколько значима и влиятельна была эта неоплатоническая концепция, дают понять не только христианские богословские трактаты, но и дошедшие до нас византийские эфрасисы, описывающие византийские храмы как среду вращающегося света². Такой предстаёт Святая София Константинопольская в описании Павла Силенциария (563 г.), что находит яркое подтверждение в архитектуре и археологии этого великого храма. Солнечному кольцу из сорока подкупольных окон вторил огромный хорос-паникадило со сверкающими огненными лампадами. Еще один гигантский круг лампад размещался по карнизу, разделявшему купол и наос храма. Кроме того, на концах свисающих с купола полутора сотен цепей располагались серебряные диски, несущие изображения креста, в центр которого помещалась большая светящаяся лампада³. Откосы подкупольных окон, выложенные золотой мозаикой, служили своего рода рефлекторами, отражавшими свет луны и звезд и создававшими эффект светового облака, освещавшего храм в ночи и зримо воплощавшего идею «Облака славы», так называемой «DOXA», в образе которой, согласно библейской традиции, в мир является невидимый и всемогущий Бог. Все это представлено как часть грандиозной «светопространственной композиции», включавшей сложно организованную иерархию световых зон, по отношению к которой архитектурное тело храма воспринималось как огромная и драгоценно украшенная оболочка⁴.

Сейчас становится ясно, что Святая София — это не просто выдающееся архитектурное сооружение, но великий иеротопический проект, грандиозная пространственная икона, созданная сложнейшей драматургией огня и света⁵. Вспомним, что, помимо солнечного света и огня светильников, в этом действе участвовали мерцающее золото мозаичных сводов, мраморная инкрустация, вызывающая образ «стены из драгоценных камней» (Откр. 21, 18-20), блистающее золото и серебро алтаря, преграды, амвона, а также бесчисленных литургических сосудов. Именно в этом замысле пространственной иконы невидимого Бога, созданной светом, надо, на наш взгляд, искать объяснение остававшейся долгое время непонятной особенности — отсутствию на стенах юстиниановской Святой Софии фигуративных плоских изображений, которые очевидно диссонировали бы с одновременно иконическим и перформативным световым образом.



*Преображение.
Мозаика в конхе
алтарной апсиды.
Базилика монастыря
Св. Екатерины на
Синае. VI в.*

Знаменательно, что одновременно с появлением иконы света в Софии Константинопольской возникает и иконография «Преображения Господня», древнейший сохранившийся пример которой находим в мозаике конхи алтарной апсиды собора монастыря Св. Екатерины на Синае, заказанной императором Юстинианом — создателем константинопольской «Великой Церкви». Главное в композиции — образ божественного сияния, исходящего от Христа, в строгом соответствии с евангельским рассказом: «и просияло лице его как солнце, одежды же его сделались белыми как свет» (Мтф. 17, 2)⁶. Свет изображен, согласно неоплатонической концепции, в виде синих, голубых и белых концентрических кругов, разрежающихся от центра к краю ореола и исходящих вовне расширяющихся лучей. Однако, в отличие от абстрактного неоплатонического «Единого», источником света является сам Христос, преобразившийся и преобразующий пространство Горы Фавор. В духе христианской антро-



Христос в ореоле Божественного света. Преображение. Мозаика в конхе алтарной апсиды. Базилика монастыря Св. Екатерины на Синае. VI в.

Христос в ореоле Божественного света. Часть иконы «Преображение». Конец XIV в. Государственная Третьяковская галерея



пологии присутствующие апостолы не только созерцают, но и участвуют в «обожении», ибо «облако светлое осенило их».

Интересно, что в пространстве Синайской базилики изображенный свет главного мозаичного образа сочетается с потоком солнечного света, струящегося из окна над апсидой и осеняющего, подобно апостолам, верующих, собравшихся на утреннюю литургию⁷. Свет изображенный и реальный сливаются в одно неразделимое целое. «Преображение» может быть осмыслено как пример идеальной иеротопии — создания сакрального пространства посредством божественного света, который от иконоческого образа чуда на горе Фавор естественно переходит в конкретную храмовую среду, сотворенную людьми для приобщения к божественному миру.

