

## САКРАЛЬНАЯ ТОПИКА РУССКОГО ГОРОДА

С. С. Аванесов

Томский государственный педагогический университет, Россия

В статье автор рассматривает традиционный русский город как визуально-семиотическое пространство. Показано, что в основании планировки городского обитаемого пространства лежат ключевые мировоззренческие (сакральные) архетипы, находящие своё выражение в визуальных формах структурирования жизненной среды. Топика понимается здесь как метод и результат искусственной пространственной организации «места». При этом городская топка имеет *коммуникативный* характер: топическая организация обитаемого пространства отражает и продуцирует коммуникативные практики человека. Город анализируется как многослойное и многозначное семиотическое образование, в котором дискретные объекты и их комплексы «прочитываются» как идеологические, мнемонические и суггестивные знаки или сообщения (тексты). Традиционный христианский город – это, кроме того, *сакральный образ*, пространственная икона; поэтому к его пониманию применимы семиотические процедуры, которые используются для интерпретации иконографии. В этой связи автор производит онтологический и семиотический анализ восточнохристианской иконы, фиксируя при этом активную иконическую позицию личности. Исследование города как иконы опирается на понятия *иеротопии* (А. М. Лидов) и *энотопии* (В. В. Лепахин). Сакральная топка русского города исторически формируется путём реализации четырёх базовых организационных моделей (или матриц): культурно-исторической, литургической, эсхатологической и символической; в основе каждой из этих моделей лежит специфический парадигмальный образ. Культурно-историческая матрица предполагает перенос (распространение) сакрального пространства. В статье обоснован концепт *культурно-семиотического трансфера* как механизма конструирования смысловых пространственных комплексов в процессе формирования культуры (коммуникативной среды). Предложена версия системного интегрального описания фундаментальных моделей трансфера систем и комплексов культурно значимых смыслов при формировании обитаемого пространства традиционного города. Предложены и аргументированы три типа культурно-семиотического трансфера: перенос идеи, перенос образа и копирование. В качестве примера эйдетического трансфера подробно рассмотрен процесс трансляции христианского сакрального топоса из Иерусалима через Константинополь в Киев.

**Ключевые слова:** визуальная семиотика, пространство культуры, сакральное пространство, город, архитектура, восточное христианство, икона, пространственная икона, модели сакральной топки, Россия, культурно-семиотический трансфер.

## SACRED TOPICS OF RUSSIAN CITIES

**Sergey Avanesov**

Tomsk State Pedagogical University, Russia

In this article, I analyze a traditional Russian city as a visual semiotic space. I demonstrate that the key ideological (sacred) archetypes are in the basis of the planning of urban inhabited space; these archetypes have their expression in a visual forms for structuring of life environment. I understand here a topics as a method and result of an artificial spatial organization of "place". It is important that an urban environment has a *communicative* character: the topical organization of inhabited space reflects and produces human communication practices. I explore a city as a multi-layered and multi-valued semiotic space in which discrete objects and their complexes "are read" as ideological, mnemonic and suggestive signs or messages (texts). Traditional Christian city is also a sacred image or spatial icon; consequently his understanding involves the use of the semiotic procedures that are used for the interpretation of iconography. For this reason I make an ontological and semiotic analysis of Eastern Christian icons, and at the same time I assert an active iconic stance of person. My study of the city as an icon based on the concept of *hierotopy* (Alexey Lidov) and *aionotopy* (Valery Lepahin). The sacred topics of Russian city historically formed by implementing the four basic organizational models (or matrices): the cultural-historical, liturgical, eschatological and symbolic; a particular paradigmatic image is the deep content of each of these models. Cultural-historical matrix assumes the transfer (distribution) of sacred space. The concept of *cultural and semiotic transfer* as the mechanism of constructing semantic space complexes in the formation of culture as communication environment is explained in this article. I offer the version of the systematic describing of fundamental models of translocation systems and complexes of culturally significant meanings in the formation of living space in traditional city. I suppose three types of cultural and semiotic transfer: transfer of idea, transfer of image and copying. As an example of eidetic transfer (transfer of idea), I view the process of translation of Christian sacral topos from Jerusalem through Constantinople to Kiev.

**Keywords:** visual semiotics, space of culture, sacred space, city, architecture, Eastern Christianity, icon, spatial icon, models of sacred topics, Russia, cultural semiotic transfer.

## I

Культура по своей сути есть коммуникативная среда, которая формируется путём создания вербальных и невербальных текстов. Визуальные сообщения в культуре создаются, в частности, как пространственные комплексы, несущие не только утилитарную или эстетическую, но и важную семиотическую нагрузку: смысловую, ценностную, мнемоническую, сакральную. Поскольку генезис таких пространственно-семиотических систем часто связан с передачей смыслов, уже визуально зафиксированных в иных культурных ареалах, постольку этот генезис регулярно осуществляется через процедуры «намёка», «цитирования», репликации, подражания, «пересказа», «перевода» и т. д. Отмечая наличие таких *трансферных* форм генезиса жизненного пространства, мы тем самым акцентируем наше внимание на *культурном диалоге* как способе формирования и развития всякой локальной культуры, в том числе, следовательно, и отечественной. При этом сами формы (типические модели, парадигмы) переноса фундаментальных жизненных смыслов из культуры в культуру в настоящее время нуждаются в тщательной терминологической фиксации, теоретической систематизации и культурфилософском анализе. Для решения этой проблемы требуется достижение значимых результатов в направлении концептуальной типологии моделей трансляции систем и комплексов культурных значений, которые, в свою очередь, создаются посредством визуальной организации обитаемого пространства. В результате может быть подвергнута оценке степень локальной адаптации глобального опыта культуры в процессе генезиса форм и моделей пространственной организации обитаемого пространства в отечественной культурной традиции, что позволит в дальнейшем ставить и решать вопросы, во-первых, историко-культурной идентичности и, во-вторых, транс-культурного (универсального) мировоззренческого кода отечественной цивилизации.

Обозначенная тема предполагает полидисциплинарный подход к предмету исследования, ориентированный на конечный интегральный результат. Такой подход требует обращения, в первую очередь, к методологии визуальной семиотики городской среды, сформулированной и апробированной в имеющихся работах в области истории и теории архитектуры, искусствознания, эстетики, семантики (теории знаков), визуальной антропологии, культурологии и религиоведения. Обобщение и систематический анализ

материалов, подлежащих исследованию в рамках названной темы, предполагают использование опыта из области такой активно формирующейся гуманитарной дисциплины, как философия визуальности. Методический инструментарий визуальной семиотики позволяет описывать и анализировать архитектурно-градостроительные комплексы через призму понятий «знак», «символ», «текст», «коммуникация», «трансляция», акцентируя внимание не столько на их утилитарно-функциональной, конструктивной или эстетической сторонах, сколько на их семантико-прагматическом аспекте. Историко-культурная и искусствоведческая терминология даёт возможность осмыслить элементы городской среды в категориях «образ», «образец», «копия», «реплика», а также «икона», «пространственная икона», «иеротопия», что позволяет рассмотреть предмет исследования в динамике, в генетических связях и преемственных отношениях с однопорядковыми явлениями мирового культурного процесса. Антропологическая методология, особенно в сферах культурной антропологии и визуальной антропологии, позволяет продуктивно учитывать антропные измерения процессов создания и оформления обитаемых пространств, фиксируя в них строго определённые способы выражения мировоззренческих установок и констант человеческого существования, полагаемых и транслируемых определённой культурной традицией. Опыт и методология философии культуры (в особенности философии *визуальной культуры*) позволяет интегрировать названные выше частные направления изучения проблемы в единое концептуальное поле, в котором возможно построение сложной модели культурно-семиотического трансфера как механизма конструирования смысловых пространственных комплексов в процессе формирования культуры как коммуникативной среды.

Ниже предпринимается попытка систематического интегрального описания фундаментальных моделей трансфера систем и комплексов культурно значимых смыслов с опорой прежде всего на современные средства визуально-семиотического анализа обитаемого пространства, позволяющие квалифицировать городскую архитектурную среду как мета-текст, то есть как многослойную систему сообщений, прочитываемых благодаря наличию специфических кодов: культурно-конфессионального, мировоззренческого, идеологического, исторического, литургического, эсхатологического и прочих. Такой подход даёт возможность не только декодировать городскую топику в ретроспективном плане, но и фундирует осознанный перспективный праксис (сохранение и комплексное

проектирование городской среды). Интегральный анализ такого рода применяется здесь для типологии процессов трансляции смыслов и ценностей в пространстве *российской* культуры.

Визуальная семиотика обитаемого пространства – это такая полидисциплинарная когнитивная стратегия, которая призвана эксплицировать модели и «механизмы» организации человеком своей жизненной среды как системы знаковых сообщений, фиксированных в культурном пространстве и одновременно порождающих это пространство посредством оптически воспринимаемых искусственных конструкторов. Таким образом, в чисто формальном плане обитаемое пространство – один из сегментов предметной сферы визуальной семиотики, исследующей «*все феномены культуры, как если бы они были системами знаков, основываясь на предположении, что и на самом деле все явления культуры суть системы знаков и что, стало быть, культура есть по преимуществу коммуникация*» [Эко 2006, 257]. Обитаемое пространство как семиотически структурированная жизненная среда своё наиболее полное выражение приобретает в феномене города – во всех смыслах этого слова, исторически имевших место. «Город как самый развитый градостроительный организм и самый значимый объект градостроительного искусства с наибольшей определённой представляет содержательное и художественное своеобразие русского исторического поселения» [Кириченко 2008, 288]. Ниже пойдёт речь и о городе в его «идее» [Топоров 1987, 121], и о русском городе в частности как о семиотической системе, видимым образом выражающей, реализующей эту идею в разнообразных культурных (а значит – коммуникативных) практиках.

История организации городской среды имеет несколько этапов, или периодов последовательного преобладания определённых базовых программ формирования городского пространства. Во-первых, строительство города изначально понимается и осуществляется как *теургический акт*, как создание сакрального пространства; сама градостроительная деятельность при этом носит преимущественно *религиозно-семиотический* характер. Во-вторых, построение городского пространства начинает осуществляться как *архитектурно-проективный процесс*, при котором на первом плане оказываются не религиозно-семиотические, а *эстетико-стилистические* аспекты градостроительства. В-третьих, наконец, создание городской среды понимается и осуществляется как *процесс застройки*; ведущую роль при этом играют уже не эстетические (и уж тем более не религиозно-семиотические), а *узко-функциональные* и даже *финансовые* моменты

указанного процесса. Под «узкой» функциональностью понимается здесь такое отношение к градостроительному объекту (архитектурному сооружению), при котором не принимаются во внимание его семиотические и эстетические функции, а вся его функциональность ограничивается примитивно понимаемой утилитарной приспособленностью. Эта общая схема демонстрирует постепенную историческую деградацию идеи и практики градосозидания и, следовательно, примитивизацию культурной среды, становящейся всё менее «текстуальной»<sup>1</sup>.

