

## САКРАЛЬНАЯ ТОПИКА РУССКОГО ГОРОДА (5). СОБОР И ВОРОТА

**С. С. Аванесов**

Томский государственный педагогический университет, Россия  
iskiteam@yandex.ru

В этой статье я продолжаю исследование сакральной топики традиционного русского города. Здесь я выясняю синтаксическое значение архитектурного ансамбля «собор – ворота». В статье показано, что основная семиотическая функция городского собора заключается в визуальном обозначении сакрального центра города, выражающего собой идею начала и центра обитаемого мира. Будучи определённым образом структурирован в своём внутреннем объёме, собор выступает также в качестве доминирующего архитектурного элемента, придающего упорядоченность всему городскому пространству. Динамика соборного интерьера, распространённая на город в целом, сообщает городской топике свойство «переходности», движения, пространственной неравномерности. Такая гетерогенность городской жизненной среды оптически выражена как иерархическое «сгущение» священного пространства от периферии к центру (концентричность); направление этого нарастания сакральности задано двумя позиционными доминантами – главным входом в город и кафедральным собором. В Киеве князя Ярослава эти позиции занимают собор Святой Софии и Золотые ворота. Указанная градостроительная «схема», воспроизводимая практически во всех русских городах и монастырях, соответствует пространственной структуре Эдемского сада, израильского походного «стана», исторического Иерусалима и Небесного Града. Русский город, организованный согласно описанному «типу» (А. Росси), является многослойной пространственной иконой, архитектурной репрезентацией и конкретным воплощением архетипического сакрального пространства.

**Ключевые слова:** визуальная семиотика, восточное христианство, город, сакральная архитектура, визуальная организация пространства, центр, концентричность, собор, ворота.

---

## SACRED TOPICS OF RUSSIAN CITIES (5). THE CATHEDRAL AND THE GATE

**Sergey Avanesov**

Tomsk State Pedagogical University, Russia  
iskiteam@yandex.ru

In this article, I continue the study of sacred topics of Russian cities. Here I define the syntactic meaning of the architectural ensemble “cathedral – gate”.

The article shows that the main semiotic function of the cathedral is the visual designation of the city sacred center, which expresses the idea of the beginning and center of the inhabited world. Being structured in a certain way in its internal volume, the cathedral also acts as the dominant architectural element that gives orderliness to the entire urban space. The dynamics of the cathedral interior, spread over the city as a whole, gives the urban topic the property of “transitivity”, movement, spatial unevenness. Such heterogeneity of the urban living environment is optically expressed as a hierarchical “condensation” of sacred space from the periphery to the center (concentricity). The direction of this increase in sacredness is set by two positional dominants – the main entrance to the city and the cathedral. In Kiev of Yaroslav the Wise, these positions are occupied by the Cathedral of St. Sophia and the Golden Gate. This urban planning “scheme”, which is reproduced in all Russian cities and monasteries, corresponds to the spatial structure of the Garden of Eden, the Israeli “marching camp”, historic Jerusalem and the Heavenly City. The Russian city, organized according to the described “type” (Aldo Rossi), is a multi-layered spatial icon, an architectural representation and a concrete embodiment of archetypal sacred space.

**Keywords:** visual semiotics, Eastern Christianity, city, sacred architecture, visual organization of space, center, concentricity, cathedral, gate.

DOI 10.23951/2312-7899-2018-1-70-92

## I

Соборный христианский храм – в частности, собор Святой Софии в Киеве – занимает двоякую смысловую позицию в сакральном городском тексте. С одной стороны, он *фиксирует* собой некую видимую точку преимущественной святости – то «заглавное» место теофании, вокруг которого выстраивается семиотически структурированное и визуально завершённое пространство освящённого города: «Организирующим началом градостроительных композиций русских городов после крещения Руси, их доминантой являются храмы» [Лебедев 1995, 292]. С другой стороны, собор *динамически* продолжает себя в устройстве городского пространства в целом, он как бы повторяется в принципиальной схеме самого города. Эта вторая смысловая позиция соборного городского (а также и монастырского) храма обусловлена, конечно, не только его статусом в обитаемом пространстве, но и динамическим характером христианского храма как такового, а потому можно утверждать, что активная синтаксическая функция собора находится в согласии с его семантическим значением.

Христианский храм по своей *семантике* – переходная и посредствующая форма организации пространства. Будучи в эстетическом аспекте самодостаточной художественной ценностью (произведением искусства), в семиотическом ракурсе он предстаёт как *иконическое сообщение об ином*: об исходном, «парадигмальном» пространстве мироустройства (Эдеме), о пространстве спасительного исторического свершения в земном Иерусалиме и о пространстве славы будущего века в Небесном Граде. И то, что в нём совершается, – это литургия беспокойства, литургия активной и сосредоточенной заботы, *служба спасения*, а не демонстрация успокоения и расслабленной пассивности, спокойной и уверенной завершённости жизни. Храм в этом своём – главном – измерении функционирует как *медиальная конструкция* и как *репрезентант иного*. Вот эта семантическая *трансгрессирующая* динамичность храма как такового и обнаруживает себя в градостроительных актах «вынесения» его структуры в пространство города в целом<sup>1</sup> и выражается в фактах смыслового совпадения соборной и городской топических «матриц». Внутреннее пространство собора оказывается «частью единой среды населённого места, связанной с внешним окружением», в котором оно повторяется; тем самым храмовая архитектура «органично связывается с градостроительством, занимая свой уровень в иерархии пространственных систем искусственной среды» [Иконников 1985, 70], выражая себя в этой среде.

Городской собор, как и любой христианский храм, есть визуальный образ *связи* двух миров и символ *перехода*. «И деревенская церквушка, и огромный столичный собор с равным правом именуются домом Божиим, а во время службы являют собой и врата небесные» [Кавтарадзе 2016, 174]. Иаков, увидевший во сне лестницу от земли до неба, проснувшись, воскликнул: «Как страшно сие место! Это не иное что, как дом Божий, это врата небесные» (Быт 28:17). Дом Божий, храм – это небесные *врата*. Смысл, заключённый в именовании храма «вратами небес», по выражению М. Элиаде, «богат и сложен»: случившаяся теофания «освящает какое-либо место уже только тем, что делает его “открытым” вверх, т. е. сообщающимся с Небом»; в религиозном опыте оно становится «тем необычайным местом, где осуществляется переход от одного способа существования к другому» [Элиаде 1994, 25]. В самой структуре храма эта «переходность» выражена в разделении его внутреннего объёма на алтарь (Небо) и наос (мир), которые взаимно сообщаются посредством врат (алтарная

<sup>1</sup> Согласно Альдо Росси, город в целом тоже может рассматриваться и изучаться как произведение искусства [Росси 2015, 32, 129].

