ИЕРУСАЛИМСКАЯ ТОПИКА: ЗАПАДНАЯ СИБИРЬ / НИЖНЯЯ СИЛЕЗИЯ

С. С. Аванесов

Томский государственный педагогический университет, Россия
iskiteam@yandex.ru

Статья посвящена первичному анализу материала, полученного в результате исследования культурного пространства Западной Сибири и Нижней Силезии в 2017 году. Исследование было проведено в рамках исполнения международного проекта «Визуальная организация городского пространства: сохранение, трансляция, историческая и культурная перспектива» (Томск, Вроцлав). Задача исследования: поиск и описание *визуальных инвариантов* различных культурных ареалов (в частности, русской и польской культур) в контексте определения форм конструирования культурной, национальной, гражданской, религиозной, профессиональной и прочей идентичности с помощью средств *визуальной* презентации и коммуникации, в русле полидисциплинарного анализа кросс-культурных процессов. Автор обосновывает тезис о наличии иерусалимских аллюзий (метафор, цитат) в пространстве современных городских текстов на примере Томска и Вроцлава. Показано соотношение аллегорического и буквального в построении архитектурных аллюзий в Западной Сибири и Нижней Силезии. Рассмотрено различие между пространственными образами исторического Иерусалима и Небесного Города. Выявлена роль священного городского центра в организации пространства города. Обоснована роль монастырского двора как иконы Небесного Иерусалима (нового Эдема). Описана смысловая и структурная связь кальварии и мистерии Страстей Господних на примере монастырского ансамбля эпохи барокко.

Ключевые слова: город, городское пространство, сакральная топка, Томск, Вроцлав, Иерусалим, архитектурная аллюзия, клуатр, кальвария, мистерия Страстей.

JERUSALEM TOPIC: WESTERN SIBERIA / LOWER SILESIA

Sergey Avanesov

Tomsk State Pedagogical University, Russia
iskiteam@yandex.ru

This article is devoted to a primary analysis of the material obtained as a result of the study of the cultural space in Western Siberia and Lower Silesia in 2017. The study was carried out within the framework of the international

project "Visual organization of urban space: preservation, translation, historical and cultural perspective" (Tomsk, Wroclaw). The task of this project: search and description of visual invariants of various cultural areas (in particular, Russian and Polish cultures) in the context of defining the forms of construction cultural, national, civil, religious, professional and other identities through means of visual presentation and communication, along the lines of a multidisciplinary analysis of cross-cultural processes. The author confirms the thesis about the presence of Jerusalem allusions (metaphors, citations) in the space of modern urban texts, using the example of Tomsk and Wroclaw. The correlation of the allegorical and literal in the construction of architectural allusions in Western Siberia and Lower Silesia is shown. The difference between the spatial images of historic Jerusalem and the Heavenly City is considered. The role of the sacred city center in the organization of the city space has been revealed. The role of the monastery court as icons of Heavenly Jerusalem (the new Eden) is substantiated. The semantic and structural connection between the Calvary and the mysteries of the Passion of the Lord is described on the example of the monastery ensemble of the Baroque period.

Keywords: city, urban space, sacred topic, Tomsk, Wroclaw, Jerusalem, architectural allusion, cloister, calvary, mystery of Passion.

DOI 10.23951/2312-7899-2017-4-65-89

В октябре 2017 года группа исследователей – преподавателей и студентов – из Томского государственного педагогического университета в течение недели проводила научные изыскания в польском городе Вроцлаве в рамках исполнения международного проекта «Визуальная организация городского пространства: сохранение, трансляция, историческая и культурная перспектива». Актуальность таких исследований заключается в разработке способов интерпретации визуально-знаковых объектов и их систем (текстов) в качестве культурно-исторических индикаторов жизни и деятельности социальных групп и этнических общностей, а также в определении форм конструирования культурной, национальной, гражданской, религиозной, профессиональной и прочей идентичности с помощью средств *визуальной* презентации и коммуникации. В этом направлении исследований, проводимых в сфере пересечения интересов философии, антропологии, истории, культурологии, искусствоведения и семиотики, открывается возможность выявления и типологизации визуальных форм трансляции культурной идентичности в пределах отдельных культур (государств, наций) и в сфере их контактов, а также перспектива предметного изучения семиотических

практик формирования культурных пространств, определения визуальных маркеров их единства (гомогенности), описания *визуальных инвариантов* различных культурных ареалов (в частности, русской культуры и польской культуры в составе христианского мира) и полидисциплинарного анализа кросс-культурных процессов.

Визуально-семиотический подход к анализу городского пространства позволяет рассматривать город, условно говоря, в масштабе человека, понимать его как своего рода *проекцию человека*, исполненную в форме визуального текста. Такого рода тексты не только «читаются» как свидетельства человеческой жизни или сообщения о культурной специфичности того или иного городского сообщества, то есть как «воплощённый опыт» жителей города, но и выступают в своей *прескриптивной* функции, в роли той «первостепенной сферы, в которой формируются люди и социальные отношения» [Бюхли 2017, 14]. В антропологическом контексте город предстаёт как развивающаяся система «человекомерных» объектов, демонстрирующих ключевые гуманитарные ценности и мотивирующих определённые модели деятельности – то есть как система не только топографических, но и экзистенциальных *ориентиров*. Сакральные аспекты указанных моделей можно различить в сложной структуре современных городских текстов, представляющих собой, по большей части, своеобразные палимпсесты, сложившиеся в результате наслоения друг на друга различных визуальных «сообщений» и их фрагментов.