Число примеров византийской иеротопии огня и света можно умножать до бесконечности. Практически она присутствует в каждом православном храме. Другой вопрос, что у нас не так много сохранившихся источников для реконструкции средневековых проектов. Трудность состоит еще и в том, что при разрушениях и переделках эфемерные световые эффекты исчезали в первую очередь. Однако реконструкции не только возможны, но и чрезвычайно плодотворны. В некотором смысле поиск источников только начался, и одна из главных задач настоящего симпозиума —



*Свет, исходящий
алтарного окна на
утренней литургии в
базилике монастыря
Св. Екатерины на
Синае. Современное
фото*

в объединении усилий и разработке методологических подходов, которые могут быть использованы в дальнейшем. В рамках иеротопии исследование философско-богословских представлений об огне и свете может органично дополняться анализом обрядовой и литургической практики, которая, в свою очередь, связана с архитектурными проектами и предметным миром световозжигания. Огромная сфера — исследование иконографии и символики, кото-



*Алтарная апсида
храма-оссуария в
Бачково, Болгария.
XI в.*

рые не только сохраняют важные изобразительные мотивы, но в ряде случаев позволяют реконструировать световую среду, как воображаемую, так и существовавшую в реальности.

Принципиально важно осознать, что драматургия огня и света может и должна быть рассмотрена как отдельный вид художественного творчества, знание о котором в значительной степени оказалось утраченным, в определенном смысле выведенным из позитивистской картины мира, сфокусированной на описании материальных предметов. Однако сейчас становится ясным, что вне этого вида творчества многие богословские идеи, литургические действия, архи-



*Горящие свечи.
Деталь иконографии
в алтарной апсиде
храма-оссуария в
Бачково, Болгария.
XI в.*

тектурные концепты и художественные образы останутся не вполне понятыми. Иеротопия, реконструирующая и интерпретирующая проекты конкретных сакральных пространств, не только создает для драматургии огня и света естественный научный контекст, но и позволяет в полной мере оценить это крупнейшее явление мировой культуры.

Alexei LIDOV
(Moscow State University,
Research Centre for Eastern
Christian Culture)

The dramaturgy of light and fire as a form of hierotopical creativity

This collection of articles – the first in international academia – is dedicated to the study of fire and light as means of paramount importance for the creation of sacred space.

The central focus is on Byzantine and medieval Russian tradition, examined in broad historical and geographical scope, which allows the distinctive nature of the Eastern Christian culture of fire and light to be properly evaluated. Each of us may call to mind the impressions created by an Orthodox church, in which the penetrating sunlight, wreathed in incense smoke, combines with the mystical fiery dramaturgy of numerous candles and lamps to create an image of the Heavenly Kingdom on earth. Such a phenomenon cannot be described within the traditional framework of a single academic discipline, which is why historians, art historians, philologists, philosophers, linguists and scholars of liturgy have all been drawn to study it. Furthermore, here we are discussing a special form of artistic creation, which – in our view – may only be adequately understood in the context of hierotopy, a new research field within the history of culture, which explores the worldwide practice of creating sacred spaces. A multi-year programme of academic research has been devoted to the study of hierotopy, generating a whole series of international symposia, book publications and a multitude of academic articles by authors from various countries.⁸

It is difficult to imagine something more important and symbolically significant than fire and light, which was already identified with the notion of divinity in the most ancient languages. It is well known that one of the metaphors which described Yahweh, God of Jews,

Christians and Muslims, was 'life-giving fire'. In the religion of Zoroastrian 'fire-worshippers', which appeared around the threshold of first and second millennia BCE, god was venerated in the form of sunlight, which is prayed to and embodied as an inextinguishable holy fire maintained at the centre of temples eloquently called 'fire houses' (*atashkadeh*). In the Gospels Christ declares himself Light, and the foundational Creed calls him 'Light from Light'. High theology has grown from deep personal experience: we may all still recall childhood impressions of the bewitching magic of real fire, and the joy of a world transfigured by sunlight.