арка и царские врата иконостаса). В устройстве христианского города воспроизводится эта структурная организация священной топика<sup>2</sup>: место алтаря занимает собор, миром является окружающее город неорганизованное пространство, а в качестве перехода между ними функционируют главные городские ворота. Кроме того, любой христианский храм семантически отсылает к теме Богородицы как «дома» воплотившегося Спасителя, присутствующего в этом «доме» Своим телом (в Деве – в прямом смысле, в храме – в «виде» Евхаристических Даров), а также как «врат», посредством которых Бог вошёл в мир. И храм, и Богородица, таким образом, воспринимаются и в семантике «дома», и в семантике «врат». В Киеве это смысловое отождествление Девы Марии с вратами Божиими, конструктивно и художественно выраженное в алтарной части Софийского собора, распространено – в акте внешнего «разворачивания» структуры храма – и на главные городские ворота. При этом зафиксирована *аналогичная* смысловая связь Золотых ворот как «триумфальной (алтарной) арки» города с главным соборным храмом как городским «алтарём».

Описанная тройкая пространственно-смысловая структура храма и города предполагает ясное, оптически выраженное структурирование «места», акцентированное деление его на взаимно увязанные сегменты: «мир», центр и вход. И если «мир» в структуре города<sup>3</sup>, в отличие от внутреннего пространства храма, не требует специального обозначения, определяясь негативным образом (как неорганизованные и ещё только подлежащие будущему освящению «пустоты» за пределами городских стен), то центр и вход – *явные*, визуально подчеркнутые структурные доминанты городского пространства.

Соборный храм отмечает собой смысловой и ценностный центр города и тем самым – центр общественной и личной жизни. Означая столичный центр, он тем самым помещается в центре *страны*; «вокруг него она возводит своё временное мирское строение» [Трубецкой 1993, 222]. Но и одной страной не ограничивается организующее влияние собора: «В случае, когда город относится к окружающему миру как храм, расположенный в центре города, к нему самому,

<sup>2</sup> По словам С. С. Аверинцева, «всякий христианский город, сколь бы он ни был скромн, есть “икона” Рая, Небесного Иерусалима, устроенной Богом вселенной-ойкумены и всего мироздания» [Аверинцев 2006, 578], то есть семантически повторяет собой храм.

<sup>3</sup> Всё, что *видно* из города и вокруг города, входит в городское пространство, как вид из окна входит в пространство дома или квартиры (и потому сказывается на величине их стоимости) и как, скажем, вид горы Арарат, расположенной на территории Турции, входит в культурное пространство Еревана. Таким образом, *территория* города и *пространство* города – это не тождественные понятия.

т. е. когда он является идеализированной моделью вселенной, он, как правило, расположен в центре Земли»; являясь «идеальным воплощением» *своей* страны, он в то же время (как, например, Иерусалим, Рим или Москва) может восприниматься «как прообраз Небесного града и быть для окружающих земель святыней» [Лотман 1984, 30], а также архитектурным образцом. Город-митрополия может играть роль собора всей земли, священного центра вселенной [см.: Аванесов 2017 а, 49–50]. В этом смысле христианская иеротопическая программа представляет собой специфический тип общего человеческого опыта организации сакрального пространства; согласно этому опыту, «святые города и жертвенники располагаются в Центре Мира» [Элиаде 1994, 32]. Само наличие собора, таким образом, означает *неравномерность* культурного пространства и *неравноценность* различных его сегментов.

Городское пространство, как всякое пространство культуры, не является гомогенным, абстрактным «физическим» или отвлечённым «философским» пространством. Человек в реальности никогда не имеет дела с однородной пространственной средой. Жизненное пространство человека, по утверждению Анри Лефевра, всегда «содержит социальные отношения» и потому «служит инструментом как мысли, так и действия» [Лефевр 2002, 27]; человек *ориентируется* в нём именно постольку, поскольку оно ценностно неоднородно, поскольку оно социально и культурно «размечено». Пространство может быть важным и безразличным, насыщенным и разреженным, благоприятным и опасным, «своим» и «чужим»; такие сегменты реальности, будучи сопоставленными, обуславливают неоднородность, прерывистость и структурность пространства и являются необходимой предпосылкой ориентации в нём. Для религиозного человека эта ориентирующая неоднородность пространства проявляется прежде всего «в опыте противопоставления священного пространства, которое только и является *реальным, существует реально*, всему остальному – бесформенной протяжённости, окружающей это священное пространство» [Элиаде 1994, 22]. Такая внешняя протяжённость – ещё не пространство в подлинном (реальном) смысле слова, она ещё только *может* стать им.

Соборный храм как заглавная городская «веха» означает собой точку наивысшей (в том числе и в *визуальном* смысле) концентрации святости, распространяемой из этой точки на весь город. «Само положение объёма, центрирующего обширное пространство, привлекало внимание к его массе и пластическим качествам» [Иконников 1985, 84–85]. При этом храм – не просто бросающаяся в глаза

визуальная доминанта (как, например, высотный дом или водонапорная башня); это прежде всего *смысловой акцент* городского пространства, выраженный посредством архитектурной формы. Храм репрезентирует собой не только материальную значительность, но и социокультурную значимость; его визуально данная значительность напрямую связана с его экзистенциальной значимостью (как в иконописи масштаб фигур отражает «уровень» святости изображённых персон); более того – значительность храма является *видимым свидетельством* его значимости в структуре городского священного топоса<sup>4</sup>. Присутствие собора в пространстве города освящает это пространство, делает его «святой землёй» – как присутствие Бога в горящем кусте освящало всю прежде аморфную территорию вокруг: «И сказал Бог: не подходи сюда; сними обувь твою с ног твоих, ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая» (Исх 3:5). Организация такого священного пространства *алгоритмически* соответствует сотворению мира: это акт, который устанавливает в хаотической, аморфной среде «точку отсчёта» и «центральную ось всякой последующей ориентации» [Элиаде 1994, 22]. Как с точки приложения Божественной воли к неустроенной материи начинается собственно мир (космос), так с сакрального городского центра *начинается* и русский город, и Русская земля.