Ранее уже отмечалось, что в основе планирования традиционного восточнохристианского города всегда лежит *иерусалимская* визуально-семиотическая «матрица» [см.: Аванесов 2016 а, 101–103]. Поскольку Томск изначально создавался по традиционным градостроительным принципам, постольку у нас есть надежда обнаружить в его облике некоторые «иерусалимские» характеристики. Можно ли обнаружить подобные характеристики в устройстве и облике западно-европейских городов (например, в облике Вроцлава как города, близкого Томску по своим размерам и культурному статусу)? Насколько они сохранились в современном европейском городе и поддаются ли они адекватному «прочтению»? И кто сегодня является носителем тех кодов, благодаря которым указанные смыслы могут быть актуализированы, а соответствующие визуальные тексты (или цитаты) прочитаны? Наконец, какое значение для городского сообщества и для отдельного горожанина имеет наличие такого рода текстов в структуре городской визуальной среды? Таковы вопросы, на которые я постараюсь ответить в этой статье и ряде последующих материалов. При этом я буду опираться на традицию семиотического

исследования городского пространства, восходящую к Ю. М. Лотману, а также на программу изучения иеротопии как опыта конструирования сакральных пространств, предложенную А. М. Лидовым.

* * *

Иерусалим в христианской культуре воспринимается двояко: во-первых, «как пространственно-географическая реальность, имеющая определённые земные границы», то есть свою конкретную локализацию в пространстве и времени; во-вторых, «как некий символ, границы которого не всегда совпадают с действительными» [Рождественская 1994, 8], вплоть до *высшего несовпадения* в образе Небесного Иерусалима. Говоря об иерусалимской градостроительной «матрице», мы, таким образом, всякий раз обязаны уточнять, о каком Иерусалиме идёт речь – об *историческом* городе в Палестине или о *транс-историческом* Граде Небесном, который сойдёт с неба по окончании земной истории (Откр 21:2–10). В первом случае иерусалимская схема «работает» как историко-культурная креативная модель, во втором случае – как эсхатологическая. Соответственно, конкретный иерусалимский городской текст может быть прочитан либо как аллюзия на священный город в Святой Земле, либо как своего рода «икона» будущего города-храма.

В определённом смысле *эталонной* версией «сибирского Иерусалима» является Тобольск с его кремлём, смысловым центром и визуальной доминантой которого является Софийско-Успенский собор (1686) в комплексе со Святыми воротами, завершёнными надвратным храмом преп. Сергия Радонежского (1688). Здесь воспроизведена известная пространственная схема, отсылающая к визуальному тексту, ключевыми элементами которого являются собор (сакральный центр, аналог иерусалимского Анастасиса) и главные ворота (сакральный вход, аналог иерусалимских Золотых ворот в его киевско-владимирской версии). В современном Томске обнаружить подобную смысловую конструкцию гораздо сложнее. В начале XVII века роль сакральной доминанты, визуально скрепляющей собой и острог, и распространяющийся от него город, играет Троицкий собор. Затем эта доминанта начинает смещаться в пространстве, «переходя» за пределы изначального городского ядра (Благовещенский собор, 1806; Троицкий кафедральный собор, 1900), в чём также можно видеть признак иерусалимской топики с её движением доминантного архитектурного объёма за пределы исходной цитадели [Аванесов

2016 а, 107–108]. Роль городских ворот как священного входа («духовных врат» Томска) играла часовня Иверской иконы Божией Матери (1858; разрушена в 1933; восстановлена в 2002). Семантическая связь Иверской часовни с образом (или концептом) *городских ворот* очевидна: Иверская икона Богородицы Одигитрии, имеющая афонское происхождение, в традиции именуется также «Вратарницей» (греч. Πορταῖτις), то есть охранительницей врат и, соответственно, защитницей города. Тема покровительства Богородицы, специально выраженная в типе Иверской иконы, и тема городских ворот как важнейшего сакрального элемента городского пространства, соединяясь, дают такой сложный визуальный знак, как «духовные врата». Общим же прототипом подобных семантических комплексов являются Золотые ворота Иерусалима.

Илл. 1. Томск. Часовня Иверской иконы Пресвятой Богородицы.
Фото: Сергей Аванесов, 2014

Синтаксическая позиция томской Иверской часовни в городском тексте, как видим, выражает иерусалимскую градостроительную «программу», связанную с восприятием города как *освящённого*

пространства. При этом сама архитектурная форма часовни отсылает к одной из наиболее известных версий построения русского города по «модели» Иерусалима – к Москве. Томская часовня внешне воспроизводит собой московскую часовню, имеющую то же посвящение – Иверской иконе Богородицы (1791, арх. Матвей Казаков; уничтожена в 1929; восстановлена в 1995); в основе же архитектурного облика последней лежит конструкция соответствующей привратной часовни православного Иверского монастыря на Афоне. Московский образец, восходящий к афонскому прототипу, находится при входе на Красную площадь, непосредственно у Воскресенских *ворот*, что ещё сильнее подчёркивает «защитную функцию» иконы; томская Иверская часовня поставлена у подножия *Воскресенской горы*¹, то есть рядом с одноимённым объектом (илл. 1). Это позволяет «читать» её не только как иерусалимскую аллюзию, но и как московскую цитату².