Культурная среда представляет собой подлинное и единственное место обитания человека. Таково *реальное* положение дел, как мы все его знаем. При этом мы знаем и «природу», полагаемую нами вне культуры, но мы знаем её лишь сквозь культуру, лишь посредством культуры и лишь благодаря ей. Физический мир как таковой (как он нам известен) есть регион культуры, наделённый особым статусом и специфическими характеристиками; и этот статус, и эти характеристики имеют исключительно культурное происхождение. Мир «природы» во всех его общеизвестных отличиях от мира культуры *произведен* от последнего, санкционирован им и удерживается в бытии только благодаря этой санкции. Физического мира не существует, если он так не назван, если он в этом качестве не обоснован и если на него как на таковой никто не указывает. Природа в своём качестве природы как вне-культурного региона реальности может быть определена в качестве таковой и тем самым положена в своём бытии лишь извне, то есть *из культуры*. Поэтому «естественная среда» в той же степени, что и «искусственная среда», является признаком *человеческого* существования; она *есть* исключительно постольку, поскольку она присутствует в общем поле культуры и в этом поле квалифицируется именно в качестве естественной среды<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ср. с мнением А. В. Иконникова: «Роль архитектуры как средства коммуникации, подорванная вхождением в “галактику Гутенберга”, в XX в. сократилась ещё более. Однако и с той информацией, за фиксацию и передачу которой архитектура сохраняла ответственность, она справляется всё хуже. Оказались размыты и потеряли значимость прямые преемственные связи с традицией, на основе которых только и мог устойчиво бытовать и развиваться, оставаясь общепонятным, специфический язык архитектуры. Полтора столетия дерзаний протоавангарда, авангарда и поставангарда, при всей щедрости индивидуальных результатов, не были связаны последовательностью, которая могла бы привести к созданию систематизированных устойчивых кодов» [Иконников 2006, 12].

<sup>2</sup> Одна из важнейших задач семиотики, по мнению Умберто Эко, – «по возможности рассматривать природные факты в качестве явлений культуры, а не наоборот – сводить явления культуры к природным феноменам», поскольку «даже там, где говорят о естественности и непосредственности, имеют дело с культурой, конвенцией, системой, кодом и, следовательно, в конечном счёте – с идеологией» [Эко 2006, 207–208]. Более того, «всё то, что мы

Полагание наглядного различия между природой, получающей в глазах человека статус региона неорганизованной стихийности, и обитаемым пространством, несущим на себе признаки логически организованной воли, есть неустранимая содержательная характеристика архитектурного творчества как такового (наряду со стремлением к достижению безопасности и удобства). Человек – творец собственно антропного пространства, устроитель своего жизненного мира; прежде всего *эта* идея манифестирована посредством «продуктов» архитектурно-планировочной деятельности, а безопасность и удобство лишь следуют из этой идеи (безопасным и удобным может быть лишь то, что устроено или переустроено *человеком*). При этом сама *схема* устройства жизненной среды ориентирована не столько на удобство, безопасность или эффективность, сколько на *сакральную ценность*; иначе говоря, в основании планировки обитаемого пространства лежат базовые мировоззренческие архетипы, находящие своё выражение в оптически данных формах структурирования среды, что позволяет «поддерживать, фиксировать, аккумулировать и транслировать общечеловеческий опыт» [Фёдоров и др. 2015, 56]. Наличные природные условия при этом используются по преимуществу для поддержания материального жизнеобеспечения и для создания внешнего фронта поселения; внутренняя же его структура задаётся прежде всего сакральными смыслами, выражаясь в зрительно воспринимаемых знаках святости и совершенства [ср.: Трифонова 2006]. Экспликация такой специфической матричной схемы организации жизненного пространства, то есть, в частности, идеи города как сложной коммуникативной системы, позволяет нам говорить о месте обитания человека как об «экзистенциально-сакральном первоэлементе архитектурного целого, обретающего форму пространства благодаря взаимодействию феноменальных и физических структур, которые, дабы стать предметом понимания, прелагаются в структуры символические, стимулирующие прежде всего оценку, и уже потом знание» [Ванеян 2010, 5–6]. Эти «символические структуры» всегда несут на себе признаки культурно-исторической (конфессиональной, этнической, региональной, сословной) *специфики* мировоззрения и экзистенциального опыта, выражаемого и закрепляемого различными доступными человеку способами [ср.: Янковская 2004]. Среди таких способов – «сакрализация окружающей среды, формирование особого, свойственного только данному социуму

---

через посредство языка определяем как реальность, подлежит изучению как продукт языка, формирующийся в процессе непрерывного семиозиса» [Эко 2006, 308].

“священного пространства”», в структуре и формах которого «выражаются фундаментальные представления народа» [Баталов, Беляев 1998, 13]. Общее и особенное сплетены в механизмах устройства сакральных пространств на разных территориях, что мы и увидим ниже на примере изучения принципов и способов организации сакрального топоса русского города.

Город, как система *человеческих* сооружений, образует собой наглядное пространство упорядоченности, противостоящее окружающему его природному хаосу<sup>3</sup>. Город (как, впрочем, любое искусственное поселение, воплощающее *идею* города) – это пространство ограждённого порядка, подчиняющегося человеческой воле, которой не подвластна окружающая природная среда [ср.: Топоров 1987, 131]. «Пространство априорно, но не как форма созерцания, а как постоянно конституируемое условие жизни» [Молчанов 2011, 165]; обитаемое пространство при этом не просто конституируется (полагается в качестве такового), но и активно *конструируется*, приводится в порядок и поддерживается в нём. Этот порядок обитаемого пространства фиксируется посредством визуальных индексов и акцентов. Человек по своей воле и в согласии со своими представлениями «управляется» с пространством, отмечая своё присутствие в мире с помощью очевидных знаков своего творчества, в первую очередь – противопоставляя стихийности «естественного» роста и распространения признаки сознательной пространственной *планировки*: от выбора самого места поселения до обозначения внешней грани между «человеческим» (своим, внутренним) и «природным» (чужим, враждебным, внешним) мирами. Любое здание или сооружение в этом *человеческом* пространстве оказывается «частью жизни в её динамичном развёртывании» [Иконников 2006, 23–24], выражает собой *человеческий* способ существования. Спланированный город – это образ мира, «полностью созданного человеком, мира более рационального, чем природный» [Лотман 2010, 680]. Такое задуманное и искусственно созданное пространство, несущее на себе очевидные признаки *человеческого* существования, «сосредотачивает наше бытие в границах, которые обеспечивают нам защиту» [Башляр 2014, 33], в том числе – защиту от явной хаотичности (внеразумности, безумия) того пространства, которое полагается в качестве бесчеловечного.

<sup>3</sup> «Сооружение городов не просто строительство убежищ от непогоды, “мест жительства”. Город – это такое место и такая форма жизни, где воля человека торжествует над природной дикостью, организация над хаосом, законы над прихотью и страстями, мир над распрями и драками, счастье солидарности над животным эгоизмом» [Кнабе 1975, 87].



Город как обитаемое человеком пространство получает своё оригинальное топическое структурирование. Топика понимается здесь как метод и результат искусственной пространственной организации «места». При этом важно, что топика имеет *коммуникативный* характер (как и эристическая топика в логике Аристотеля): топическое структурирование обитаемого пространства предполагает, отражает и продуцирует коммуникативные практики человека. «Пространство человеческого мира (иного не существует) состоит из многообразия пространств – пространств жизненного мира, мира абстракций, мира искусства и т. д.» [Молчанов 2011, 165], иначе говоря, представляет собой *ансамбль* смысловым образом взаимосвязанных пространств. Ансамблевую структуру города создаёт в том числе и статусная неоднородность зданий, выражаемая в их внешне фиксированном «ранге»: «монументальные, культовые, сакральные, государственные здания воздвигались принципиально иначе, чем служебные, жилые, несакрализованные здания, окружающие их. И это прямое следствие распределения на аксиологической шкале культуры» [Лотман 2010, 682]. Визуально-семиотическое изучение городских ансамблей как своеобразных *текстов* позволяет выявить «человеческую ценность пространств, принадлежащих человеку, пространств, обороняемых от враждебных сил, любимых пространств» [Башляр 2014, 32]. В процессе конструирования «своего», человеческого пространства сама логика их устройства и сочетания *подчинена* ценности – как рациональное средство последовательной визуально-практической реализации представлений о ценном, важном, главном и т. п. Более того, эта логика и *есть* ценность, заключающаяся в самой её предпочтительности по сравнению с хаотичностью, спонтанностью и опасностью «чужого». Подвергнуть город визуально-семиотическому исследованию, стало быть, означает эксплицировать не столько логическую, сколько *аксиологическую* структуру обитаемого пространства<sup>4</sup>.

В свете такого исследования обитаемая среда предстаёт как многослойное и многозначное семиотическое пространство, в котором дискретные объекты и их комплексы «прочитываются» как

---

<sup>4</sup> Поскольку речь здесь идёт о *христианском* городе, постольку актуальным является безусловно верный тезис Олега Воскобойникова о том, что «христианская топографическая обр-азность <...> аксиологична» [Воскобойников 2014, 249]. Ср. с мнением А. В. Иконникова, что одну из приоритетных областей архитектурной теории составляют «аксиологические аспекты архитектуры (включая художественную ценность как интегральный критерий качества)» [Иконников 2006, 16], откуда следует, что архитектура «должна создавать модели разумно и гармонично организованной среды, в которых овеществляются принятые обществом ценности» [Иконников 2006, 11].

идеологические, мнемонические и суггестивные знаки или сообщения (тексты) [см.: Аванесов 2014, 14; Фёдоров и др. 2015, 59]. Архитектура, как главное средство формирования коммуникативного городского пространства, исследуется при этом преимущественно в ракурсе повышенного внимания к её визуально-семиотической нагрузке. Зрительная выразительность архитектурных объектов как элементов «семантического континуума» [Фёдоров и др., 2015, 61] заключается не только в возможности их обозрения, культурно-исторической интерпретации или эмоциональной оценки; архитектура активно влияет на человеческое поведение [Арнхейм 1984, 184], в конечном итоге побуждая человека к определённому действию (или бездействию). Иначе говоря, архитектурная среда представляет собой не только предмет эстетического отношения (хотя она, безусловно, является и таким предметом) и не только дескриптивное сообщение, несущее информацию о социальных отношениях и связях, выражающих себя посредством архитектурных сооружений, но и прямую прескрипцию, посредством которой, в частности, осуществляются указанные отношения и связи. В поле визуальной семиотики города приходится иметь в виду, таким образом, не столько иллюстративный, сколько перформативный характер архитектуры, зачастую исполняющей «императивную функцию» [Степанян, Симян 2012, 10] и тем самым наглядно задающей *норму* поведения.