Здесь опять обнаруживается аналогия между городом и храмом. Внутреннее пространство храма в христианстве «символически трактовалось как некая “модель мироздания” с восхождением мысли в нём от земли к “небесному граду”»; в то же время и пространство реального города также иерархически определялось и выстраивалось в связи с центральным (сакральным) значением главного собора как «основной городской святыни» [Гуляницкий 1993, 13]. Храм в своей структурной организации ориентирован на алтарь, *задающий собой* эту структурную организацию; соответствующим образом и город ориентирован на собор, функционирующий в качестве такого же *начала* городского порядка. В однородном, неоформленном пространстве, где нет порядка и «чина», нет иерархии «мест» и, следовательно, нет жизненных ориентиров, создание соборного храма «обнаруживает абсолютную “точку отсчёта”, некий “Центр”»; пространственная фиксация такого центра «равносильна сотворению мира» [Элиаде 1994, 22–23]. Городской центр, образованный

---

<sup>4</sup> В этом же контексте Альдо Росси пишет о соборах: «Я не говорю о монументальном характере этих построек или об их стилистических достоинствах: я говорю об их присутствии, об их устройстве, об их истории. Иными словами, о природе фактов городской среды» [Росси 2015, 135].



и визуально обозначенный собором, держит на себе всю сакральность города, противопоставленную профанности окружающего «мира». Потеря центра соответствует потере ориентации и в городском пространстве, и в жизни<sup>5</sup>.

Названные культурно-мировоззренческие установки, находящие выражение в конструировании жизненного пространства, объясняют *концентрический* характер средневековых городских ансамблей. Центром такого ансамбля выступает соборный храм, подчиняющий себе (через своё «отражение» в приходских храмах) всю территорию города; при этом «структура такого собора сама мыслилась концентрически, как образ вселенной» (таковы, в частности, Софийские соборы Киева и Новгорода) [Вагнер 1980, X]. Наличие в городе сакрального центра, обозначенного собором, задаёт порядок устройства городского пространства в целом. В строгом смысле такое пространство должно быть замкнутым, закрытым, изолированным от чужеродного и неоформленного окружения, поскольку всякие «концентрические» структуры, по словам Ю. М. Лотмана, «тяготеют к замкнутости, выделению из окружения, которое оценивается как враждебно»; пространство же «эксцентрическое», напротив, должно иметь тенденцию «к разомкнутости, открытости и культурным контактам» [Лотман 1984, 31]. В реальности христианский город при всём своём вполне концентрическом устройстве не является строго замкнутым пространственным образованием, но являет и очевидные признаки эксцентричности. Соборный храм не только «держит» собой центральную позицию в городском сакральном пространстве, но и сообщает этому пространству своё сакральное качество, «излучаясь» за свои пределы, распространя себя на весь город [ср.: Аванесов 2017 б, 72–74]. В *христианском* Иерусалиме и в «иерусалимских» городских структурах, в том числе на Руси, концентричность пространства дополняется и *размыкается* его эксцентричностью, его обращённостью в «мир».

Статус городского сакрального ядра мог распространяться и на центральную цитадель, если она присутствовала в структуре города и если на её территории был поставлен соборный храм. Так, в композиции Новгорода, Пскова, Чернигова, Переяславля Русского «мы видим иерархическое подчинение всех звеньев градостроительной структуры единому центру – детинцу, или кремлю», который «своими стенами и собором безусловно выделялся как главная зона города» [Гуляницкий 1993, 80]. Именно центральное (не столько в геомет-

<sup>5</sup> Ср.: «Наше общество не знает, что такое старшинство, окончательная модификация, центр» [Липовецки 2001, 65].

рическом или топографическом, сколько в синтаксическом смысле) положение «кремлёвских» ансамблей «предопределило дальнейшую архитектурную эволюцию старых русских городов», которая «шла в основном по концентрическому принципу» [Вагнер 1980, XVI]. Центральная крепость визуально воспринималась как «главная зона города»; присущая ей роль «символа, средоточия города, самой освящённой его части, заставляла искать её в панорамах, особенно останавливать на ней свой взор. Её композиционное значение, таким образом, дополнительно акцентировалось психологической ситуацией» [Гуляницкий 1993, 82], восприятием её как точки опоры для всего городского обитаемого пространства. Внешний вид, размеры и планы разных городских цитаделей отличались друг от друга; кроме того, в составе одного города эти параметры детинцев могли серьёзно меняться с течением времени. Однако их сакральный статус и их организующая функция неизменно повторялись в пространстве и сохранялись во времени: «Древние “кремлёвские” ансамбли изменялись, переоформлялись, иногда заменялись новыми, но сохраняли значение своего рода “сердца города”» [Вагнер 1980, XVIII]. Так они и «прочитывались» в составе городского текста.

В свою очередь, *эксцентрическая* характеристика восточнохристианского города визуально выражена наличием *входа* – «святых врат», композиционно связанных с сакральным центром (кафедральным собором); речь идёт или о воротах детинца (как в Новгороде и Пскове), или о главных городских воротах (как в Киеве и Владимире). Необходимость этого композиционного элемента также была обусловлена религиозными представлениями о метафизической структуре мироздания. Именно так формируется священное пространство Иерусалима между Анастасисом и Золотыми воротами, воспроизводимое затем в Константинополе и Киеве. Д. С. Лихачёв в этой связи утверждает, что есть «одна черта средневекового искусства, свойственная всем его видам <...>, – стремление к созданию больших ансамблей». При планировании и возведении таких ансамблей «архитекторы заботились о создании парадных въездов в город, мыслили градостроительными масштабами, подчиняли свои постройки широким градостроительным идеям»; в частности, в Киеве «зодчие Ярослава Мудрого создали ансамбль въезда, тянувшийся от Золотых ворот и до Софии, и до Десятинной церкви<sup>6</sup>. Такой же ансамбль был создан во Владимире от Золотых ворот до Успенского собора» [Лихачёв 1966, 119]. Сакральный центр города

<sup>6</sup> Ранее мы рассматривали семантику ансамбля «Софийские ворота – Десятинная церковь», созданного в Киеве князем Владимиром [Аванесов 2016, 107–109].



(собор) семиотически аналогичен алтарю; городские ворота аналогичны *входу*: и царским вратам иконостаса, и алтарной арке, и, наконец, дверям храма, отмечающим собой одновременно и место разрыва двух типов пространства, и место их контакта. Ворота – это вход в город, а вход – «это то, что связывает с внешним миром» [Бюхли 2017, 146]. «Дверь, открывающаяся внутрь церкви, обозначает разрыв связи, – пишет Мирча Элиаде. – Порог, разделяющий два пространства, указывает в то же время на дистанцию между двумя образами жизни: мирским и религиозным. Это также барьер, граница, которая разделяет и противопоставляет два мира, и, с другой стороны, это то парадоксальное место, где они сообщаются, где мир мирского может перейти в мир священного» [Элиаде 1994, 24]. «Переходный» характер собора, таким образом, транслируется на лежащее вокруг него городское пространство и особым образом фиксируется в семантике городских ворот<sup>7</sup>. В их конструкции оказываются закреплёнными все «входные» («переходные») элементы семиотической структуры храма.