* * *

Нижняя Силезия (Dolny Śląsk) и её административный и культурный центр Вроцлав (Wrocław) представляют собой территорию, на которой соприкасаются исторические и художественные памятники нескольких культурно-этнических традиций – польской, чешской и немецкой. Эти памятники, особенно архитектурные, воспринимаются как состоящие в отношении взаимной дополнительности благодаря тому культурному инварианту, который лежит в основе всех трёх названных традиций. Речь идёт, разумеется, о христианстве, причём прежде всего в его доминирующей римо-католической версии, поскольку признаки наличия протестантизма или православия в *современном* Вроцлаве и его окрестностях малозаметны и не играют решающей роли в формировании культурного пространства.

Любой город, имеющий достаточно длительную историю, – это сложный семиотический комплекс, который зачастую «представляет собой котёл текстов и кодов, разноустроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням» [Лотман 1984, 35]; город Вроцлав вполне соответствует этому описанию. Именно

¹ О семантической связи образа горы и образа Богоматери см.: Аванесов 2016 б, 69–70.

² Мне известны ещё две такие цитаты: это часовни Иверской иконы Богородицы на Русском некрополе Нового кладбища в Белграде (1931) и в Харбине, во дворе Свято-Никольского собора (1933; уничтожена в 1966; воссоздана в 2012).

такой, по выражению Ю. М. Лотмана, «семиотический полиглотизм» делает столицу Силезии «полем разнообразных и в других условиях невозможных семиотических коллизий»: реализуя в своём пространстве «стыковку различных национальных, социальных, стилевых кодов и текстов, город осуществляет разнообразные гибридации, перекодировки, семиотические переводы, которые превращают его в мощный генератор новой информации» [Лотман 1984, 35]. Уровень таких напластований и переплетений разнообразных семиотических слоёв нарастает в направлении от городской периферии к центру; зона наивысшей концентрации «семиотического полиглотизма» – исторический и культурный центр города по обоим берегам реки Одры. Важнейшей характеристикой сложившегося здесь городского пространства очевидно является его *сакральная доминанта*.

Илл. 2. Вроцлав. Центральная часть. Островная группа.
Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Тумский_\(Вроцлав\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Тумский_(Вроцлав))

Остров Тумский (Ostrów Tumski) и ближайшая к нему территория (прежде всего Wyspa Piaskowa) насыщены храмами (илл. 2), у которых заведомо нет никаких «приходских» функций (поскольку не было, нет и не может быть самих приходов в одном месте в таком количестве). Концентрация костёлов в этом центральном городском

локусе объясняется исключительно композиционно-семиотическими установками их строителей. Остров Тумский – это *город храмов*, то есть визуальная композиция, наглядно являющая собой в первую очередь исторический Иерусалим как мировое *средоточие святости*. Существенно, что эта *метафорическая* композиция не столько указывала «на исторически и географически конкретный комплекс», сколько условно обозначала «идеальный храм-город» [Лидов 1994, 18], подразумевая, таким образом, одновременно и сакральный центр Святой Земли, и Град Божий. Последняя метафора может показаться неочевидной: как известно, в Небесном Иерусалиме нет ни одного храма как определённого архитектурного сооружения, поскольку живым храмом для его обитателей является Сам Бог (Откр 21:22). Однако при этом надо принять во внимание *выбор места* для создания названного пространственного ансамбля: островные территории в окружении речных вод. Такое обилие воды указывает уже прямо на Град Божий, поскольку река в данном случае оказывается символом «источника воды живой» (Откр 21:6), иконически означает «чистую реку воды жизни» (Откр 22:1). Следовательно, пространственная композиция сакрального центра Вроцлава являет собой и палестинский Иерусалим – священный центр христианского мира, и Небесный Град – идеальное пространство грядущего Царства Божия.

Центр Вроцлава (в отличие от центра Томска) строго определён, визуально выделен и сакрально маркирован. Сакральность, сосредоточенная и «стабилизированная» в центре городской территории (которая, в свою очередь, никогда не может быть понята как окончательно определённая по своей площади и конфигурации), затем как бы «излучается» из этого средоточия через Одру в сторону административно-делового (а с XVIII века – и образовательного) городского сегмента, поддерживая и укрепляя этот сегмент выдвинутыми в его сторону и «вставленными» в его пространство костёлами – опорными точками, которые держат на себе *единство*, связность всего «старого города»³. При всей очевидно парной, «двухъядерной» структуре центра Вроцлава (илл. 3) ведущим в этой паре изначально является именно сакральный компонент.

³ Имеются в виду костёлы св. Викентия (św. Wincentego), св. Матфея (św. Macieja), св. Елизаветы (św. Elżbiety), св. Марии Магдалины (św. Marii Magdaleny), свв. Станислава, Вацлава и Дороты (św. Stanisława, Wacława i Doroty), святого Тела Божьего (św. Bożego Ciała), св. Войцеха (św. Wojciecha) и др.

Илл. 3. Вроцлав. Центральная часть. Костёлы.