Итак, город в своём исходном смысле представляет собой знаковое сообщение (текст), формируемое и функционирующее как визуально размеченное пространство *человеческого* общения, как коммуникативное пространство культуры; именно человек «является и своеобразным антропологическим кодом, и ключом к расшифровке любой культурной системы, в том числе и древнерусской» [Чёрная 2008]. Архитектурные сооружения и комплексы формируют городское пространство, выступая как визуальные объекты, иницирующие различные человеческие практики, то есть как *коммуникативные* феномены: «визуальные факты», по словам Умберто Эко, «суть также феномены коммуникаций» [Эко 2006, 151]. При этом и семантика, и синтаксис городской среды в конечном итоге ориентированы на прагматику: в области архитектуры «визуальные сообщения одновременно являются предметами пользования» [Эко 2006, 152] и, более того, трансляторами поведенческих установок и нормативно-ценностными ориентирами, организующими культурную деятельность людей. Город как сложная культурная система прочитывается как иерархически устроенный текст, в котором закодированы важнейшие доминанты человеческого существования.

## II

Практические эффекты чтения города-текста в традиционных культурах должны были выражаться в идеологическом нормировании человеческих практик, но могли также иметь продолжение и в процессах его «переписывания», причём как в виде репликации («цитирования» заимствованных фрагментов), так и в виде более или менее прямого копирования, «переноса». Однако, в отличие от переписывания книги, «цитирование» городского пространства определяется чрезвычайно важным для этого процесса *иконическим* моментом. Традиционный город, особенно и преимущественно в христианской культуре, – не просто текст, «исполненный» оптически воспринимаемыми средствами, но *сакральный образ*, икона, и на этом основании к нему применимы все те семиотические процедуры, которые используются для понимания иконографии.

Икона не только является специфическим культурным феноменом, но и знаменует собой особый тип мировоззрения, с одной стороны, явленный посредством иконы (о чём сказано многими более чем достаточно), и, с другой стороны, представляющий собой фундаментальное условие самого бытия иконы. Эта вторая сторона тезиса о *связи* иконы с определённым мировоззрением рассмотрена пока что недостаточно полно и концептуально. Однако именно этот аспект связи иконы с мировоззрением чрезвычайно важен для общей иконологии (включая понимание пространственных икон), поскольку позволяет ставить и решать вопрос специфичности иконы в *онтологическом* ключе, то есть обнаруживать и принимать во внимание не только иконические «эффекты», но, прежде всего, *саму икону как таковую*. Онтология иконы должна начинаться с самых простых, но в то же время – самых фундаментальных вопросов: что значит высказывание «это – икона» (и, следовательно, достаточно ли простого указания на предмет, называемый иконой, чтобы быть уверенным в её наличии) и при каких условиях икона *есть* (и, соответственно, при отсутствии каких условий иконы *нет*). Ответы на такие вопросы следует искать в области мировоззрения.

Онтология иконы, кратко говоря, заключается в следующем: икона *есть* как таковая исключительно в религиозном коммуникативном поле; вне такого поля она – не икона в точном смысле этого слова, а «экземпляр средневекового изобразительного искусства», «элемент декора», «предмет коллекционирования» и т. п. Икона есть *икона* только в ситуации проявления своей иконической энергии,

то есть исключительно в контексте молитвенного предстояния верующего человека тому первообразу, который на ней изображён. Итак, икона *есть* лишь в такой экзистенциальной ситуации, которая является *нормативным условием* её наличия. Если нет таких условий (в совокупности определяемых как *молитвенное предстояние первообразу*), то нет и иконы в её прямом – сакральном – смысле. Будучи вырванной из религиозно-коммуникативного контекста, икона превращается в объект анализа искусствоведов или предмет оценки аукционных экспертов и, сохраняя вторичные признаки происхождения, композиции, сюжета, техники и стиля, утрачивает свою главную онтическую характеристику – быть «пунктом» встречи двух планов существования. В руках же святотатца икона оказывается только материальным предметом, и *святыня* не терпит вреда.

Кем и как создаётся то смысловое поле, в котором икона только и может быть иконой, а не изображением на религиозную тему? Прежде всего, икона не является самостоятельным «лицом» или «конечным пунктом» в том коммуникативном действии, которое совершается в связи с ней. Икона является иконой в *актуальном* смысле лишь в пространстве той молитвенной коммуникации, которую я устанавливаю с первообразом, «вызывая к жизни» это пространство; тем самым, это *именно я* (как и любой другой на моём месте и в моей экзистенциальной позиции) «делаю» икону иконой. Для этого и создаётся икона – чтобы становиться собой лишь в поле молитвенного общения предстоящего и первообраза; это общение включает в себя и сам процесс создания иконы, если она выходит из рук иконописца, а не из печатной машины. Чтобы энергии первообраза «проявились» посредством визуально данного образа, этот образ должен оказаться в пространстве молитвенного предстояния, должен быть *использован* в качестве посредника (медиатора) религиозным человеком-коммуникантом. При этом образ и первообраз в иконе сочетаются «антиномически» [Депяхин 2007, 136], не сливаясь в одно, но и не разделяясь до полного противопоставления друг другу. Иными словами, мы должны *отличать* изображение от изображённого, но не можем *отделить* их друг от друга; если мы их *не различаем*, то доска с изображением отождествляется с самим изображённым, превращаясь в идола, а если мы их *разделяем*, то икона превращается в простую доску с художественным изображением на ней.

Нет иконы *самой по себе*: икона как материальный предмет не «заключает в себе» никаких особых энергий, которые не были бы

присущи веществу, из которых она физически состоит; но есть икона как таковая, как такой сакральный объект-медиатор, который оказывается собой лишь в нормативно заданных обстоятельствах и проявляет свою онтическую специфику в качестве точки синергии первообраза и человека, предстоящего иконе. В ситуации молитвенной коммуникации иконический образ производит то же действие (воздействие на человека), что и первообраз (архетип); это и есть смысл высказывания «энергия образа идентична энергии первообраза». Такая энергетическая идентичность выявляется (даёт себя знать) лишь в плане *личной коммуникации*, в сфере синергии; вне этого плана икона обладает всеми энергиями, свойственными ей как вещи и «предмету искусства», но не обладает энергией первообраза. Понятно, что *личная коммуникация* (в отличие от персонального отношения) может быть установлена не между предстоящим и иконой как материальной вещью, но между предстоящим и первообразом, изображённым на иконе; лишь в поле такого личного общения икона и приобретает энергии архетипа. Образ при этом, естественно, не становится тем же, что и архетип, но вызывает те же коммуникативно обусловленные эффекты, что и первообраз.

Икона как таковая не предполагает позиции наблюдения или созерцания; в таких обстоятельствах она исчезает, а на месте иконы оказывается «культовое изображение». Икона, в отличие от живописного изображения (картины в классическом смысле), осуществляется лишь в контексте коммуникативного предстояния. Картины рассматривают, перед иконой предстоят. Изображённый посредством живописи – герой, за которым наблюдает зритель; изображённый на иконе – соучастник коммуникативного действия, с которым молящийся вступает в общение. В иконописи доминирующим семиотическим аспектом является *прагматика*, подчиняющая себе и семантику, и синтаксис. Исключение составляют, может быть, клейма житийных икон, являющиеся визуальным нарративом (при том, что они представляют собой не собственно икону, а скорее её обрамление), и соответствующие «повествовательные» росписи на внутренних поверхностях храма. Сюда же, видимо, следует отнести «сюжетные» праздничные иконы. Но и эти исключения своей конечной целью имеют перевод сознания реципиента в *прагматический* регистр.

В своём отношении к картине как картине мы даём ей действовать на нас соответственно присущим ей характеристикам; в своём отношении к иконе как иконе (а не как к картине на религиозную

тему) мы «проявляем» в ней иконические энергии. Картина требует дистанции, икона – соучастия, картина предполагает пассивное созерцание, икона – активную синергию. Картину отличает иллюзионизм, поскольку она показывает всё так, как оно *кажется*; иконе присущ реализм, поскольку она изображает всё так, как оно *есть*. Картина совершает насилие над зрителем, так как навязывает ему единственную точку зрения на изображённое на ней; икона сообщает предстоящему свободу, предполагая движение точки зрения или множественность точек зрения в пространстве и во времени. Соответственно, в познании сущего в целом и в практическом отношении к нему *картина мира* продуцирует пассивную позицию, предполагающую изучение наличного и приспособление к нему; *икона мира*, напротив, инициирует активную позицию, ориентирующую человека на совершенствование и преобразование наличной реальности.

Икона противостоит тому, что Жан Бодрийяр охарактеризовал как «неестественное опьянение реализмом» [Бодрийяр 2006, 191]. Изображение, которое пассивно отражает реальность, претендует лишь на то, чтобы миметически повторять физически наличное, явно или неявно отказывая в статусе реальности всему тому, что не может быть чувственно воспринято и «отражено». В иконическом же контексте реально не только видимое («естественное»), но и невидимое («сверхъестественное»). При этом второе не противопоставлено первому и не отрицает его; оно воспринимается и наглядно демонстрируется как всегда присутствующее сущему «измерение» (*наряду* с данным в чувстве). Невидимое предстаёт как неотменимая часть реальности в целом; при этом оно ещё и придаёт ценность видимому – как средству его демонстрации. Трезвый реализм заключается здесь как раз в том, чтобы принимать во внимание не только «физически наличное», но *всё*. Иконе, по словам С. С. Аверинцева, «свойственно брать космос в его умопостигаемом аспекте: не столько земля, сколько “основания земли”, не столько море, сколько данный морю “устав”» [Аверинцев 2001, 164]. Икона, таким образом, имеет отношение к онтологии, а живопись – к чувственной эмпирии; однако существование в целом не исчерпывается «данным в ощущениях». Человеческая реальность поистине «больше» и «глубже», чем представленное в чувствах. Мистическое не менее (а то и более) *реально* для человека, чем физическое, а прошлое и будущее не менее *значимы*, чем настоящее. Вот эту-то *полную* реальность и призвана изображать икона. Таким образом, иконописная правда полноты существования противостоит правдоподобной, но ущербной *живописи* картины.