## II

Главные городские ворота наряду с соборным храмом («вратами небес») формируют основную динамическую ось города; эта ось имеет сакральный характер, поскольку и собор, и ворота функционируют в качестве *священных* объектов. Ворота – визуальный ориентир для того, кто находится на неосвящённой («внешней») территории; они означают место входа в освящённое пространство города. Затем они же оказываются исходной позицией для начала движения к месту наибольшего сосредоточения святости обитаемого пространства, к городскому «святому святых» – его соборному храму. Ворота и собор являются двумя взаимосвязанными семиотическими доминантами, организующими сакральную топику города, в которой концентрическая статика компенсируется эксцентрической динамикой и в которой задана ценностная ориентация, мотивировано движение, выражена иерархическая «переходность» самого городского пространства.

Ансамбль «собор – ворота» обеспечивает визуально-семиотическую *связность* городского пространства, которое требует постепенного прочтения, разворачивания перед взглядом, перехода от меньшего масштаба к большему при движении извне к священному

<sup>7</sup> Ср. с семантикой «ворот дня и ночи» у Парменида [Аванесов 2015, 299–300, 304].

центру города. Так «работает» связка Софийского собора и Золотых ворот Киева [см.: Гуляницкий 1993, 92], обеспечивая не-монотонность городской среды. Аналогичным образом сформировано городское пространство Великого Новгорода, где «вокруг центральных софийского и николадворищенского ансамблей уже в XII веке возникли периферийные микроансамбли» [Вагнер 1980, XV], представленные, в частности, въездными воротами с надвратными храмами на них [Робежник 2017, 31]. Во Владимире, как пишет Г. К. Вагнер, соответствующую «роль периферийных микроансамблей играли крепостные проездные ворота, из которых сохранились лишь Золотые (1164). <...> Таким образом, древний ансамбль Владимира состоял из трёх архитектурных “поясов”: детинца, укреплений с воротами и расположенных в промежуточной зоне храмов. В сущности, эту “трёхслойную” систему тоже можно считать концентрической. Она выражала средневековое представление о круговом мироустройстве» [Вагнер 1980, XV]. Так же «концентрически» нарастает святость пространства в храме при движении извне через экзонартекс и нартекс в сторону наоса (нефа), а затем через наос – к алтарю.

В пространстве города это движение к сакральному центру кафедрала подготовлено теми храмами и часовнями, которые играют роль «указателей» пути к главному городскому алтарю. Такого рода ориентиры зачастую выносились и за пределы города; тем самым городская «концентричность» транслировалась на окружающий «мир», сообщая ему характер структурности, иерархической организованности. К примеру, «градостроительный ансамбль Владимира начинался далеко за пределами самого Владимира – у церкви Покрова, встречавшей плывущего во Владимир» [Лихачёв 1966, 119]. Более того, «если принять условно все древние владими́ро-боголюбовские белокаменные постройки за один грандиозный ансамбль», то мы сможем увидеть в нём своего рода сакрально-семиотическую «трёхслойность» пространства, чья плотность нарастает от периферии к центру (Покров на Нерли – Боголюбово – Владимир), и, следовательно, «в известной степени “концентричность”. Видимо, это была главная градообразующая идея русского средневековья» [Вагнер 1980, XV]. По существу, как отмечает Д. С. Лихачёв, «тот же ансамблевый характер носило и изобразительное искусство. Иконы собирались в ансамбли, в ансамбли же объединялись фресковые изображения (в интерьерах храмов. – С. А.). То и другое смотрелось не с неподвижных точек зрения, а как бы в движении. Архитектура и живопись были обращены к идущему или окидывающему взором всё пространство вокруг себя зрителя» [Лихачёв 1966, 119]. Иначе

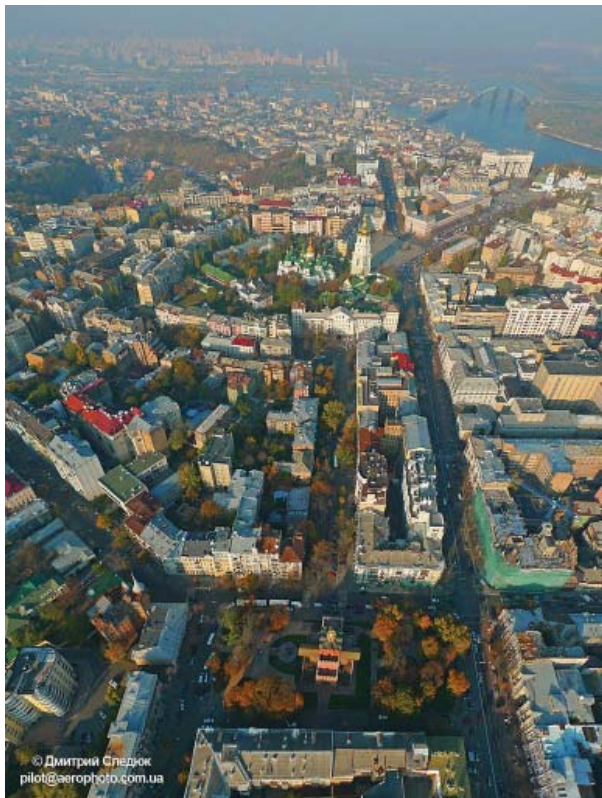
говоря, пространство движения было задано самой архитектурно-иконической композицией города, опирающейся в данном случае на две главные городские доминанты: собор (центр) и ворота (вход).

Динамичность организации данной композиции, её обращённость к идущему, а не смотрящему с одной неподвижной точки, подчёркивает её иконический, а не «живописно-изобразительный» характер, её ориентированность на вовлечение и участие, а не на отстранённое созерцание. Так для идущего постепенно «разворачивается» пространство Киева на пути от Золотых ворот к Софийскому собору и, возможно, далее – к Софийским воротам князя Владимира. На этом пути, в частности, были поставлены патрональные храмы св. Ирины и св. Георгия, как бы обступающие с двух сторон главную улицу Киева. Эти храмы усиливали впечатление вхождения из профанного «мира» в сакральное пространство, являясь визуально-семиотическими аллюзиями на среднюю часть собора и тем самым подчёркивая статус самого Софийского собора как алтарной части города. «Как на молитве в Софийском соборе ошую (слева) стояла Ирина, а одесную (справа) Георгий-Ярослав, так расположены и их храмы»; проходя между ними, путник оказывался в сакральном центре столицы; таким образом, весь городской ансамбль Киева «строился на постепенном усложнении масс, расчленённости архитектурных объёмов, нарастании художественной выразительности к центру композиции» [Гуляницкий 1993, 92], то есть на том же *концентрически-эксцентрическом* принципе.