Paradoxically, however, from the point of view of cultural history fire and light remain little studied. The practice of using light effects and the dramatic art of fire to create sacred space is even less well known. To a great extent this is connected with the ephemeral nature of the subject, which yields to traditional positivist description and classification with difficulty. Recently researchers, including those of Byzantine tradition, have persistently sought a language and methodology adequate to the task of concrete, historical study of the use of fire and light. It is becoming clear that in many instances the issue is not about supplementary resources, but about establishing foundations on which architecture, imagery, ritual and even the spoken word take second place.

The phenomenon has also been interpreted on the level of philosophy. Thus, in the Neoplatonism which underlies Christian theology, it is precisely a conception of light and its emanation which proves key to understanding the divine nature of the world. Let us recall how Plotinus describes it in the *Enneads*:

There is, we may put it, something that is centre; about it, a circle of light shed from it; round centre and first circle alike, another circle, light from light; outside that again, not another circle of light but one which, lacking light of its own, must borrow. The last we may figure to ourselves as a revolving circle, or rather a sphere, of a nature to receive light from that third realm, its next higher, in proportion to the light which that itself receives. Thus all begins with the great light, shining self-centred; in accordance with the reigning plan [that of emanation] this gives forth its brilliance⁹ (Plotinus, *Enneads* IV.3.17).

This Neoplatonic concept was so significant and influential that it allows us to understand not only Christian theological tracts but also those extant Byzantine ekphraseis which describe Byzantine churches as environments of revolving light.¹⁰ The description of Hagia Sophia in Constantinople by Paul the Silentiary (Paulus Silentiarius, 563 ad) presents it thus, and the architecture and archaeology of this great church clearly supports such a vision. A huge choros-panikadi-lo [circular chandelier] with shining lamps of fire echoed the ring of sunbeams from forty windows under the cupola. Yet another gigantic ring of lamps was placed around the cornice which divides the cupola from the naos of the church. Besides this, silver discs bearing the

image of the cross were positioned on the ends of a hundred and fifty chains hanging from the cupola, at the centre of which was a huge shining lamp.¹¹ The slopes of the windows under the cupola, inlaid with golden mosaics, served as reflectors of sorts, mirroring the light of the moon and stars and creating the effect of a luminous cloud which illuminated the church at night and visibly embodied the idea of the 'Cloud of glory', the so-called DOXA, in the image of which, according to Biblical tradition, the invisible and omnipotent God appears in the world. All this was conceived as part of a grandiose spatial icon of light, which included a complex hierarchy of zones of light, in relation to which the architectural body of the church was understood as a huge and richly decorated shell.¹²

It is now clear that Hagia Sophia is not simply an outstanding architectural structure, but a great hierotopical project, a grandiose spatial icon created by the most complex dramaturgy of fire and light.¹³ Let us recall that besides the sunbeams and lamp flames, the twinkling gold of the mosaic vaults, the marble inlay which created an image of 'walls of precious stones' (Rev. 21: 18-20), the sparkling gold and silver of the altar, screen, ambo, and also innumerable liturgical vessels all participated in this mystical dramaturgy. In this author's opinion it is precisely in this idea of a spatial icon of the invisible God, created by light, that one must seek an explanation for one aspect which has remained puzzling for many years – the absence of two dimensional figurative images on the walls of the Justinian era Hagia Sophia, which would have been clearly discordant with the simultaneously iconic and performative image of light.