При этом оптика иконы имеет особенный характер: она не ограничена пространственными и временными параметрами. Взгляд предстоящего иконе человека как бы проходит сквозь стену, преодолевая ограничения «здешнего» материального пространства, и поднимается над временем, позволяя реципиенту быть сразу в нескольких временных «точках» и видеть разновременные события. Иначе говоря, икона наглядно показывает *существенное*, хотя и не наблюдаемое при обычном положении дел (то есть при сохранении неподвижной точки зрения в пространстве и при невозможности находиться в различных временных позициях), например, помещение и происходящее внутри помещения (как в сцене Благовещения или в иконографии Вселенских соборов) или события, произошедшие в разное время (как на иконах св. Иоанна Крестителя). Поэтому иконопись более реалистична, нежели живопись: первая показывает событие как оно есть (а не как оно *частично* видится с одной точки наблюдения) и в его истории (не вырывая момент из течения времени), вторая опирается на такие изобразительные средства, которые насильственно ограничивают полноту события и искусственно лишают его истории. Икона же помещает каждое изображённое на ней событие в его *полный* контекст.

Иконический способ выражения реальности предполагает опору на особый «сплав» апофатики и катафатики, на применение особых «техник» изображения невидимого посредством видимого. Иконописное изображение плоти прочитывается как *видимая* бестелесность; визуальное совмещение прошлых и будущих событий выражает собой идею будущего, *присутствующего* в настоящем. Икона изображает неизобразимое ещё и в том смысле, что на ней наглядно *виден* статус, *видна* иерархия (за счёт масштаба и плана изображённых предметов или лиц). По сути, иконография представляет собой *описание через неподобное*, где неподобное (в данном случае – оптически воспринимаемое) выступает в качестве средства выражения выражаемого; неподобие столь же характерно для иконы, как мимесис – для живописи и скульптуры. Иконография в этом отношении тождественна языку, который в своём развитом состоянии тоже представляет собой описание *вещей* и *явлений* посредством неподобных им *слов*. Можно даже сказать, что у живописи как таковой нет языка как системы *знаков*; она в своём «стандарте» – нема и созерцательна, она – «платонична». Иконография же опирается на специфический *язык*, позволяющий ей фиксировать и выражать полноту реальности; более того, икона *есть* как таковая исключительно в её коммуникативно-семиотической функции: вне

указанной функции икона оказывается всего лишь «картиной на религиозную тему».

Итак, можно ли разделить вопрос о том, что икона *сообщает*, и вопрос о том, что она *есть*? Иначе говоря, можно ли рассматривать семиотику иконы отдельно от её онтологии? Безусловно, икона есть икона только при условии выполнения ею своей семиотической «функции», когда она означает собой место и событие явления невидимого в видимом; в противном случае этот предмет не является иконой в собственном смысле, а слово «икона» – лишь номинальное обозначение, отмечающее тот материальный объект, который *может быть* иконой в точном значении этого термина. Для реализации такой возможности *быть иконой* требуется поместить этот объект под названием «икона» в *соответствующий* коммуникативный контекст – не музейный, не искусствоведческий и даже не эстетический, а в религиозно-семиотический.

Суть иконографии – не отражение и не подражание (мимесис). Отличие христианской иконографии от не-иконической живописи состоит в том, что икона не повторяет наличное, а указывает на должное (святое), не описывает, а объясняет, не «отражает», а вызывает, не констатирует, а предвещает. Сохранение указанных характеристик иконы сохраняет её как таковую; отступление от них влечёт растворение иконического в «натуралистическом». К примеру, в католической «живописной» иконографии Христос на кресте «естественно» *висит*, в православной иконографии – «сверхъестественно» *парит* на чаемых крыльях грядущей победы над смертью. Как замечает С. С. Аверинцев, «изображение Распятия предстаёт у византийских и древнерусских иконописцев не только далёким от какого-либо натурализма (и сентиментализма!) – более того: линии мучительно распростёртых рук Распятого уже предвосхищают своим летящим движением блаженную пасхальную невесомость» [Аверинцев 2001, 164]. Икона воспроизводит реальность в её истории: всякое событие имеет протяжённость, своё прошлое и своё будущее. Иконическое мировоззрение предполагает динамику сущего, его перспективность. Такая динамика в иконе осмыслена не как «естественная эволюция» предмета или существа, но как итог сознательного личного поступка, как результат морально-волевого акта или их суммы. Это *нормативный* взгляд на реальность, предполагающий активно-проективное отношение к сущему, задаваемое идеалом его совершенного (нормативного) состояния. Условно говоря, икона идёт не *за* наличным положением дел (как картина), а *впереди* него, поскольку призвана и способна выра-



жать не только «физическое», но и «транс-физическое», не только сущее, но и должное. Икона наглядно *показывает* сущее в полноте его измерений – и в его наличном состоянии, и в его временной трансформации, и в его нормативно-ценностном аспекте.

Таким образом, икона выражает собой определённый – *иконический* – тип мировоззрения и возможна как таковая лишь в определённом мировоззренческом и практическом поле. К характеристикам указанного типа мировоззрения можно отнести 1) синергичность персонального бытия, 2) опыт видения (теории) как личной экзистенциально-коммуникативной практики, ориентированной на нормативное трансцендирование наличного положения дел, 3) различение картины мира как иллюзии и иконы мира как правды.

Все эти утверждения касательно иконы как таковой справедливы и в отношении *пространственных икон*, в частности – в отношении пространственных комплексов как «иконических высказываний» [Ванеян 2010, 13], созданных средствами архитектуры<sup>5</sup>. Речь идёт об особой категории сложных иконических образов, «которые возникали не как изображения на плоскости, но как сознательные проекты конкретной пространственной среды» [Лидов 2009 в, 10]. Формирование такого сакрального пространства – «это практически всегда создание конкретной пространственной образности, которая по принципам репрезентации и типу восприятия близка византийской иконе» [Лидов 2006, 22]. Город в целом и входящие в его состав архитектурные ансамбли в контексте традиционной христианской культуры воспринимались и функционировали именно в качестве таких пространственных икон. При этом следует особо акцентировать иконический смысл сакрального архитектурно-пространственного трансфера: последний представляет собой по сути не столько перенос изображения (внешности),

<sup>5</sup> И точно так же, как в вопросе об иконическом характере иконы, в случае с «иконографическим» пониманием архитектуры важна проблема *актуальности и контекстуальности* именно этого её иконического характера. «Согласно святоотеческому учению, его духовной логике <...> не только живописные образы (иконы в узком смысле слова), но и все вообще образы и символы, какие мы видим в Церкви, её священнодействия, богослужения, их структурные части, священные предметы и облачения, в том числе самые *здания храмов*, их внутреннее устройство и убранство, точно так же, как иконы, при канонически правильном исполнении (и освящении водою и духом, если это здания или предметные символы) являются обладателями тех же энергий, что и первообразы, заключают в себе таинственное, но *реальное присутствие* изображаемого» [Лебедев 1995, 312]. Тут надо делать массу оговорок и уточнений. Не будет канонически исполненный и освящённый предмет *действовать* на человека, если этот человек не видит в данном предмете никакой святости; и никакого «присутствия» Христа с евангелистами такой человек не ощутит, глядя на пятиглавый храм. Правильнее будет сказать, что «присутствие» первообраза не присоединено к предмету, который его изображает, но *возникает* всякий раз, когда оно ожидается, то есть рождается в соответствующем *отношении* к предмету.

сколько *воспроизведение* изображаемого. Так, всякий храм *не изображает* Иерусалим, а *воспроизводит* его в данном месте посредством определённых визуальных форм. И константинопольская визуально-топическая матрица, осуществлённая первоначально в Киеве, означает не просто нарратив, не всего лишь повествование о находящемся *не здесь* Константинополе, но «помещение» Константинополя в Киеве (точнее, *и* в Киеве, потому что образец при этом никуда не исчезает). Но так же и Константинополь есть Иерусалим, «перенесённый» из Плестины на берега Босфора, но при этом и пребывающий на своём месте.

Подобным образом, и всякий монастырь в своей видимой форме – не столько «картина» Небесного Града, сколько его икона.

### III

Практика формирования обитаемого пространства по модели пространственной иконы в недавнее время по инициативе Алексея Михайловмча Лидова получила особый термин для своего обозначения: *иеротопия*. Исследования в области иеротопии – динамично развивающаяся междисциплинарная отрасль знаний о человеке и культуре<sup>6</sup>. Сам термин «иеротопия» образован от двух греческих слов: *ἱερός* – «священный» и *τόπος* – «место», «пространство». Содержание этого термина может быть сформулировано, по словам А. М. Лидова, следующим образом: «*иеротопия – это создание сакральных пространств, рассмотренное как особый вид творчества, а также как специальная область исторических исследований, в которой выявляются и анализируются конкретные примеры данного творчества*» [Лидов 2006, 10]. Формирование сакрально «устроенного» и «размеченного» пространства жизни представляет собой один из фундаментальных типов человеческой деятельности. Человек, обозначая посредством визуальных маркеров и их комбинаций свой особый статус в мире, выражает тем самым свою способность находиться в общении с миром высшего порядка, задающим человеку основные принципы и параметры его экзистенциальной ориентации. Поэтому-то иеротопически устроенный и таким же образом воспринимаемый город в традиционной культуре функционирует как пространственно-иконическое образование, в котором наглядно установлено типическое соответствие между целым (городом как иеротопической композицией) и его подчёркнуто «сакральными» элементами (прежде всего – храмами). В наглядной организа-

<sup>6</sup> См. ресурс «Иеротопия»: <http://hierotopy.ru/ru/>.

ции локусов и объёмов городской пространственной иконы можно видеть «содержательную общность русского православного храма и русского исторического города» [Кириченко 2008, 285]. С одной стороны, «само внутреннее пространство церковью символически трактовалось как некая “модель мироздания” с восхождением мысли в нём от земли к “небесному граду”»; с другой стороны, «пространство реального города также иерархически соотносилось в сакральном отношении с центральным значением главного собора как основной городской святыни» [Гуляницкий 1993, 13]. Храм (ἱερόν) выступал и оптически данной сакральной доминантой, визуально структурирующей городское пространство, и той «матрицей», в согласии с которой это пространство (τόπος) иконически конструировалось.

Позиция человека, воспринимающего иеротопический комплекс, аналогична позиции человека, предстоящего иконе. По утверждению А. М. Лидова, «принципиальной чертой византийской иеротопии является включение “зрителя” в качестве неотъемлемой составляющей пространственного образа, в котором он становится полноправным действующим лицом» [Лидов 2006, 23]. Как и в случае с иконой вообще, именно предстоящий инициирует само событие наличия пространственной иконы: реципиент, «обладающий соборной и индивидуальной исторической памятью, определённым духовным опытом и знаниями, в некотором смысле участвует в создании данного пространственного образа» [Лидов 2006, 23]. При этом необходимо принимать во внимание реальный семиотический замысел создателей сакральных пространств, которые, несомненно, «учитывали фактор подготовленного восприятия, в котором должны были соединиться все смысловые и эмоциональные нити задуманного образа» [Лидов 2006, 23]. Иначе говоря, иеротопия представляет собой не случайный эффект особого эмоционального или эстетического отношения к стихийно сформировавшейся объективной реальности, но результат перформативного совпадения двух осознаваемых и опытно-практически выраженных интенций: во-первых, целенаправленного творческого акта авторов пространственной иконы и, во-вторых, акта её восприятия реципиентами, обладающими соответствующим кодом, то есть *семиотический феномен*.