Источник: Malachowicz E. *Stare Miasto we Wrocławiu*. Warszawa, Wrocław, 1985

Такая конструкция городского центра, близкая к радиально-кольцевой матрице, как бы «сгущает» разнородный городской текст [Степанян, Симян 7], организуя пространство, в котором преобладает «лучевое движение, имеющее весьма чёткое семиотико-семантическое направление – начало и конец» [Степанян, Симян 8]. Правда, луч по своей природе *не имеет конца*; в таком случае семантика «лучевой» системы города означает бесконечную (в возможности) динамику его развития. Центр стабилизирован в пространстве, а его распространение на местности всегда динамично и потому никогда не окончательно. «Конец» имеет место тогда, когда «луч» упирается в видимую преграду (например, склон горы или край моря), становясь в таком случае «отрезком»; такой «эксцентрический» город возникает «на краю» культурного пространства: на берегу моря, в устье реки» [Лотман 1984, 31]. Поскольку Вроцлав не ограничен горами или большими водными пространствами, постольку указанное «излучение» нигде не встречает препятствий.

Похожим образом организовано пространство Великого Новгорода: Софийская сторона является доминирующим компонентом

двуединого исторического центра, в который входит также Торговая сторона с её Ярославовым дворищем – княжеской резиденцией (илл. 4). И так же, как во Вроцлаве, административно-деловая часть новгородского центра отделена от священного городского ядра рекой; и точно так же Торговая сторона Новгорода освящена несколькими храмами, синтаксически и при этом *наглядно* подчинёнными общегородской сакральной доминанте – собору Святой Софии, стоящему на противоположном берегу Волхова.

Илл. 4. Великий Новгород. Исторический центр

Итак, городское пространство столицы Нижней Силезии выстраивается от центрального *сакрального ядра*, являющего собой образ центра Святой Земли (Иерусалима) и одновременно – образ Небесного Града. При этом очевидно, что в доминирующем священном ядре Вроцлава выделяются свои *внутренние доминанты*. Костёлы св. Эгидия (św. Idziego), свв. Петра и Павла (św. Piotra i Pawła), св. Мартина (św. Marcina) и небольшая барочная православная церковь святых Кирилла и Мефодия (św. Cyryla i Metodego) находятся как бы «в тени» трёх больших островных соборов (илл. 5) – святого Иоанна Крестителя (Katedra św. Jana Chrzciciela, XIII–XIV вв.), Святого Креста (św. Krzyża, XIV в.) и Пресвятой Девы Марии на Песке (Najświętszej Maryi Panny na Piasku, XIV в.).

Илл. 5. Центр Бреслау. Немецкая открытка.

Костёлы Пресвятой Богородицы на Песке, Святого Креста
и святого Иоанна Крестителя (слева направо).

Источник: https://dolny-slask.org.pl/foto/358/Panoramy_Wroclawia_Wroclaw_358264.jpg

В самом пространственном расположении этих главных (наиболее объёмных, массивных и потому наиболее заметных) костёлов священного центра можно видеть особый порядок, позволяющий соотнести его с иконическим порядком традиционного *деисуса* (илл. 6). В геометрическом центре ансамбля расположен костёл Святого Креста (тот самый, в котором числился «схоластом» Николай Коперник), посвящённый первому и мучительному «вознесению» Спасителя, предваряющему Его славное Вознесение на сороковой день по Пасхе и Его последующее водворение на небесном престоле Вседержителя. Слева и справа его фланкируют, как бы «предстоя» ему, костёл Пресвятой Девы и кафедральный собор св. Иоанна Крестителя. Таким образом, вроцлавский кафедральный собор не просто является по своему официальному статусу главным храмом города; он при этом ещё и *расположен* согласно тому каноническому чину, в котором почитается Предтеча. Это его расположение в священном пространстве городского центра является, таким образом, иконически выверенным и канонически безупречным.

Семантика Небесного Иерусалима ярко выражена также в визуальном оформлении пространства монастырских дворов – клуатров, окружённых обходными галереями. Такой *cloître*, как правило,

имеет форму квадрата (или близкую к нему⁴), оптически иллюстрируя описание формы Небесного Града: «Город расположен четверугольником [τετραγωνος], и длина его такая же, как и ширина» (Откр 21:16). Внутреннее пространство такого двора обычно занято монастырским садом, изображающим собою будущий рай, *новый Эдем*; в его центре, как правило, помещается колодец – аллюзия на потоки живой воды, истекающие «от престола Бога и Агнца» (Откр 22:1). Современный Вроцлав располагает такими «моделями» Града Божия; это клуатры бывших монастырей, ставшие частью общественного культурного пространства города. Я имею в виду, прежде всего, бывший монастырь бернардинцев (XV век), в зданиях которого сейчас располагается вроцлавский Музей Архитектуры (илл. 7), а также архитектурный ансамбль библиотеки «Оссолинеум», занимающей бывший монастырь сестёр ордена кармелиток (XVII век).

Илл. 6. Деисус: Христос на престоле с предстоящими
Пресв. Богородицей и св. Иоанном Крестителем.
Оружейная палата Московского Кремля, 1685.

Москва, Смоленский собор Новодевичьего монастыря, Софийский придел.

Источник: Государственный Исторический музей. Москва, 2006.

http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=5179

⁴ «А чтобы грешный монах <...>, прогуливаясь по клуатру, не возмнил себя почти уже на небесах, в небесном Иерусалиме, как иногда трактовался монастырь, его квадратная форма была слегка удлинена, и само это искажение могло восприниматься как метафора того несовершенства, которого и монаху при всей строгости поста, труда и молитвы не избежать» [Воскобойников 2014, 189–190].