Более того, киевский собор Святой Софии был так расположен относительно Золотых ворот (илл. 1), что он как бы «вращался» перед взглядом человека, вошедшего в город через эти ворота и идущего в его сторону. Улица, проложенная от Золотых ворот к Софийскому собору, проходила между храмами св. Ирины и св. Георгия и не позволяла вошедшему созерцать собор с одной точки (как это было бы, если бы собор располагался в *прямой перспективе* улицы). Наблюдатель *должен был двигаться*, чтобы увидеть собор в его целом; но и собор таким образом размещён относительно вектора движения наблюдателя (под углом к этому вектору), что сам как бы движется вокруг своей оси, поворачиваясь для лучшего обзора снаружи<sup>8</sup>. Объём собора как бы демонстрирует свою трёхмерность, и улица, не упирающаяся в собор, а «задевающая» его по касательной, вполне этому способствует. Здание же, видимое в перспективе, предстаёт всего лишь двухмерным. Эту возможную иллюзорность двух-

<sup>8</sup> Таким же образом размещена Десятинная церковь относительно улицы, идущей от Софийских ворот.

мерности компенсирует взаимное движение храма и наблюдателя. «Визуальный опыт движения, – отмечает Рудольф Арнхайм, – всегда содержит в себе известную относительность, заданную перемещением относительно окружения. Мы привыкли к парадоксальности того, что по мере движения наше тело или экипаж, внутри которого мы находимся, зрительно неподвижны, и только перемещение предметов вокруг подтверждает для глаза кинестетическую информацию» [Арнхейм 1984, 111]. Именно так «вращался» перед взглядом идущего Софийский собор. Возникало растянутое во времени восприятие, «в течение которого в чередовании меняющихся видов с различных точек зрения наблюдателю раскрывалось сооружение» [Иконников 1985, 46] в его сложном композиционном целом. Как видим, городское пространство Киева с его ориентацией на Софийский собор (в отличие, скажем, от пространства Петербурга) выстроено с позиции иконической перспективы.



Илл. 1. Современный Киев. Соотносительное положение Золотых ворот и Софийского собора. Фото: Дмитрий Следюк.

Источник: <http://aerophoto.com.ua/index.php/portfolio/aerofotos-emka-gorodov/30-aerofotos-emka-kieva>

В противоположность картине, которая «в принципе может быть видима сразу вся, хотя и с различных точек зрения» (но при этом с разных точек зрения видится *одно и то же*, потому что в *самой* картине, в отличие от иконы, движения нет), архитектурное произведение «мы должны осматривать *поочерёдно* с различных сторон, следовательно, должны *обходить* его вокруг <...>. Вот этот *обход* здания вокруг, так же как и *обход здания* в его интерьере, приводит к тому, что архитектурное произведение мы видим <...> в системе *изменяющихся, подвижных внешних видов*, причём в действительности обычно передвигаемся мы сами, а в этом движении относительно нас передвигается и данное здание» [Ингарден 1962, 258]. При этом обнаруживается, что само архитектурное сооружение «начинает как бы открывать совершенно новый свой облик. Вместо чисто статического равновесия в системе масс появляется своеобразная *динамика и ритмика форм*. <...> Здание начинает проявлять *своеобразную жизнь*, <...> несмотря на то, что само оно является неподвижной системой масс» [Ингарден 1962, 259]. Киевский Софийский собор поставлен в пространстве именно так, чтобы «двигаться» относительно идущего человека, поочерёдно открываясь ему с разных своих сторон; эта его динамичность проявляется, конечно, лишь в ансамбле с городскими воротами и «княжескими» храмами, совокупно задающими траекторию движения наблюдателя относительно собора.

В теории архитектуры выделяются три вида композиции, различающиеся с точки зрения визуального восприятия объекта: фронтальные, объёмные и пространственные. Каждый из этих трёх видов композиции «отличается как соотношением параметров объекта (например, геометрических, оптических), так и условиями восприятия объекта (при статическом положении зрителя, при движении зрителя вокруг объекта, при движении зрителя в глубину). Сложному по своей структуре объекту могут одновременно быть присущи особенности всех трёх видов композиции» [Азгальдов 1978, 20]. Расположение собора Святой Софии в Киеве требовало движения наблюдателя, в результате которого только и могло сложиться общее («статическое») впечатление о композиции храма, требующее, в свою очередь, следующего движения – в его внутреннее пространство. Трёхмерность произведения зодчества предполагает, что представление о нём «скапливается в сопоставлении картин, последовательно открывающихся с различных точек зрения»; подобная особенность присуща и скульптуре, тоже требующей осмотра с разных сторон; однако в скульптуре восприятие внешней поверхности «позволяет полностью раскрыть содержание произведения», в архитек-



туре же «видимый извне “объём” здания – как правило, лишь оболочка системы внутренних пространств» [Иконников 1985, 8], в которые наблюдатель должен войти после осмотра экстерьера. Произведение архитектуры, отмечает Роман Ингарден, «является трёхмерным геометрическим телом, имеющим в своём интерьере ряд пустых пространств, тем или иным образом оформленных и расположенных», поэтому оно «доступно для восприятия в двух системах отсчёта: либо с внешней стороны здания, <...> либо изнутри»; в том, и в другом случае обзор предполагает последовательную смену «отдельных точек зрения» [Ингарден 1962, 258]. К такому осмотру, связанному со сменой позиции наблюдения, как бы и подталкивает Софийский собор, который «поворачивается» перед взглядом перемещающегося в пространстве наблюдателя.

Насколько популярна была идея пространственного вращения в христианстве, насколько эта идея была воплощена в церковной архитектуре, позволяют судить не только христианские теологические трактаты, но и сохранившиеся византийские экфрасисы, описывающие храмы как «среду вращающегося света». Таким гигантским вращающимся сооружением предстаёт константинопольский собор Святой Софии в описании Павла Силенциария (563); данное описание, по свидетельству А. М. Лидова, «находит яркое подтверждение в архитектуре и археологии этого великого храма». Так, «солнечному кольцу из сорока подкуполных окон вторил огромный хорос-паникадило со сверкающими огненными лампадами. Ещё один гигантский круг лампад размещался по карнизу, разделявшему купол и наос храма» [Лидов 2013, 9]. Эта многослойная концентрическая световая структура не была стабильной. Тот же А. М. Лидов пишет, что в устройстве византийской Софии как грандиозной «пространственной иконы» можно видеть «отражение глобального замысла», воплощённого в соборном пространстве «при помощи особых устройств, своего рода высокой технологии»; главным результатом применения этой иконической технологии была воплощённая, оптически выраженная «идея вращающегося света как зримого Богоявления, истоки которой можно найти в неоплатонической философии и богословии Псевдо-Дионисия Ареопагита» [Лидов 2011, 33]<sup>9</sup>. Такой подвижный круг был способен визуально выразить и идею бесконечности Бога, и неисчерпаемость Его Откровения

---

<sup>9</sup> Сергей Кавтарадзе утверждает, что конструктивный приём вращения храма имеет античное происхождение: «По сути, все художественные эффекты, созданные архитекторами последующих столетий во внутренней архитектурной пустоте, – незримые напряжения, интригующие развороты и плавные подкуполные вращения – были изобретены и воплощены в древнем Риме» [Кавтарадзе 2016, 275].