Иеротопически организованное пространство выступает как иконическое ещё и в том аспекте, что визуально зафиксированное в нём содержание имеет не только историческое значение (как событие, содержащееся в памяти культуры и получившее внешнее

мнемоническое закрепление), но и, по преимуществу, *вечный*, «эонический» смысл. Иначе говоря, пространственная икона выражает собой то, что когда-то произошло *навсегда*. Учитывая это обстоятельство, на которое обратил особое внимание Валерий Владимирович Лепяхин, требуется вводить в научно-исследовательский обиход ещё один термин – *эонотопия*. «Чтобы обозначить это реальное схождение Божественной вечности на определённое иконическое святое место, – пишет В. В. Лепяхин, – я предложил термин *эонотопос* (от греч. αἰών – “вечность”, “век” и τόπος – “место”, “пространство”). В первом приближении эонотопос – это двуединство святого места и вечности» [Лепяхин 2007, 149]. Соответственно, иеротопия – это всегда и обязательным образом эонотопия, поскольку иеротопически организованные пространства являются таковыми лишь в силу их *иконического* характера; последний же неизбежно предполагает и парадоксальное присутствие вечного во временном, и известную степень свободы реципиента относительно его собственной позиции во времени. «События, которые в реальности происходили в *разное* время, в эонотопосе могут восприниматься и изображаться как *одновременные*, поскольку они находятся внутри вечности» [Лепяхин 2007, 149]. Будучи пространственной *иконой*, христианский город наглядным образом *являет* святость, а не сообщает о ней; предстоящий городу-иконе смотрит не *на* него, а *в* него, как предстоящий иконе смотрит не на изображённого на ней, а в его глаза, обращённые к нему. И как обратная перспектива иконы позволяет предстоящему оказываться *посреди* сакрального пространства, а не в точке внешнего наблюдателя за происходящим без всякой связи с ним, так и обратная перспектива города (увеличение объёмов по мере удаления от места нахождения реципиента) «включает» его в сакральное пространство, даже если человек в него ещё физически не вступил<sup>7</sup>.

Сакральная топика христианского города<sup>8</sup> исторически складывается не стихийным образом, но путём реализации некоторых

<sup>7</sup> Видимо, как раз иконическим характером восприятия христианского города объясняется наличие в структуре городского пространства (и прежде всего в структуре Иерусалима как города-образца) такого семантически значимого элемента, как *поклонная гора*, точка восприятия города как целостного образа и место поклонения ему; такие места обнаруживаются в Киеве, Владимире, Новгороде, Москве, а также в комплексе Нового Иерусалима под Москвой [ср.: Лебедев 1995, 289, 320].

<sup>8</sup> Надо отметить, что отношение к городу как к сакральному пространству формируется ещё в Ветхом Завете. Вот пример из Псалтири: «Велик Господь и всевален во граде Бога нашего, на святой горе Его. Прекрасная возвышенность, радость всей земли гора Сион; на северной стороне <её> город великого Царя. Бог в жилищах его вездом, как заступник <...>. Как слышали мы, так и увидели во граде Господа сил, во граде Бога нашего: Бог утвердит его на веки. <...> Пойдите вокруг Сиона и обойдите его, пересчитайте башни его; обратите сердце ваше

базовых организационных моделей (или матриц). Можно попытаться их систематизировать, определив наиболее часто применяемые модели. Таковыми являются

- 1) культурно-историческая модель;
- 2) литургическая модель;
- 3) эсхатологическая модель;
- 4) символическая модель.

В основе каждой модели лежит некая матричная структура, имеющая сакральное содержание и поддающаяся визуальному выражению посредством ряда сходных друг с другом форм и формальных композиций. Такое производящее смысловое ядро каждой из этих моделей может быть обозначено особым термином «образ-парадигма» [Лидов 2009 в, 12–15], если при этом образ понимать не как внешность, а как специфический коммуникативный конструкт [Аванесов 2013 а, 229–231]. Образ-парадигма «не предполагает мистического восприятия, скорее он связан с особым типом мышления, в котором наши привычные категории художественного, ритуального, визуального и пространственного переплетаются в одно нерасчленимое целое»; он определяет и иницирует «многие символические структуры, а также смысл конкретных образительных мотивов» [Лидов 2009 а, 292–293]. Так, в первой модели образом-парадигмой является исторический Иерусалим (город в Палестине), во второй – храм как пространство сакрального действия, в третьей – Небесный Иерусалим как город-храм будущего, в четвёртой – какой-либо священный «геометрический» символ (крест, круг, треугольник). И если сам образ-парадигма, по словам А. М. Лидова, «напоминает метафору» [Лидов 2009 а, 293], то всякое его воплощение в реальном пространстве оформляет это пространство как визуальную *аллюзию*, отсылающую любого воспринимающего её (то есть располагающего кодом для адекватного восприятия её смысла) к исходной сакральной метафоре, к образу-парадигме<sup>9</sup>.

Первая (культурно-историческая) модель организации сакрального пространства города специфична тем, что она не только связана с парадигмальным *образом*, но и наиболее явно совпадает с эталонным *образцом* его воплощения. Роль такого образца в создании

---

к укреплениям его, рассмотрите дома его, чтобы пересказать грядущему роду, ибо сей Бог есть Бог наш на веки и веки: Он будет вождём нашим до самой смерти» (Пс 47).

<sup>9</sup> При этом надо иметь в виду, что существуют такие пространственные композиции, которые отсылают к более чем одному образу-парадигме. Самый яркий пример – собор Покрова на Рву в Москве как такой пространственный комплекс, который несёт на себе явные отсылки ко всем четырём парадигмальным образам.

восточнохристианского сакрального топоса чрезвычайно велика. Иеротопическое пространство, устроенное по первой модели, самим своим видом и устройством сообщает о важнейших (вечных) экзистенциальных смыслах и ориентирах, но в то же время и отсылает реципиента к тому конкретному и точно локализованному «архетипу», по схеме которого оно устроено. Иными словами, пространственная икона в этом случае имеет двойную референцию: к общему смыслу и к локальному образцу. Первый вид референции обосновывает такую характерную особенность иеротопии, как иерархичность, второй вид – уподобление. «Анализ ансамблей древнерусских городов, – отмечает Т. Ф. Саваренская, – показывает, что в основе их архитектурно-художественной структуры и композиции лежали наиболее общие эстетические принципы, присущие вообще средневековому искусству, а именно: иерархия и подобие» [Саваренская 1984, 248–249]. Подчиняясь принципу иерархии, любая постройка в традиционном русском городе в соответствии со своим назначением и значением «наделялась определёнными, “подобающими” ей архитектурной формой, величиной и мерой и размещалась на определённом, “подобающем” ей месте»; по этой причине «наиболее значительные постройки в городе получали и наиболее выразительные и совершенные по средневековым понятиям архитектурные формы, наиболее крупные размеры и архитектурный масштаб» [Саваренская 1984, 249]. Такие сооружения, как правило, занимали и отмечали собой самые высокие, хорошо обозримые места в городе, дабы исполнять роль его визуально-аксиологических доминант; однако, это правило соблюдалось не всегда: зачастую решающую роль играла сама *функция* освящения локального обитаемого пространства, каким бы это место ни было – возвышенным или низменным. Иерархически организованный восточнохристианский (и в частности – русский) город воспринимался как пространственная икона и почитался в этом своём качестве подобно иконе. При этом даже окружавшие город оборонительные сооружения «наделялись своей символикой в системе общей сакрализации образов городской структуры» [Гуляницкий 1993, 13] – как визуально данные знаки сверхъестественного покровительства и высшей защиты.

Более того, можно сказать, что принцип иерархичности в определённой степени *предполагает* наличие «архетипического» образца, на который заказчики и создатели пространственной иконы ориентируются как на исходный и потому *высший* эталон. Отсюда возможен тезис о том, что именно «принцип подобия или образ-

ной соотнесённости был неотъемлемым и важнейшим признаком всей средневековой иерархической системы ценностей в целом, осуществлявшим необходимую связность её звеньев» [Бондаренко 1996, 114]. Во всяком случае, в процессе конструирования городского пространства по модели культурно-исторической аллюзии роль сакрального образца (эталона) чрезвычайно велика, поскольку названная аллюзия отсылает именно к нему. Образец в самом общем смысле – это «конкретное сооружение, на которое заказчик сознательно ориентирует зодчего при создании другого архитектурного объекта. На основе образца рождается образ нового сооружения, которое можно условно назвать его “копией” или “аналогом”» [Вятчанина 1984, 26]. При этом следует строго различать копию и аналог, о чём подробный разговор последует ниже.

Тема образца – одна из важнейших в исследовании визуальной культуры средневековья, «ибо следование различным авторитетным источникам и прототипам изначально пронизывает сам метод средневекового художественного творчества во всех его областях – архитектуре, живописи, литературе» [Вятчанина 1984, 26]. В случае же создания градостроительного ансамбля, иконически выражающего собой ключевые для христианского сознания сакральные смыслы, ориентация на исходный и совершенный образец очевидна. Для Руси это непосредственная ориентация на Константинополь и византийский культурный ареал в целом: «Византия создавала для всего восточнохристианского мира базовые модели организации сакральных пространств, которые в разных странах адаптировались и трансформировались с учётом национальных особенностей и просто климатических условий» [Лидов 2006, 26]. Однако в основе византийских моделей лежали *иерусалимские* образцы, а образцом всех образцов выступал сам Иерусалим – и как место, святое по преимуществу, и как центр христианского мира.

В этой связи чрезвычайно важно иметь в виду особый характер архитектурно-градостроительной изобразительности в сравнении с иконографией в прямом смысле этого слова. С одной стороны, архитектура, конечно, «ничего не изображает, подобно графике, живописи, скульптуре»; можно говорить лишь о том, что «произведения архитектуры способны передавать многие идеи, вызывать разнообразные чувства» [Ильин 1963]. С другой стороны, произведение *сакральной* архитектуры часто напрямую изображает *другое сакральное сооружение*, так или иначе визуально воспроизводит его и именно *поэтому* передаёт некие специфические идеи и вызывает определённые чувства, связанные с «архетипическим» объектом.