Илл. 7. Вроцлав. Музей архитектуры. План.
Предоставлено: Wrocław, Muzeum Architektury, 2017

Квадратная форма огороженного освящённого пространства характерна для христианских монастырей, в том числе и для русских. Именно в монастыре воплощался «в наиболее чистом виде образ града небесного»; поэтому монастыри «воспринимались и были подлинно образами града небесного, возникшими на земле как напоминание и свидетельство о конечной цели христианского жительства – достижении вечного пребывания с Богом в Его Небесном Царстве, “Иерусалиме Новом”» [Лебедев 1995, 297]. Поскольку Небесный Иерусалим должен иметь форму квадрата, «идеальный» монастырь представлялся также квадратным. Даже если при постройке обители не удавалось соблюсти идеальный план, его иконические изображения стремились приблизить к эталонной форме. Например, Соловецкий монастырь на фронтисписе лицевого жития Зосимы и Савватия 1623 года (Государственная публичная библиотека,

Санкт-Петербург) изображён в форме идеального квадрата с башнями на углах; на среднике иконы XVII века «Зосима и Савватий с житием» монастырь выглядит как немного вытянутый прямоугольник [Миљчик 1973, 25]. При этом реальная геометрическая конфигурация монастыря далека от квадрата: это пентагон. Иконописец «подчиняет монастырскую ограду плановому квадрату, а не пятиугольнику, вытянутому вдоль бухты, как это есть на самом деле» [Миљчик 1973, 26], именно потому, что так, по его убеждению, должен выглядеть идеальный прообраз Небесного Града.

Илл. 8. Вроцлав. Оссолинеум. Двор и колодец.
Фото: Сергей Аванесов, 2017

В середине двора Оссолинеума, то есть в центре *креста*, образуемого диагоналями квадрата, имеется колодец восьмигранной формы (илл. 8). Сооружение такого объекта в таком месте не является случайным, но имеет важную семиотическую предпосылку. Октагональная форма колодца репрезентирует ещё один распространённый в христианстве символ Нового Иерусалима: число *восемь* означает «восьмой день», то есть вечность, наступающую после «седьмого дня», длящегося ныне. Восьмёрка «как сакральное число-

символ Воскресения напоминает о времени явления Небесного Иерусалима» [Лидов 1994, 17]. Восьмой день – это конец истории, разворачивающейся между Творением мира и Вторым Пришествием. Та же символика читается в восьмилепестковых *розах* романских и готических соборов, в октагональных баптистериях и капеллах, в девятибашенных композициях некоторых храмов-комплексов (например, храма Покрова на Рву в Москве), в восьмерике как важнейшей детали архитектурного объёма – и на Западе, и на Востоке. Колодец-октагон – это визуальный символ Небесного Града.

* * *

Вроцлав и Нижняя Силезия в целом располагают ещё одним типом визуально-семиотической структуры, имеющей иерусалимское содержание. Речь идёт в данном случае о *кальвариях*, представляющих собой пространственные модели Иерусалима, построенные с целью изображения и локализации Страстей Господних. Кальвария (лат. *Calvaria* – гора Голгофа) с помощью архитектурных форм и скульптурных произведений визуально воспроизводит Крестный путь, проложенный по старому Иерусалиму (*Via Dolorosa*).

Появление кальварий как иеротопических композиций связано с той новизной, которая была внесена в западно-христианскую традицию в связи с личным религиозным опытом двух католических святых – Бернарда из Клерво и Франциска из Ассизи. С первым связана разработка мистики Страстей, со вторым – акцентированная установка на «наглядность» объектов сакрального, мистического опыта (и прежде всего *гостии*). Именно поэтому с XII–XIII веков священным изображениям (визуализациям сакрального) в Европе придаётся «новое значение»: теперь они представляют собой две разные реальности – «ритуальную» и «нарративную», которые соответствуют двум различным концепциям времени. Первая реальность – это «вечное возвращение», поскольку в ритуале «повторяется то, что уже было и что вечно будет» [Рехт 2014, 304]. Так, в Евхаристии видимым образом снова и снова происходит фундаментальное событие мировой истории. Время же рассказа – это, напротив, «вечное настоящее»: каждый его момент, «каждая сцена в тимпане были “напоминанием”, образом реальности» [Рехт 2014, 305], постоянно присутствующим перед глазами. В кальвариях эти две реальности сливаются: визуальное повествование о мистических событиях

Страстей Христовых регулярно актуализируется в оптически доступных формах массовой религиозной церемонии.

Первые кальварии появляются при францисканцах и создаются при их активном участии; до этого «иерусалимское» пространство формировалось иначе: тамплиеры строили ротонды как *напоминание* о Гробе Господнем, как его *метафоры*. По мнению Ролана Рехта, именно «образцовость публичной жизни св. Франциска Ассизского» – это стимул для развития «той потребности видеть, чтобы уверовать, которая проявилась в человеке конца XII–XIII веков» [Рехт 2014, 14]. Такая *показательность* была мотивирована стремлением дать наглядный образец святости, который должен был стать очевидным ориентиром для всякого человека, стремящегося к благочестивой жизни, к соответствию Христу. «Последование Христу» и – как результат – «преображение во Христа», «сообразование Христу» как во францисканской, так и в доминиканской литературе указанного периода – «доминирующий мотив» [Бицилли 1995, 44]. И как раз учение св. Франциска сыграло значительную роль в этом «росте визуальности»; достаточно прочесть его *Наставления*, чтобы удостовериться в том, что «св. Франциск центральное значение придавал свидетельству воочию» [Рехт 2014, 88–89]. На этом основании метафорика ротонды постепенно сдаёт свои позиции иллюстративно-визуальным текстам кальварий, напоминание о священном уступает место наглядной демонстрации священного. Начало массового строительства кальварий приходится на XV век.