(Богоявления), и образ сходящего с неба Горнего Иерусалима. Итак, важно иметь в виду «основополагающее византийское восприятие храма как не только находящегося в движении, но и вращающегося» [Лидов 2011, 35]. Движение переходности в устройстве храмового пространства дополняется круговым движением.

Визуально выраженная идея подвижного круга прочитывается и в других византийских храмах. Например, человеку, вошедшему в константинопольский Фаросский храм Богородицы, по словам патриарха Фотия, кажется, что всё вокруг него находится в экстагическом движении «и вращается сам храм» [Василик 2005, 103]. Об этом впечатлении вращения храма Фотий говорит «как о важнейшем эффекте интерьера» [Лидов 2009, 76]. Возможно, киевская София воспринимает от своего византийского образца и эту идею вращения, которую в Киеве невозможно было полностью осуществить в *интерьере* собора (в силу многообъёмного, дробного принципа его композиции), но зато удалось как бы «вынести» её наружу, раскрыв храм в окружающее городское пространство. Тем самым киевская София оказывается, как и её константинопольский образец, и «пространственной иконой», и «иеротопическим проектом», репрезентирующим идею вращения, но уже не замкнутым в себе, а развёрнутым в пространство города и потому композиционно зависимым от своего расположения относительно других объектов – Золотых и Софийских ворот, храмов Георгия и Ирины.

Позже, в эпоху Ренессанса, происходит постепенный отказ от такого динамического способа организации пространственных комплексов – как и от обратной перспективы в изобразительном искусстве. Западноевропейское Возрождение «противопоставило средневековым пространственным системам, как бы находящимся в процессе непрерывного роста, системы покоящиеся, внутренне завершённые, подчинённые геометрическим закономерностям»; поэтому любая архитектурная композиция теперь строилась в расчёте на то, что её замысел и смысл «будет раскрываться при наблюдении из одной точки, без наслаивания последующих впечатлений» [Иконников 1985, 86], то есть в акте пассивного и стабильного созерцания. Идеальный ренессансный храм – это ротонда; такой храм видится *одинаковым* с любой точки наблюдения. Восточнохристианский же иеротопический (пространственно-иконический) комплекс рассчитан, как и «плоская» икона, на перемещение точки наблюдения и, следовательно, на движение реципиента.

### III

В структуре русского христианского города, как мы смогли убедиться, можно выделить ключевые пространственные элементы (городской собор и главные городские ворота), которые «функционируют как “ядра”, как центры концентрации» обитаемого пространства; такого рода «значимые элементы городской среды» Альдо Росси предлагает называть «первичными элементами, потому что они непрерывно участвуют в эволюции города во времени» [Росси 2015, 110]. Эти «первичные элементы», производящие городское пространство, визуально акцентированы; они «выглядят абсолютно очевидными: они выделяются на основании своей формы и в некотором смысле своей исключительности в ткани города» на том основании, что именно они «являются определяющими» для всего городского текста [Росси 2015, 130]. При этом указанные «элементы» составляют текстуальный ансамбль, то есть находятся в такой *визуальной* связи друг с другом, которая призвана выражать собой их *семиотическое* единство, обусловленное единством того общего смысла, который они сообща сообщают. По словам А. В. Иконникова, «неизбежно, что для выражения содержания существенна не только совокупность знаков архитектурного языка, но и способ их объединения в конкретном произведении» [Иконников 1985, 123]. Если же *город*, вслед за Альдо Росси, понимать как «произведение», то это утверждение справедливо и для города. «Итак, – пишет А. Росси, – эти элементы фактически играют ключевую роль в развитии города. В них самих и в порядке их расположения (то есть в их семантике и синтаксисе. – С. А.) факт городской среды проявляет своё особое качество, которое определяется главным образом его существованием в том или ином месте, выполнением некоторой функции, его индивидуальностью. Архитектура – это конечный момент этого процесса и конкретный, доступный для изучения элемент сложной структуры» [Росси 2015, 112–113]. Квалификация доминирующего элемента городского пространства, как видим, определяется в трёх измерениях: знак места, функция, уникальность формы. Семантическая и функциональная характеристики собора и ворот являются для христианского города константными – при огромной вариативности индивидуального внешнего облика этих «первичных элементов».

В самом статусе собора и ворот как взаимосвязанных сакральных доминант заложено соответствие всякого христианского города, особенно столичного, общему священному прототипу – Иерусалиму,

центру вселенной. Однако сам Иерусалим имеет некоторые (вполне ожидаемые) соответствия и устройству Эдемского сада, и «схеме» грядущего Небесного Града: он иконическим образом обращён и в исходное прошлое, и в крайнее будущее. Так, изначальное обитаемое пространство было строго центрировано: жизненно важный центр отмечало собой «дерево жизни посреди рая» (Быт 2:9). Предполагается, что Эдем имел некую пространственную границу, в которой были устроены врата с восточной стороны: после грехопадения и изгнания людей из рая Бог «поставил на востоке у сада Эдемского херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни» (Быт 3:24). Следовательно, судя по тексту, «от охраняемого входа с восточной стороны вёл путь непосредственно к самому ценному объекту Райского сада – дереву вечной жизни» [Балакина 2007, 19]. Как видим, пространство Эдемского сада имеет аксиологически обоснованную *концентрическую* структуру.