Воспроизводя сакральный прототип (будь это отдельный объект, композиция объектов или пространственная среда в достаточно широком смысле) на новом месте, создатели такого аналога переносят на это новое место и сакрально-иконические «качества», присущие прототипу. Объект-аналог в силу своего типического соответствия образцу исполняет те же функции, что и образец: он видимым образом «организует» *священное* пространство. Иначе говоря, иеротопическое творчество осуществляется по большей части как перенос (или распространение) священного пространства (пространства святости) путём создания разнообразных визуальный аллюзий на исходный (в высшей степени священный) образец, то есть как *культурно-семиотический трансфер*. Мы сможем обнаружить этот процесс в основе и в смысловом ядре практически любой градостроительной программы, осуществлённой на территории России начиная с периода Киевской Руси. Совокупность всех этих частных программ выглядит как последовательный ряд «трансляций» иерусалимской топики в российское культурное пространство с целью его сакральной трансформации, приведения его в *священный образ*. Поэтому семиотическая структура названного пространства легко прочитывается как система взаимосвязанных отсылок к некоторому набору парадигмальных образов, имеющих в конечном счёте иерусалимское (или – в ещё более общем смысле – *библейское*) происхождение. Поскольку же эта сакрально-топическая система содержит массу «внутренних» взаимных аллюзий, постольку её можно воспринимать и читать как своего рода визуальный гипертекст, в котором отдельные визуально-знаковые комплексы «могут <...> *накладываться* друг на друга, *просвечивать* один сквозь другой» и в котором «Иерусалим отражается в Константинополе; Иерусалим и Константинополь – в Киеве; Иерусалим, Константинополь и Киев – в Москве и т. д.» [Левахин 2007, 150]. Перенесение сакральных пространств посредством создания многочисленных Новых Иерусалимов и образов Святой Земли «было стержнем и важнейшим направлением средневековой духовной жизни, вокруг которого выстраивались все остальные формы литургического и художественного творчества» [Лидов 2009 б, 6]. Можно даже, вслед за А. М. Лидовым, утверждать, что «перенесение Святой Земли было порождающей матрицей всей христианской культуры» [Лидов 2009 б, 7]; при этом, конечно, надо иметь в виду, что такой трансфер осуществлялся не только средствами архитектуры, но и посредством иных способов визуальной организации перформативного пространства.



Перенесение сакрального пространства может происходить по трём «схемам», соответственно которым мы способны обозначить *три типа (или три парадигмы) культурно-семиотического трансфера*.

Во-первых, это *перенос идеи*, или трансфер *организационного принципа*. В результате осуществления трансфера по такой парадигме создаётся структурно-семантический аналог прототипа, закреплённый в указанном качестве через *соответствие* в сравнительном местоположении, статусе, именовании, посвящении, общей топической маркировке. Это трансфер «в подражание». Объект, созданный в результате переноса идеи, демонстрирует собой некую общепонятную совокупность статусных маркеров места, выражающих высший уровень сакральности; в своём наглядном наличии (присутствии в обитаемом пространстве) он исполняет *визуально-квалификационную функцию*. Связь такого объекта с его прототипом можно определить как *эйдетическое соответствие*. Характер такого объекта фиксируется и оптически определяется в первую очередь тем *местом*, которое он занимает в общем визуально-иконическом тексте города, то есть прежде всего *синтаксически*. Другими словами, его сакральная прагматика обусловлена его семантикой, а его семантика вскрывается через его синтаксическую позицию. Наиболее ярким (хотя, видимо, не первым) примером иеротопического трансфера названного типа в отечественном культурном пространстве является создание собора Святой Софии в Киеве, повторяющего возведённый по той же парадигме собор Святой Софии в Константинополе, который, в свою очередь, является эйдетической аллюзией на храм Гроба Господня в Иерусалиме.

Во-вторых, это *перенос образа* (понимаемого не как внешний вид, а как такая комбинация видимых форм, которая наглядно передаёт ключевые в семантическом отношении характеристики «устройства» образца). Это не копирование в точном смысле слова, а трансфер «во образ», трансфер-воображение. Объект-аналог, созданный в результате названного переноса, ассоциируется с образцом за счёт наглядных параллелей в архитектонике и явного цитирования ключевых форм (косвенный изоморфизм), но, при этом, вовсе не за счёт полного совпадения по внешности. Связь такого объекта с его прототипом можно квалифицировать как *морфологическое соответствие*. В своём влиянии на формирование сакрального пространства этот объект исполняет *визуально-мнемоническую функцию*, активировав и память об оригинале, и всю сакральную прагматику, связанную с ним. Примерами, иллюстрирующими данный тип переноса, могут быть многочисленные европейские храмы «во

образ» Гроба Господня, а в России, безусловно, – московский собор Покрова на Рву (в его отличии от московского же Успенского собора, созданного по «софийскому» типу).

В-третьих, наконец, это *копирование* как *перенос внешнего вида*, как *изображение* прототипа, его воспроизведение на новом месте, его «репродукция», но произведённая не путём тиражирования, а путём создания *списка* в иконологическом смысле. Таким способом созданный объект исполняет прежде всего *визуально-демонстрационную* функцию, причём в случае копирования (прямого изоморфизма) как культурно-семиотического трансфера такая демонстрация означает не столько сообщение об оригинале посредством копии, сколько перенос «энергии» прототипа путём его воссоздания в ином географическом месте, перенос сакрального пространства с помощью воспроизведения того объекта, который способен это пространство «продуцировать». Связь иеротопической копии с оригиналом можно определить как *максимальную степень аналогии*. Наиболее известным случаем создания сакрального пространства путём копирования образца является подмосковный Ново-Иерусалимский Воскресенский монастырь.

В пояснение представленной типологии можно провести «довольно конкретные» параллели архитектуры с иконографией [Ванеян 2010, 237]; в последней достаточно легко обнаруживаются те же три парадигмы соотношения между протографом и аналогом. Во-первых, это может быть такое отношение преемственности, благодаря которому новая (более поздняя) икона создаётся по *идее* ранней. Например, Влахернская икона Богородицы (как *богородичная* икона) выступает в качестве эйдетического прототипа иконы «Всех скорбящих радость» и любой другой более поздней *богородичной* иконы. Во-вторых, это может быть такое отношение, вследствие которого в русле развития одного и того же иконописного типа появляется однотипная икона, но написанная в совершенно ином стиле. Например, «Троица» преподобного Андрея Рублёва и «Троица» Симона Ушакова находятся именно в таком взаимном отношении; то же в равной степени относится к ранней и поздней версиям (или к различным культурно-стилистическим изводам) любой *богородичной* иконы в рамках одного определённого иконографического типа<sup>10</sup>. Наконец, в-третьих, это может быть отношение оригинала

<sup>10</sup> Б. А. Успенский отмечает: «Наряду с рассмотрением иконографической традиции не менее интересен <...> и анализ прямых копий с той или иной известной иконы, сделанных иконописцем же, но в условиях несколько иной художественной системы, нежели копируемый подлинник; ср., например, копии с иконы Владимирской Богоматери, сделанные Андреем

и списка, то есть копирование как перенесение *той же* иконы на новый материальный носитель. Другими словами, в иконографической традиции первой парадигме культурно-семиотического переноса соответствует трансляция идеи, скажем, *богородичной* иконы (что в принципе предполагает появление новых иконописных типов в рамках общей традиции написания богородичных икон); второй парадигме – развитие (эволюция) богородичной иконы в русле *одного* иконописного типа; третьей – копирование богородичной иконы в рамках конкретного извода (создание списка). И точно так же, как икона-образец является не источником, но «носителем» святости, так и архитектурный прототип является лишь *эталонным выражением* святости того места, с которым он ассоциируется.

Принципиально важно, что любого рода семиотический перенос, реализованный в творческом действии<sup>11</sup>, заключается не в самом акте подражания образцу и вовсе не исчерпывается этим актом; более того, смысловое, фигуративное или «копийное» уподобление образцу не есть подлинная цель *семиотического* трансфера (если речь идёт именно о нём, а не о художественно-стилистическом взаимообогащении). Сооружение-аналог визуально воспроизводит архитектурный прототип (образец) *с целью воспроизведения того сакрального топоса*, который эталонно выражен *посредством* этого прототипа. К примеру, палестинский Иерусалим как образец для всех его возможных аналогов есть визуальная *презентация* священного (евангельского) пространства; аналоги же палестинского Иерусалима – Константинополь, Киев, Владимир и т. д. – суть *репрезентации* названного пространства, воспроизводящие этот топос (парадигмальный образ) в соответствии с его эталонной презентацией (Иерусалимом). Только в контексте такого понимания взаимного соотношения образа, образца и аналога трансляция архитектурного прототипа имеет *семиотическое* значение. В указанном контексте отношение аналога к оригиналу определяется именно тем иеротопическим смыслом, который визуально закреплён посредством этого оригинала и который регулярно актуализируется в связанной с ним сакральной (литургической) прагматике. Поэтому сама практика воспроизведения авторитетной постройки на новом

---

Рублёвым и Симоном Ушаковым, каждый из которых с достаточной откровенностью привносит особенности своей системы изображения» [Успенский 1995, 222].

<sup>11</sup> Термин «перенос» (transfer) обозначает парадигмальный *метод* создания сакральных пространств, а термин «перенесение» (transferring) означает процесс такого переноса, ряд креативных *действий* в соответствии с указанным методом, иначе говоря, творческую деятельность, содержанием которой является осуществление (реализация) культурно-семиотического переноса.

месте – «это лишь средство, но никак не цель» [Ванеян 2010, 235]; цель же состоит в переносе самого способа её приуроченности к определённому сакральному месту «в двояком смысле слова: и как к реальному месту Священной (евангельской) истории, и как к реальному месту священного Писания (Евангелия). В этом смысле не менее реальная, но *всего лишь постройка* – это не столько оригинал, сколько образец, авторитетный и зафиксированный способ отношения к реальности высшего, <...> большего порядка» [Ванеян 2010, 235]. Многочисленные и разнотипные аналоги исходного сооружения-прототипа «становятся подобными *переводам* одного и того же содержания на разные языки (или диалекты)» [Успенский 1995, 221–222]. А подлинным *содержанием* таких сооружений-переводов является не сам образец (например, Иерусалимский храм Гроба Господня), а тот священный топос, который он собой визуально выражает. Вот в таком-то смысле и можно вести речь о воспроизведении сакрального архитектурного оригинала как культурно-семиотическом трансфере, осуществляемом согласно трём парадигмальным типам.

Три шага, к слову, можно обнаружить и в общем порядке развития христианского изобразительного искусства: а) сначала *символ* (добрый пастырь, агнец, феникс, якорь, корабль, монограмма и т. п.) – аллегорическая иллюстрация идеи, как бы ещё продолжение ветхозаветного опыта оптической невыразимости Бога<sup>12</sup>; б) затем *икона* в её «классическом» смысле – образ преображённой плоти; в) наконец, *живопись* как деградировавшая икона – изображение тела.