It is notable that the iconography of the 'Transfiguration of the Lord' emerged together with the appearance of the icon of light in Constantinople's St Sophia. The most ancient surviving example of this icon is in a mosaic on the concha of the altar apse in the Monastery of St Catherine in Sinai's catholicon, commissioned by the Emperor Justinian, the creator of Constantinople's 'Great Church'. The composition's most important feature is the image of divine radiance emanating from Christ, in strict accordance with the Gospel tale: 'and his face shone like the sun, his clothes became white as light' (Matt. 17:2).¹⁴ Following the Neoplatonic conception, the light is depicted as dark blue, pale blue and white concentric circles, halos thinning out from centre to edge and as emergent rays which emanate beyond them. However, in contrast to the abstract Neoplatonic 'One', the source of light is Christ Himself, transfigured and transfiguring the space of Mount Tabor. In the spirit of Christian anthropology the apostles present not only contemplate but also participate in the 'deification', since 'a bright cloud overshadowed them'.

Interestingly, in the space of the Sinai basilica the light depicted in the main mosaic harmonises with a stream of sunlight which flows from the window under the apse and overshadows, like the apostles, those believers who have gathered for the morning liturgy.¹⁵ The real

and depicted light both unite in one indivisible whole. 'The Transfiguration' can be understood as an example of ideal hierotopy – the creation of sacred space by means of divine light which naturally moves from the iconic image of the miracle on Mount Tabor into the concrete environment of the church, created by people for communication with the world of the divine.

The number of examples of Byzantine hierotopy of fire and light may be multiplied ad infinitum. Such hierotopy is present in practically every Orthodox church. The fact that we do not have many extant sources with which to reconstruct medieval projects is another matter. A further difficulty is that, first and foremost, ephemeral light effects disappeared with destruction and alterations. However, reconstructions are not only possible, they are also incredibly fruitful. In various senses the search for sources has only just begun, and one of the most important tasks of our current symposium is to unite forces and work out methodological approaches which may be used in the future. Within the framework of hierotopy, research on philosophical-theological conceptions of fire and light may organically supplement the analysis of ritual and liturgical practice which, in turn, is connected with the architectural projects and the material culture of flame kindling. Another huge sphere is research on iconography and symbolism, which together preserve not only important motifs but also a range of examples which permit us to reconstruct both imaginary and real environments of light.

It is of vital importance to acknowledge that the dramatic art of fire and light may, and should, be examined as a separate form of artistic creativity. Our knowledge of this art form has, to a significant degree, been lost, in some sense as a result of a positivist picture of the world which focuses on the description of material objects. However it is now becoming clear that many theological ideas, liturgical actions, architectural conceptions and artistic images will remain insufficiently understood if scrutinised outside of this type of creativity. Hierotopy, in reconstructing and interpreting specific projects of sacred space, not only creates a natural academic context for the dramaturgy of fire and light, but also permits a full and appropriate evaluation of this major phenomenon of world culture.