Аналогичному принципу организации пространства подчиняется топика израильского походного «стана», в центре которого размещается Скиния как средоточие святости. Именно после постройки скинии (Исх 38–40) израильский «стан» приобретает черты упорядоченности, структурной организованности (см. Чис 2:1–32). «Вокруг сакрального пространства Скинии с её двором, ориентированным входом на восток» [Балакина 2007, 21], размещались все 12 колен Израиля. Скорее всего, «стан» был огорожен, а в ограждении имелись ворота (как минимум двое): «И стал Моисей в воротах стана и сказал: кто Господень, – ко мне! И собрались к нему все сыны Левиины. И он сказал им: так говорит Господь Бог Израилев: возложите каждый свой меч на бедро своё, пройдите по стану от ворот до ворот и обратно» (Исх 32:26–27). Восточные ворота, судя по всему, служили главным входом в «стан»: согласно ветхозаветному сообщению, потомки Корея («кореяне»), «по делу служения своего были стражами у порогов скинии, а отцы их охраняли вход в стан Господень» (1 Пар 9:19). Главная улица «стана» предположительно «вела от главного (восточного) входа в стан к Скинии на главной площади, следовательно, ось её была ориентирована в направлении восток-запад» [Балакина 2007, 22], от ворот до ворот, а посередине этой оси и располагалась Скиния (примерно таким же образом расположен киевский Софийский собор между Золотыми воротами Ярослава и Софийскими воротами Владимира). Сама же Скиния «является “прародительницей” всех храмовых построек» в иудаизме, христианстве и исламе; она – «первое из воплощений общего Божественного замысла» [Кавтарадзе 2016, 165–168], вос-

производимое до сих пор в структуре всякого христианского храма.

Ветхозаветный Иерусалим по своей топической структуре полностью ориентирован на «стан» и, соответственно, на Эдем. В сакральном центре города располагается храм, синтаксически связанный с главными, восточными городскими воротами: «И доныне сии привратники у ворот царских, к востоку, содержат стражу сынов Левииных» (1 Пар 9:17–18). Христианский Иерусалим включает эти ворота в свою сакральную топикау: «Теми воротами и вошёл Христос в Иерусалим с Лазарем со стороны Вифании, когда воскресил Христос Лазаря. Вифания с восточной стороны от города, напротив Елеонской горы» [Даниил 2010, 100]. Как видим, Эдем с деревом жизни, «стан» со Скинией и исторический Иерусалим с ветхозаветным храмом «устроены» в принципе одинаковым образом. Ключевые топические акценты их освящённого пространства – это сакральный центр как явная «композиционная доминанта» [Балакина 2007, 25] и главный вход, ориентированный на этот центр и задающий направление движения к этому средоточию святости – с востока на запад. В Эдеме центр образуется деревом жизни, в «стане» израильском – Скинией, в ветхозаветном Иерусалиме – храмом Соломона; в Небесном Иерусалиме функцию такого центра выполняет «престол Бога и Агнца» (Откр 22:3). Христианский Иерусалим с его Золотыми воротами и храмом Гроба Господня также помещается в этом ряду – наряду с Эдемским садом и Небесным Градом. В том же семантическом ряду оказываются Константинополь (второй Иерусалим) и Киев (третий Иерусалим), а также любой христианский город, построенный по этой «эдемской схеме», как аллюзия на исходную сакральную пространственную структуру.

О том, что Эдемский сад воспринимается в христианстве как *пробораз Иерусалима* (и исторического, и Небесного), можно судить по некоторым изображениям этого сада; к примеру, на фреске древнего греческого монастыря Панагия Сумела (на территории нынешней Турции) Эдем, подобно городу, окружён крепостной стеной с башнями (илл. 2).

Киевский Софийский собор и синтаксически связанные с ним Золотые ворота (об их *семантическом* единстве речь пойдёт несколько далее) соответствуют доминантам Эдемского сада, израильского «стана» и исторического Иерусалима – как ветхозаветного, так и христианского – по своей исключительной роли в организации священного городского топоса. Это соответствие установлено и выражено путём *трансфера идеи* [см.: Аванесов 2016, 95–100], то есть

посредством переноса организационного принципа, воспроизведения парадигмальной семиотической матрицы. Киевская София по своему внешнему виду и по своей конструкции не совпадает ни с Софией константинопольской, ни с храмом Гроба Господня в Иерусалиме (равно как и два последних сооружения не имеют между собой ничего общего по указанным параметрам); Золотые ворота в Киеве внешне принципиально отличаются от Золотых ворот Иерусалима и Константинополя. С помощью возведения в Киеве собора и ворот транслируется (распространяется на новую территорию) не внешний облик и не конструкция иерусалимских доминант, а их сакральный статус и их «производящая» позиция в структуре городского текста.



Илл. 2. Монастырь Панагия Сумела. Сотворение Евы и наречение имён. Фреска.  
Фото: Вера Заварицкая. Источник: <http://sobory.ru/photo/258866>

Этот перенос сакральной топической структуры из Иерусалима через Константинополь в Киев выражен не в *форме* данных сооружений<sup>10</sup>, а в аналогичности их *типа*. Такого рода аналогия, согласно Альдо Росси, является даже более фундаментальной, чем аналогия формальная: «для меня понятие типа – это нечто постоянное и слож-

<sup>10</sup> Пространственные *формы* Софийского собора и Золотых ворот в Киеве выражает собой вполне определённые содержания и смыслы, не связанные, однако, с *прямой* демонстрацией связи этих сооружений с иерусалимскими (константинопольскими) доминантами.



ное, логическая конструкция, предшествующая форме и создающая её» [Росси 2015, 38]. Аргументируя свою позицию, Росси ссылается на одного из крупнейших теоретиков архитектуры А. К. Катрмера де Кенси (1755–1849), который «дал прекрасное определение типа и модели». Вот что пишет Катрмер де Кенси (*Quatremère de Quincy A. Ch. Dictionnaire historique d'architecture. Paris, 1832*): «Слово “тип” являет собой не столько образ предмета, который должно копировать или в точности повторять, сколько идею элемента, который сам должен служить правилом для модели. <...> Модель, понимаемая согласно практике искусства, – это предмет, который следует повторять как он есть; “тип” же – это предмет, на основании которого каждый может задумывать произведения, не похожие в точности друг на друга. В модели всё точно и определённно; в “типе” всё в большей или меньшей степени смутно». Однако при этом, указывает Катрмер де Кенси, «в подражании “типам” нет ничего, что чувство и дух не могли бы распознать»; иначе говоря, это сообщение, реализованное визуальным, но при этом *не фигуральным* способом. Итак, пишет Катрмер де Кенси, «мы занялись этим рассуждением, чтобы как следует разъяснить значение слова “тип” <...> и ошибку тех, кто либо не признаёт его, поскольку это не модель, либо искажает его, навязывая ему строгость модели, которая на самом деле относится только к точной копии» [см.: Росси 2015, 38–39]. Поэтому, утверждает Росси, «тип никогда не совпадает с одной формой, хотя все архитектурные формы сводятся к типам»; при этом «невозможно говорить о проблемах формы, не принимая во внимание проблему типа» [Росси 2015, 40], лежащего в основании архитектурных и градостроительных аналогий.