Итак, можно говорить о трёх типах (или, может быть, «линиях») переноса иерусалимского священного топоса (Иерусалима) на русскую почву и, соответственно, о трёх типах сакральных объектов, возникших в результате такого переноса: 1) *идея* (София Киевская и прочие софийные храмы в их композиционной связи с Золотыми воротами и надвратными храмами); 2) *образ* (собор Покрова на Рву и аналогичные ему ранние и поздние храмы-комплексы); 3) *копия* (Новый Иерусалим патриарха Никона и подобные проекты). Как и в сфере трансляции иконописных образцов, культурно-семиотический трансфер в области организации пространства осуществлялся тройко: и путём заимствования ведущей *идеи*, и путём пере-

<sup>12</sup> Ср.: «Живопись катакомб сводит рассказ к кратким цитатам, которые отсылают уже не только к библейскому событию (Грехопадение, Ноев ковчег, многочисленные чудеса Иисуса и т. д.), но и к отвлечённым религиозным идеям, связанным с изображениями лишь опосредованно, иносказательно. Отсюда развиваются отвлечённая символика и аллегория, которые должны быть отнесены к характернейшим чертам всего средневекового искусства» [Воскобойников 2014, 80–81].

носа образа, и путём создания копии («списка») Иерусалима в качестве духовного центра страны. В любом случае результатом культурно-семиотического трансфера является создание аналога, но, в зависимости от парадигмального способа трансфера, этот аналог являет собой либо *подражание* образцу, либо его образ, либо (лишь в третьем случае) его копию.

Сакральная архитектура, таким образом, может пониматься «как система отсылок и как инструмент актуализации истории спасения (через воспроизведение сакральных топосов, мест, напоминающих о священных событиях и обеспечивающих священные действия)» [Ванеян 2010, 237]. Важно подчеркнуть, что при осуществлении культурно-семиотического трансфера посредством сакральной архитектуры переносится не столько «вид», сколько само *священное* посредством «вида». Священное не просто *изображается*, а *распространяется* с помощью изобразительных техник. Эти техники «существуют, противоборствуют, влияют друг на друга, кочуют из страны в страну, неся с собой вложенные в них общедуховные, культурные и политические ценности» [Воскобойников 2014, 401]. Суть такого процесса – не отражение *здесь* чего-то находящегося *не здесь*, а праксис приращения сакрального, присоединения нестроенных профанных пространств к организованному священному пространству. Практика такого переноса сакральности должна быть понята «как способ освоения, усвоения и истолкования оригинала» [Ванеян 2010, 233]. Перенесение пространственного образа не означает также и исчезновения «места-матрицы» [Лидов 2006, 20], поскольку «перенесённый» пространственный конструкт существует в качестве сакрального объекта только при условии сохранения постоянной и *явной* отсылки к конструкту-прототипу. Перенос иконического образа на новое место означает не просто передвижение физического объекта в физическом пространстве и не просто визуальное сообщение о том, что произошло в некоем сакральном месте в некое сакральное время, но представляет собой акт *распространения* указанных места и времени. Выставка в Москве, на которой демонстрируется Джоконда, привезённая из Лувра, не означает ничего более того, что сказано. Принесение чудотворной иконы означает образование нового священного пространства, подтверждаемого экзистенциальным опытом тех, для кого это изображение является чудотворной иконой. Храм в его иконическом значении играет ту же роль: возведение храма есть акт сакрализации пространства – наряду с прочими эффектами: культовым, мнемоническим, эстетическим, аксиологическим и т. д.

Облик российского города как сакрального пространства (воспользуемся далее терминологией Владимира Седова) формировали конкретные архитектурно-градостроительные акты «перенесения символики и “градостроительной иконографии” (такой термин мы предлагаем для устойчивых и считываемых структур городской ткани) Нового Иерусалима, то есть Константинополя» [Седов 2009, 550], в пространство русской христианской культуры. Каждая локальная программа такого рода «объединяла святыню Востока с русской исторической и топографической ситуацией, реализуя тем самым средневековую идею *translatio loci* – перенесения и освящения места» [Гнутова, Щедрина 2006, 687]. Таким способом «древнерусский город через посредство отдельных особо значимых архитектурных образов и символов включался в общую умозрительно стройную картину мироздания, становился частью христианского мира» [Бондаренко 1996, 114]; опыт указанного переноса оказывался по сути «выработкой механизма вхождения в пространство христианской культуры и утверждения в ней» [Рыбас 2010, 9]. Палестинский прототип, получивший воплощение во многих своих аналогах в рамках византийского культурного ареала, переходил на Русь, пространственно реализуясь в Киеве как втором Константинополе и, соответственно, третьем Иерусалиме и транслируясь затем на прочие русские города, «аналогичные» Киеву: *первому* по статусу русскому городу «стали подражать в том или ином отношении, в той или иной мере Новгород (с его Софией), вторая столица Руси – Владимир (с множеством “киевских” названий, с Успенским собором “софийского” типа и с Золотыми воротами), другие княжеские центры, наконец – Москва» [Лебедев 1995, 289]. Эта трансляция священного иерусалимского пространства через Константинополь происходила в первую очередь по типу *трансфера идеи*. «Древний Киев с его Софийским собором и Золотыми воротами уподоблялся в известной мере Константинополю, а на Киев как на образец, в свою очередь, ориентировались и Новгород, и Полоцк, и Владимир, и Нижний Новгород, и многие другие города. Эта ориентация на “мать городов русских” носила весьма условный ассоциативный характер» [Бондаренко 1996, 113], поскольку она выражалась именно посредством трансляции организационного (синтаксического) принципа устройства городской иеротопии. Ближайшей нашей задачей как раз и будет подробное рассмотрение темы переноса (распространения) сакрального пространства по линии Иерусалим–Константинополь–Киев, осуществляемого согласно парадигме эйдетического трансфера.

#### IV

Первичным образцом и исключительной культурно-исторической моделью сакрально организованной городской среды в восточном христианстве в целом и в русской традиции в частности является *Иерусалим* как святое место по преимуществу – и в качестве пространства, хранящего следы основоположных для христианской традиции исторических событий, и в качестве смыслового центра мира. Древнерусский город «воспринимался людьми не просто как жилой центр, центр торговли и ремесла, куда ехали, казалось бы, с самыми обычными житейскими нуждами, но как *святыня, святой город*, объект молитвенного поклонения, подобно Иерусалиму» [Лебедев 1995, 289–290], общему образцу города как такового. Иерусалим в русской культуре переживался как «пространственно-географическая реальность, имеющая определённые земные границы», то есть локализацию в пространстве и времени, но также и «как некий символ, границы которого не всегда совпадают с действительными» [Рождественская 1994, 8], вплоть до *высшего* несовпадения в образе Небесного Града. Исторический Иерусалим, по словам преподобного Иоанна Дамаскина (2 Усп. 4), – это «оплот церквей. Он пристанище учеников <Христовых>. В нём Святой Дух излился на апостолов в явлении многошумном, многоязыком и огнеподобном. В нём Богослов, взявший к себе Богородицу, служил Ей во всём должном; этот <город> – мать церквей по всей вселенной – явился жилищем Матери Божией после воссияния Её Сына от мёртвых» [Иоанн Дамаскин 1997, 280]. «Проскинитарий» иеромонаха Арсения (в переводе Евфимия Чудовского 1686 г.) начинается словами: «Великий и чудный град Иерусалим есть первый град и глава всех градов Палестины, и не токмо Палестины, но и всех градов всего мира» [Леонид 1883, 1]. Такое отношение к образцу подразумевает, что и всякий преемник Иерусалима, устроенный по его модели, претендует на то, чтобы в известной мере переимать этот статус «матери церквей» и «первого града».

Семиотический характер восприятия и усвоения иерусалимского образца подтверждается отношением к физически видимому городу как к тексту (или собранию текстов), визуальное повествование о событиях, имевших место в его пространственно-временном локусе. Пребывание внутри этого локуса, последовательное передвижение от одного его фрагмента к другому отождествляется с чтением книги: видимые элементы городского пространства прочитываются как мнемонические реперы, выводящие наблюдателя

к содержанию текстов Писания, связанных с этими местами. «Хождение» паломника по Святой Земле и Иерусалиму – «это как бы новое чтение текстов Священного Писания» [Рождественская 1994, 9]. Исторический Иерусалим традиционно воспринимается как написанная и подлежащая прочтению священная книга. Поэтому подробность и конкретность сохранившихся средневековых описаний Святого Града «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]. Это внимание, в частности, делает возможным *перенос* (цитирование) иерусалимских реалий – и в образно-визуальном, и в идейно-смысловом значении – на иные территории, которые тем самым радикально преобразуются, приобретая заимствуемый у архетипа *статус святого места*.

Учитывая очевидную «приуроченность литургии, да и всего богослужебного круга, к конкретным топографическим реалиям Иерусалима и других отмеченных в Новом Завете мест» [Генисаретский 2015, 127], невозможно оставить в стороне литургический (богослужебный) контекст переноса иерусалимских иеротопических композиций из одной культуры в другую. Так, богослужебные обряды различного ранга и назначения перешли на Русь из Константинополя, будучи, в свою очередь, заимствованы греками из опыта Иерусалимской церкви. К примеру, литании, характерные для устава константинопольского собора Святой Софии, обязаны своим происхождением «соборному типикону Иерусалимской церкви и возникли из естественной богослужебной возможности топографического соприкосновения участника литургии с местами земной жизни Иисуса Христа и Его крестных страданий» [Мусин 2009, 112]. В основе заимствованного на Руси византийского (а именно – софийского) богослужебного устава [Квилдзе 2009, 147] лежит, таким образом, именно Иерусалимский типикон, которым пользовались в древнейшей Сионской церкви. «Начало этой церкви связывается со днём сошествия Святого Духа на апостолов, собравшихся в Сионской горнице (Деян 2:1–4). Поэтому она называется “Матерью всех христианских церквей”. <...> Некоторые особенности Святогробского типикона, или Типика Сионской церкви, нашли своё отражение и в монастырском Иерусалимском типике. Страстная и Пасхальная седмицы в Сионской церкви были непрерывным двухнедельным торжественным богослужением. В это время патриарх и клир, дабы напомнить паломникам о самых важных событиях из жизни Христа, которые случи-



лись в Иерусалиме и его окрестностях, обходили такие места и поклонялись святым реликвиям страстей Христовых» [Тодич 1994, 34]. Получалось так, что вся древнерусская культовая практика оказывалась топически «привязанной» к пространственным реалиям Святой Земли и, следовательно, в любом месте, где бы она ни совершалась, прямо воспроизводила иерусалимскую топику.