Сама идея кальварии воплощает собой опыт *шестствия*, путешествия в городском пространстве как опыт его «прочтения», когда конкретная деталь городского ансамбля или конкретная композиция таких деталей воспринимаются в качестве сообщения о *прошедших* событиях, которые с ними *навсегда* связаны. В этом отношении характерно название одного из греческих паломнических сочинений, которое приписывается назаретскому архиепископу Гавриилу: «Повесть о святых и богопроходных местах святого города Иерусалима» (1651). Видимо, отсюда возникает религиозный образ города как священной книги, «ибо хождение по Святой Земле и Иерусалиму – это как бы новое чтение текстов Священного Писания» [Рождественская 1994, 9]. Такое *хождение* «по евангельски засвидетельствованным святым местам, <...> как бы шаг за шагом, Христовым путём – в самом что ни на есть буквальном смысле слова» [Генисаретский 2015, 128] есть одновременно и познавательное, и религиозное (богослужебное) действие. Гораздо ранее Цицерон именно в этом *перечитывании* полагал суть того, что именуется интеграль-

ным латинским термином *religio*, производя это слово от *re-legere* [Цицерон 1985, 124], то есть от глагола «перечитывать», «возвращаться к прочитанному», иногда – просто «возвращаться»⁵. Латинский глагол *legere*, в свою очередь, означает не только «читать», но и «проходить» [Петрученко 1994, 360]; в русском языке ещё достаточно очевидна эта смысловая связь между чтением, изучением и ходьбой: школьная фраза «мы это прошли» означает «мы это изучили», «мы это прочитали».

Город Иерусалим воспринимается христианским паломником не только как пространственная икона, но и как свыше написанная и подлежащая прочтению священная книга. Именно этим объясняется *подробность* описаний святого города паломниками: она «связана скорее не с индивидуальным зрением отдельного автора, а со священностью самих мест, им посещаемых, которая, в свою очередь, и вызывала столь пристальное внимание к деталям» [Рождественская 1994, 9–10]. Религиозный путешественник видел то, что открывал ему город-книга; описатель города шёл туда, куда вёл его городской текст, и обращал внимание на те пространственные композиции, которые сообщали ему то же, что ему сообщало Писание. «Беззлобивый показа ми Богъ видѣти, его же жадах много дний мыслию моею», – свидетельствует игумен Даниила, в опыте которого совпали чтение и паломничество, книга и Город [см.: Даниила 2010, 89]. Такого рода опыт является не столько фактом индивидуальной биографии, сколько «архетипической» установкой всей христианской духовной культуры. Так, ещё в ранней Иерусалимской церкви сложилась традиция, согласно которой в Страстную, а затем и в Пасхальную седмицы совершалось непрерывное торжественное богослужение в тех местах города и его окрестностей, которые были связаны с важнейшими событиями жизни Иисуса Христа, описанными в Евангелии; процессии во главе с патриархом и клиром обходили такие места и поклонялись священным реликвиям страстей Господних [Тодич 1994, 34]. Иначе говоря, такие пространственные *подвижные* богослужения совершались непосредственно «в сакральном пространстве, освящённом событиями Священной истории» [Сазонова 2015, 116–117]. Эта практика была затем распространена на те города, которые создавались как *иконы* Иерусалима (Константинополь, Киев, Новгород, Москва) и, следовательно, воспроизводили в своей пространственной структуре совокупность важнейших локусов священного прототипа.

⁵ «А те, – пишет Цицерон, – которые над всем, что относится к почитанию богов, усердно размышляли и как бы перечитывали (*relegerent*), были названы религиозными (*religiosi*) – от *relegere*» (О природе богов II 72).

Чтение города-книги может иметь продолжение в виде её «переписывания», в виде репликации, цитирования или в виде прямого копирования. Кальвария представляет собой один из видов воспроизведения иерусалимского текста и, таким образом, одним из способов «переноса» (трансфера) иерусалимского священного пространства. Будучи по своей семантической организации *цитатой* Иерусалима (а не его метафорой, как, например, остров Тумский), кальвария, с одной стороны, представляет собой *статичную* структуру, твёрдо фиксирующую в пространстве сакральную топографическую «схему» (устройство, *τάξις*) Святого Града. Однако, с другой стороны, эта «схема» несёт в себе очевидное *динамическое* начало, поскольку она является *нарративной структурой*, визуальным сообщением, требующим прочтения (то есть *движения* от начала к концу). Кальвария является текстом, поскольку текстом является тот город, который она цитирует.