- 1 Лидов А.М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва, 2009; Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. Москва, 2006, с. 32–58; Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств / Ред.-сост. А.М. Лидов. Москва, 2009; Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2009. Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2011. См. более полный список публикаций в Интернете: Иеротопия <http://ru.wikipedia.org/wiki>.
- 2 Isar N. "Choros of Light". Vision of the Sacred in Paulus the Silentiary's poem Descriptio S.Sophiae // *Byzantinische Forschungen*, XXVIII (2004), p. 215–242.
- 3 The Lighting System of Hagia Sophia in Constantinople // Bouras L., Parani M. *Lighting in Early Byzantium*. Washington, D.C., 2008, p. 31–36. См. также: Fobelli M. L. *Luce e luci nella Megale Ekklesia* // Fobelli M. L. *Un tempio per Giustiniano: Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenzario*. Roma, 2005.
- 4 Термин А.Ю. Годованца: Годованец А.Ю. Икона из света в архитектурном пространстве Св. Софии Константинопольской // *Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси* / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2011, с. 119–142.
- 5 Лидов А.М. Вращающийся храм. Иконическое как перформативное в пространственных иконах Византии // *Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси* / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2011, с. 27–51.
- 6 См. подробный анализ сцены: Elsner J. *The Viewer and the Vision: the Case of the Sinai Apse* // *Art History*, 17/1 (1994), p. 81–102.
- 7 Nelson R. *Where God Walked and Monks Pray* // *Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai* / Ed. R. Nelson, K. Collins. Los Angeles, 2006, p. 19–33.
- 8 Lidov, A. M. *Ierotopia. Prostranstvennye ikony i obrazy-paradigmy v vizantiskoi kul'ture* [Hierotopy. Spatial icons and image-paradigms in Byzantine culture], Moscow, 2009; *Ierotopia. Sozdanie sakral'nykh prostranstv v Vizantii i Drevei Rusi* [Hierotopy. The Creation of sacred spaces in Byzantium and Medieval Russia] (ed) A. M. Lidov, Moscow, 2006, pp. 32–58; *Ierotopia. Sravnitel'nye issledovaniia sakral'nykh prostranstv* [Hierotopy. Comparative studies of sacred spaces] (ed) A. M. Lidov, Moscow, 2009; *Novye Ierusalimy. Ierotopia i ikonografia sakral'nykh prostranstv* [New Jerusalem. Hierotopy and iconography of sacred spaces], (ed) A. M. Lidov, Moscow, 2009; *Prostranstvennye ikony. Performativnoe v Vizantii i Drevnei Rusi* [Spatial icons. Performativity in Byzantium and Medieval Russia], (ed) A. M. Lidov, Moscow, 2011; for a fuller list of publications see the entry for *Ierotopia* [Hierotopy] online at <http://ru.wikipedia.org/wiki>.
- 9 *The Six Enneads by Plotinus*. Translated by Stephen Mackenna and B. S. Page. Available online at <http://classics.mit.edu/Plotinus/enneads4fourth.html>
- 10 Isar N. "Choros of Light". Vision of the Sacred in Paulus the Silentiary's poem Descriptio S.Sophiae', *Byzantinische Forschungen*, XXVIII (2004), pp. 215–242.
- 11 'The Lighting System of Hagia Sophia in Constantinople', in Bouras L. and Parani M., *Lighting in Early Byzantium*. Washington, D.C., 2008, pp. 31–36; see also Fobelli M. L. 'Luce e luci nella Megale Ekklesia' in Fobelli, M. L. (ed), *Un tempio per Giustiniano: Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenzario*. Roma, 2005.

- 12 The discussion of this phenomenon see: Godovanets, A. 'Ikona iz sveta v arkhitekturom prostranstve Sv. Sofii Konstantinopol'skoi' [The Icon of Light in the Architectural Space of Hagia Sophia], in Lidov, A. M. (ed), *Spatial Icons. Performativity in Byzantium and Medieval Russia / Prostranstvennye ikony. Performativnoe v Vizantii i Drevnei Rusi*, Moscow, 2011, pp.119-142.
- 13 Lidov, A. M., 'Vrashchaiushchiisia khram. Ikonicheskoe kak performativnoe v prostranstvennykh ikonakh Vizantii' [The Whirling Church. Iconic as Performative in Byzantine Spatial Icons], in Lidov, A. M. (ed), *Spatial Icons. Performativity in Byzantium and Medieval Russia / Prostranstvennye ikony. Performativnoe v Vizantii i Drevnei Rusi*, Moscow, 2011, pp. 27–51.
- 14 For a detailed analysis of the scene see Elsner J., 'The Viewer and the Vision: the Case of the Sinai Apse', *Art History*, 17/1 (1994), pp. 81-102.
- 15 Nelson R., 'Where God Walked and Monks Pray' in Nelson, R., (ed), *Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai*, K. Collins. Los Angeles, 2006, pp. 19–33.