То, что Альдо Росси называет архитектурной «типологией», принципиально определяет собой *синтаксис* городского пространства – «схему», «порядок», «структуру» как совокупность определённым способом расположенных и закреплённых в этом пространстве *констант*; эта «схема» может быть заполнена *любыми* формами как *переменными*. Можно вслед за Росси утверждать, «что тип – это сама идея архитектуры, то, что ближе всего подходит к её сути, а значит – то, что, несмотря на все изменения, всегда остаётся доступно “чувству и разуму” как принцип архитектуры и города в целом»; кроме того, типологию можно понимать и как «исследование первичных типов городских элементов, города или архитектурной конструкции»; типология – «это идея элемента, которая играет свою роль в создании формы (причём эта идея является константой)» [Росси 2015, 40–41]. Фундаментальная идея о том, что в основании структуры городского



пространства лежит некая фундаментальная же идея, – это та пре-суппозиция, на основании которой возможна и «типология», и иеротопия как исследовательские программы, направленные на выявление базовых семиотических структур, организующих и удерживающих на себе всю топику традиционного города.

Итак, основная семиотическая функция городского собора заключается в визуальном обозначении *сакрального центра*, выражающего собой идею начала и центра обитаемого мира. Будучи определённым образом структурирован в своём внутреннем объёме, собор выступает также в качестве доминирующего архитектурного элемента, придающего упорядоченность всему городскому пространству. Динамика соборного интерьера, распространённая на город в целом, сообщает городской топике свойство «переходности», движения, пространственной неравномерности. Эта гетерогенность городской жизненной среды оптически выражена как иерархическое «сгущение» священного пространства от периферии к центру; направление этого нарастания сакральности задано двумя позиционными доминантами – главным входом в город и кафедральным собором. В Киеве князя Ярослава эти позиции занимают собор Святой Софии и Золотые ворота. Указанная градостроительная «схема», воспроизводимая практически во всех русских городах и монастырях, соответствует пространственной структуре Эдемского сада, израильского походного «стана», исторического Иерусалима и Небесного Града. Русский город, организованный согласно описанному *типу*, является многослойной пространственной иконой, архитектурной репрезентацией и конкретным воплощением архетипического сакрального пространства.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Аванесов 2015 – Аванесов С. С. Визуально-антропологические коннотации в онтологии Парменида (1) // ΣΧΟΛΗ: Философское антиковедение и классическая традиция. 2015. Том 9. Вып. 2. С. 292–305.
- Аванесов 2016 – Аванесов С. С. Сакральная топики русского города // ПРАΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики. 2016. № 1 (7). С. 71–114.
- Аванесов 2017 а – Аванесов С. С. Сакральная топики русского города (4). Интерьер Софийского собора: семантика ворот // ПРАΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики. 2017. № 3 (13). С. 45–70.

- Аванесов 2017 б – Аванесов С. С. Иерусалимская топика: Западная Сибирь / Нижняя Силезия // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2017. № 4 (14). С. 65–89.
- Аверинцев 2006 – Аверинцев С. С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Аверинцев С. С. София–Логос. Киев, 2006. С. 548–591.
- Азгальдов 1978 – Азгальдов Г. Г. Численная мера и проблемы красоты в архитектуре. Москва, 1978.
- Арнхейм 1984 – Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм / Пер. с англ. В. Л. Глазычева. Москва, 1984.
- Балакина 2007 – Балакина Л. А. Идеальные архитектурные пространства в библейских текстах: Райский сад, стан Израильский, Иерусалим Небесный // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2007. № 3. С. 16–26.
- Бюхли 2017 – Бюхли В. Антропология архитектуры / Пер. с англ. Харьков, 2017.
- Вагнер 1980 – Вагнер Г. К. Старые русские города. Москва, Лейпциг, 1980.
- Василик 2005 – Фотий, патр. Константинопольский. Гомилия 10: На освящение церкви Богоматери Фаросской Большого императорского дворца (864 г.) / Пер., предисл., прим. В. В. Василика // Византийский мир: Искусство Константинополя и национальные традиции. Москва, 2005. С. 101–104.
- Гуляницкий 1993 – Древнерусское градостроительство X–XV веков / Общ. ред. Н. Ф. Гуляницкого. Москва, 1993.
- Даниил 2010 – Житие и хождение игумена Даниила из Русской земли // Памятники общественной мысли древней Руси. Том 1: Домонгольский период. Москва, 2010. С. 89–140.
- Иконников 1985 – Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. Москва, 1985.
- Ингарден 1962 – Ингарден Р. Исследования по эстетике / Пер. с польск. А. Ермилова, Б. Фёдорова. Москва, 1962.
- Кавтарадзе 2016 – Кавтарадзе С. Анатомия архитектуры. Москва, 2016.
- Лебедев 1995 – Лебедев Л., прот. Москва патриаршая. Москва, 1995.
- Лефевр 2002 – Лефевр А. Производство пространства / Пер. с фр. С. А. Эфирова // Социологическое обозрение. 2002. Том 2. № 3. С. 27–29.
- Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва, 2009.
- Лидов 2011 – Лидов А. М. Вращающийся храм. Иконическое как перформативное в пространственных иконах Византии // Простран-

- ственные иконы. Перформативное в Византии и древней Руси. Москва, 2011. С. 27–51.
- Лидов 2013 – *Лидов А. М.* Драматургия Огня и Света как вид иеротопического творчества // Иеротопия Огня и Света в культуре византийского мира. Москва, 2013. С. 8–19.
- Липовецки 2001 – *Липовецки Ж.* Эра пустоты: Эссе о современном индивидуализме / Пер. с фр. В. В. Кузнецова. Санкт-Петербург, 2001.
- Лихачёв 1966 – *Лихачёв Д. С.* Принцип ансамбля в древнерусской эстетике // Культура древней Руси. Москва, 1966. С. 118–120.
- Лотман 1984 – *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Учёные записки Тартуского государственного университета. 1984. Вып. 664. С. 30–45.
- Робежник 2017 – *Робежник Л. В.* Надвратные храмы монастырей Великого Новгорода XII–XV вв. // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2017. № 1 (11). С. 27–40.
- Росси 2015 – *Росси А.* Архитектура города / Пер. с ит. А. Голубцовой. Москва, 2015.
- Трубецкой 1993 – *Трубецкой Е. Н.* Два мира в древнерусской иконописи // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Москва, 1993. С. 220–246.
- Элиаде 1994 – *Элиаде М.* Священное и мирское / Пер. с фр. Н. К. Гарбовского. Москва, 1994.

*Материал поступил в редакцию 22.01.2018*