Но при этом всякое чтение сакрального текста (как вербального, так и визуального) является по своей сути *мистерийным* действием. Такой текст не просто повествует или напоминает, но предполагает сопереживание прочитанному вплоть до полного включения читающего в содержание текста. Иными словами, то, о чём «сообщает» сакральный текст, *происходит* с читающим этот текст. «В живом богослужебном или паломническом шествии, – утверждает О. И. Генисаретский, – сильной означающей реальностью является прямое, явное присутствие в “здесь” и “сейчас” богослужебного или паломнического действия» [Генисаретский 2015, 129]. В этом отношении паломничество (шествие по святым местам) и богослужение очень близки. Кальвария представляет собой как бы *храм* под открытым небом – в том же смысле, в каком *всякий храм организован в соответствии с иерусалимской сакральной топикой*. Иначе говоря, кальвария – это система сакральных локусов Святого Города, в своё время «свёрнутая» в топику христианского храма и ставшая его канонической «матрицей»⁶, теперь же обратно «развёрнутая» на естественный ландшафт. Усиленная и нагруженная храмовым (то есть *литургическим*) опытом, эта система и организуется, и используется именно как богослужебная, перформативная, а не как только мнемоническая, медитативная или «туристическая» конструкция.

⁶ Будучи «втянутой внутрь храма и вплетённой в богослужебный круг, – пишет О. И. Генисаретский, – иерусалимская образность и пространственность отнюдь не устраниаются, но, напротив, сохраняются здесь анатопически (и потому – утаённо-прикровенно)» [Генисаретский 2015, 130].

Илл. 9. Мистерия Страстей Господних.
Источник: *Vujak Adam. Misteria. Warszawa, 1989.*

Пространство кальварии предполагает совершение определённого рода коллективных религиозных действий – *мистерий*, по своему содержанию напрямую связанных с тем священным локусом, который они собой визуально означают. Мистерия (как светская, так и религиозная) «представляет собой драматургический жанр, получивший распространение в средние века в христианских странах Европы»; религиозная мистерия при этом «черпала сюжеты для инсценировок в библейской тематике» [Бачинин 2005, 280], прежде всего – в событиях Страстей Христовых. По утверждению Ролана Рехта, «на путь мимесиса средневековое искусство смогло встать лишь благодаря нарративной разработке мистики Страстей» [Рехт 2014, 307]. Массовое мистерияльное действо кальварий – это миметическое воспроизведение Страстей Господних (илл. 9), к которому его участники относятся «как к церковному богослужению» [Бачинин 2005, 280–281], пространственно связанному с той конкретной топической структурой, которая так или иначе «воспроизводит» сакральную структуру Via Dolorosa.

*Илл. 10. Кешешув. Одна из часовен на Крестном Пути.
На втором плане – монастырский собор.
Источник: <http://www.panoramio.com/photo/23528593>*

Одним из типичных примеров такой «голгофской» пространственной композиции является кальвария в Кешешувском аббатстве (Sanktuarium Matki Bożej Łaskawej) в селении Krzeszów, находящемся в 82 км к юго-западу от Вроцлава. Здесь кальвария сложным образом сочетается с архитектурным ансамблем самого монастыря как пространственной иконы Иерусалима, включающей традиционные визуальные элементы: монастырский собор как центральную доминанту и святые ворота со всей их комплексной семантикой – входной, погранично-оборонительной и эсхатологической (ворота увенчаны высоким октагоном). Кешешувская кальвария как бы наложена на эту пространственную композицию, образуя второй «иерусалимский» слой монастырского визуального текста. Небольшие часовенки различной формы (kapliczki Drogi Krzyżowej) отмечают основные этапы Крестного Пути (илл. 10). Этот путь заканчивается на монастырском кладбище у северо-восточного угла соборной базилики. Финальный пункт Крестного Пути отмечает собой место погребения и воскресения Иисуса Христа; могилы погребённых рядом визуально свидетельствуют о желании умерших следовать за Христом, уподобляясь Ему в Его смерти и воскресении.

Илл. 11. Кшешув. Модель Кувуклии (часовни Гроба Господня).
Фото: Сергей Аванесов, 2017

Конечная «остановка» (Stacja XXXII) кшешувской кальварии оформлена в виде часовни, поставленной строго на продольной оси собора, на её восточной оконечности. В облике часовни (илл. 11) отчётливо читается аллюзия на кувуклию храма Гроба Господня в Иерусалиме. Правда, нельзя сказать, что это *копия* иерусалимской сакральной постройки: узнаваемые детали оригинала здесь присутствуют, но они значительно трансформированы и изрядно перемешаны. Если в Иерусалиме мы видим прямоугольную часовню, помещённую в центр храма-ротонды, то в Кшешуве мы встречаем обратное сочетание геометрических объёмов: скруглённый в восточной части «Гроб», помещённый в прямоугольную архитектурную «оболочку». Колоннада, в ротонде Гроба Господня *окружающая* кувуклию, здесь оказалась помещённой *внутри* самой прямоугольной часовни, которая имеет как бы двойную структуру: снаружи она выглядит приблизительно как иерусалимская кувуклия, внутри же размещена ещё одна кувуклия, имеющая *снаружи* облик *внутренней* части ротонды Гроба Господня (илл. 12), но размерами соответствующая пространству пещеры Св. Гроба. В результате

общее сочетание фигур, объёмов и размеров создаёт впечатление того, что мы имеем дело с оригинальной пространственной моделью центральной святыни иерусалимского храма.

Илл. 12. Киешув. Интерьер модели Кувуклии.
Фото: Сергей Аванесов, 2017

Кальвария – это в строгом смысле *не* иконический, а *изобразительно-живописный* образ Иерусалима; поэтому и мистерия, совершаемая в её пространстве и точно этому пространству соответствующая, – это наглядная *имитация* евангельских событий, в определённом смысле массовый «спектакль» на тему Страстей. Следовательно, в данном случае мы имеем дело с имитативным по своему характеру сакрально-перформативным действием. Это своеобразный *миметический перформанс*. Отсюда понятна необходимость костюмов,

«правдоподобного» реквизита, «буквального» воспроизведения последовательности реальных событий Крестного Пути и так далее (илл. 13). В православно-христианской литургической традиции принята иная парадигма совершения священных пространственных действий – иконический *перформанс*, самыми привычными формами которого являются Вынос Плащаницы и Чин Погребения в богослужениях Великой Субботы. Даже во время «Шествия на ослиати», как известно, «наряжали» только лошадь [Сазонова 2015, 120]; остальные действующие лица (как и реквизит) не столько изображали, сколько *означали* своих референтов. Поскольку такое Шествие происходило и в Тобольске [Сазонова 2015, 119], постольку это ещё одна тема для исследования соотношения иерусалимской топки и семантики в культурных пространствах Западной Сибири и Нижней Силезии.

Илл. 13. Мистерия Распятия.
Источник: Bujak Adam. *Misteria*. Warszawa, 1989

Итак, в сложном (политекстуальном) визуальном пространстве Вроцлава и Нижней Силезии кальвария может быть интерпретирована как имитативная аллюзия на исторический Иерусалим, точнее, на определённый хронотоп, связанный с мистерией Страстей Господних; клуатр – это символическая аллюзия на Иерусалим как Небесный Град, описанный в Апокалипсисе св. Иоанна; сакральное городское ядро (Тумский остров) читается как двойная визуальная аллюзия – на исторический Иерусалим и на Град Божий, горный Иерусалим – и при этом ещё как икона-деисус, «написанная» в пространстве города посредством архитектуры.

* * *

Благодарю доктора Изольду Топш и доктора Якуба Ференского за помощь в организации исследований во Вроцлаве и предоставленные материалы.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аванесов 2016 а – *Аванесов С. С.* Сакральная топика русского города // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2016. № 1 (7). С. 71–114.
- Аванесов 2016 б – *Аванесов С. С.* Сакральная топика русского города (2). Софийский собор: синтаксис и семантика // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2016. № 3 (9). С. 25–81.
- Бачинин 2005 – *Бачинин В. А.* Введение в христианскую эстетику. Санкт-Петербург, 2005.
- Бицилли 1995 – *Бицилли П. М.* Элементы средневековой культуры. Санкт-Петербург, 1995.
- Бюхли 2017 – *Бюхли В.* Антропология архитектуры / Пер. с англ. М. В. Григорьевой, О. В. Гритчиной. Харьков, 2017.
- Воскобойников 2014 – *Воскобойников О. С.* Тысячелетнее царство (300–1300): Очерк христианской культуры Запада. Москва, 2014.
- Генисаретский 2015 – *Генисаретский О. И.* Иерусалимская анатомия // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2015. № 2 (4). С. 126–131.
- Даниил 2010 – Житие и хождение игумена Даниила из Русской земли // Памятники общественной мысли древней Руси. Том 1: Домонгольский период. Москва, 2010. С. 89–140.

- Лазарев 1986 – *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. Москва, 1986.
- Лебедев 1995 – *Лебедев Л., прот.* Москва патриаршая. Москва, 1995. С. 285–332.
- Лидов 1994 – *Лидов А. М.* Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре. Москва, 1994. С. 15–33.
- Лотман 1984 – *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Учёные записки Тартуского государственного университета. Вып. 664. Тарту, 1984. С. 30–45.
- Мильчик 1973 – *Мильчик М.* Архитектура в древнерусской живописи // Декоративное искусство СССР. 1973. № 2 (183). С. 24–27.
- Петрученко 1994 – *Петрученко О.* Латинско-русский словарь. Москва, 1994.
- Рехт 2014 – *Рехт Р.* Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков / Пер. с фр. О. Воскобойникова. Москва, 2014.
- Рождественская 1994 – *Рождественская М. В.* Образ Святой Земли в древнерусской литературе // Иерусалим в русской культуре. Москва, 1994. С. 8–14.
- Сазонова 2015 – *Сазонова Н. И.* «Шествие на осляти» в России XVI–XVII вв.: содержание и смысловые трансформации // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2015. № 2 (4). С. 115–125.
- Степанян, Симян 2012 – *Степанян А. А., Симян Т. С.* Ереван как семиотический текст (опыт реконструкции «начала» и «конца» проспекта Маштоца) // Критика и семиотика. 2012. Вып. 16. С. 6–16.
- Тодич 1994 – *Тодич Б. Н.* Тема Сионской церкви в храмовой декорации XIII–XIV вв. // Иерусалим в русской культуре. Москва, 1994. С. 34–45.
- Цицерон 1985 – *Цицерон.* О природе богов // Цицерон. Философские трактаты / Пер. с лат., комм. М. И. Рижского. Москва, 1985. С. 60–190.
- Bujak 1989 – *Bujak Adam.* Misteria. Warszawa, 1989.
- Małachowicz 1985 – *Małachowicz Edmund.* Stare Miasto we Wrocławiu. Warszawa, Wrocław, 1985.

Материал поступил в редакцию 11.12.2017