Порядок иерусалимского богослужения, будучи перенесённым на византийскую культурную почву, с одной стороны, оказался как бы оторванным от своих исконных историко-топографических реалий; однако, с другой стороны, этот порядок, изначально сформированный священным пространством Иерусалима и его окрестностей, способствовал «сложению новой пространственной структуры и её маркеров» [Мусин 2009, 112] в ином месте. Исторически сформированная сакральная топика Палестины выступает «парадигмой» топически ориентированной литургии; последняя же, будучи перенесённой в новое культурное пространство, оказывается «матрицей», продуцирующей такую сакральную топику, которая воспроизводит (уже опосредованным образом) исходную «картину» [Аванесов 2013 б, 154]. Мы можем, следовательно, реконструировать здесь такую последовательность культурно-семиотических «шагов»: 1) святой город как исторически сложившаяся сакральная топика – 2) топически ориентированная литургия – 3) перенесённая в новое место топически ориентированная литургия – 3) сакральная топика, возникающая на новом месте благодаря перенесённой в это место литургии. Поэтому-то механизмы реального сравнения и символического отождествления различных сакральных сооружений сводятся в конечном счёте «к литургическому сознанию и литургическому пространству, оформляемому теми или иными архитектурными средствами и трансформируемому теми или иными архитектурными приёмами» [Ванеян 2010, 237]. Сформированная преемственным развитием и распространением литургической жизни городская структура «с течением времени стала восприниматься как сакрально заданный элемент бытия» [Мусин 2009, 112]. Следовательно, и сам христианский храм как место совершения литургического действия семантически амбивалентен: его пространственно-смысловая структура определена топографией святых мест, которая в нём символически воспроизводится; но и сам храм, будучи «поставлен» в пространстве как мнемонический знак и сакральный индекс, становится топографическим репером, продуцирующим священное «качество» визуального подчинённого ему пространства. Следовательно, где бы ни был возведён храм, эта

архитектурная операция исконно означает *перенос святого места*, «вписанного» в саму тектонику всякого храма; иначе говоря, строительство храма есть воспроизведение сакральной иерусалимской топографии на новом месте и тем самым *распространение исходного образца*.

Храм, исполняющий «роль» доминанты и смыслового производящего центра городского сакрального пространства, в силу уже только этого своего статуса оказывается в сравнении с другими местными священными сооружениями как бы «храмом по преимуществу». А храмом по преимуществу в глобальном пространстве христианской культуры может быть признано только одно сооружение – Анастасис (иерусалимский храм Гроба Господня). Городская структура, организуемая вокруг визуальной доминанты и наличествующая только в связи с ней, эйдетически повторяет устройство Святого Града. При этом в первую очередь (для Руси это означает и хронологически *впервые*) такая иерусалимская аналогия, усиленная ссылкой на византийскую репрезентацию, оптически фиксируется посредством визуально выраженной – доминирующей – *позиции* храма-центра (собора) в структуре городского иконического текста. По наблюдению Т. Н. Вятчаниной, «в эпоху средневековья понимание образца при создании архитектурных произведений было неоднозначным. Помимо формальных заимствований не менее важной была и идейно-символическая интерпретация образца в его аналогах, особенно на ранних этапах» [Вятчанина 1984, 31]. Ранний этап формирования культурного пространства Руси как раз и связан с «небуквальным», идейно-символическим воспроизведением в Киеве иерусалимско-константинопольской сакрально-топической матрицы; а для религиозного сознания той эпохи «существенно было не внешнее сходство, не внешний вид, не эстетическое переживание, а процесс углубления внутрь архитектурного явления, за поверхность его наружного облика» [Ваняян 2010, 229]. Киев строится и воспринимается по подобию Иерусалима и Константинополя (Второго Иерусалима)<sup>13</sup> благодаря помещению в его сакральном центре собора Святой Софии (а ранее – Десятинной церкви Богородицы), эйдетически

<sup>13</sup> Константинополь с V века начинает именоваться Новым Иерусалимом [Гуран 2009, 55], и София Константинопольская строится уже в русле этой идеологической установки. В этих наглядно подчеркнутых возведением Софии соотношениях Константинополя с Иерусалимом можно обнаружить и своего рода «политическое богословие», которое предлагает видеть в столице Византии мировой центр власти, а знак этого монархического статуса усматривать в семиотической связи Софии Константинопольской не только с христианским храмом Гроба Господня, но и с ветхозаветным храмом Соломона [Гуран 2009, 55–57].

воспроизводящего собой и Софию Константинопольскую, и Анастасис. Такой перенос идеи священного пространства имеет свой *иконический* (хотя и не изобразительно-живописный) смысл. Икона – видимый образ невидимого. В этом смысле человек – «образ Божий»; в этом же смысле Константинополь – образ (икона) Иерусалима, а Киев – образ Константинополя. Иконическое соответствие может в принципе не совпадать с «внешне-формальным» (при отсутствии внешнего сходства между оригиналом и аналогом), поскольку архетип может и вовсе не иметь формы (ангел, Бог, святость, ценность). Поэтому Киев в своём *виде* «отсылает» наблюдателя к Константинополю и Иерусалиму *иконически*, то есть не столько по самой внешности, сколько по визуально выраженному смыслу. Эта отсылка близка символизму в понимании Дионисия Ареопагита (*Cel. Hier.* II 2) – то есть к пониманию ноуменальной связи одного феномена с другим при их «неподобии» по внешности ( $\acute{\alpha}\nu\omicron\mu\omicron\iota\omega\nu \epsilon\iota\kappa\omicron\nu\omega\nu$ ), но через их соответствие по смыслу [Дионисий 2002, 52–53; Бычков 1989, 133–134].

Можно полагать, что в общей истории создания русской иеротопии преобладающие (акцентированные) типы культурно-семиотического трансфера последовательно менялись, смещаясь от первоначального эйдетического символизма через наглядно-морфологическое соответствие к последующей визуальной конкретике. Такая тенденция обнаруживается и в истории книжной культуры Руси, и в эволюции её иконописи. Средневековая русская книжность «была пронизана стремлением к символическому толкованию явлений природы, истории и Писания» [Лихачёв 1956, 165]; и хотя речь идёт о литературе, но сказанное можно отнести к культуре в целом, в том числе – и к её «изобразительной» части. Дмитрий Сергеевич Лихачёв отмечает, что, к примеру, используемые Кириллом Туровским (XII в.) художественные сравнения «основываются не на реальных наблюдениях, а на символическом параллелизме»; сравнения же, «основанные на реальном сходстве», встречаются у него «гораздо реже» [Лихачёв 1956, 168]. Это вполне соответствует архитектурному «параллелизму» Киева и Константинополя. «Наиболее чёткое развитие средневековый символизм как система средневековой образности получил на Руси в XI–XIII вв. (так же, впрочем, и на Западе), – отмечает Д. С. Лихачёв. – Начиная же с конца XIV в. наступает период её интенсивной ломки» [Лихачёв 1956, 170]. Теперь «новые образы создаются по впечатлению, по сходству» [Лихачёв 1956, 171], что мы видим и в области архитектуры при реализации второй парадигмы культурно-семиотического

трансфера. В это время (XV–XVI вв.) даже в иконописном изображении «архитектурного пейзажа» можно заметить проявление общих тенденций указанного порядка: если на ранних этапах иконописцы, изображая город, лишь обозначали место действия определённым условным знаком (это почти всегда «стена с башнями по углам»), то «с XIV века становится важной не простая констатация факта, выраженная предельно обобщённо, а достоверность, затем даже точность изображения, вызывающая зрительные жизненные ассоциации» [Мильчик 1973, 24]. Наконец, в XVII веке в России наступает эпоха создания архитектурно-градостроительных копий<sup>14</sup>.

Идейно-символическая по сути и синтаксическим (композиционным) образом явленная связь между Киевом и Иерусалимом «начала осуществляться через Константинополь, поскольку он в определённых чертах подражал Иерусалиму» [Лебедев 1995, 290]. Киев как центр нового христианского культурного пространства выражал в своём устройстве вполне определённые иерусалимские смыслы, зафиксированные ранее в архитектонике Константинополя. Именно «ориентированность на Константинополь» мотивировала создание в Киеве собора Святой Софии и Золотых ворот [Гуляницкий 1993, 82] как фундаментальной иеротопической композиции, «переносщей» пространство христианской культуры из Византии на берега Днепра. Город Ярослава Мудрого создавался с ориентацией на столицу Византии как на образец, что должно было подчеркивать исключительное положение Киева среди других русских городов – положение столицы и эталона. «Это уподобление, – отмечает Т. Ф. Саваренская, – носило самый общий характер и заключалось в повторении отдельных наименований храмов и городских ворот и в ассоциативном подражании главному Царьградскому собору Софии. По существу, это было уподобление не реальному городу во всей его конкретности, а подражание его идеализированной модели, т. е. “прообразу”» [Саваренская 1984, 225]. А таким прообразом (сакральной моделью) для Константинополя, а значит и для Киева, выступал Иерусалим. Сам факт возведения сооружений тех же типов, тех же наименований и сходных масштабов был

<sup>14</sup> При этом надо, конечно, иметь в виду, что в средневековых русских изобразительных практиках (прежде всего в иконописании) движение к реализму органично сочеталось с расцветом, так сказать, *аллегорического буквализма*, допускавшего визуальную презентацию любого объекта (даже самого фантастического и умозрительного), названного в Писании, если этот объект *в принципе* имеет внешность. Такой процесс вёл «к нарушению целостности и внутреннего суверенитета живописного образа и в результате – к его разрушению» [Бычков 1989, 138]. В итоге икона из молитвенного образа вырождается в аллегорическую иллюстрацию, а предстояние иконе становится по преимуществу предметно-созерцательной, а не синергийной практикой.

в то время, видимо, вполне достаточным для градостроительного выражения той мысли, что Киев соразмерен *по значению* Константинополю; «внешнего архитектурного подобия почти и не требовалось» [Гуляницкий 1993, 82]. Выражение идеи подобия «лишь отчасти было архитектурным», реализуясь прежде всего за счёт расстановки аналогичных «элементов градостроительной композиции» [Гуляницкий 1993, 82]. По своему виду и устройству ключевые сооружения этой композиции – Софийский собор и Золотые ворота – разительно отличаются от своих константинопольских прототипов. Поэтому при констатации взаимного соответствия, скажем, Софии Киевской и Софии Константинопольской «речь идёт о выражении того нового значения, которое приобрела столица Руси с принятием христианства» [Гуляницкий 1993, 82], но не о внешнем уподоблении, то есть не о переносе вида или формы, но об *идейной* аналогии.

Однако ещё до построения комплекса «Софийский собор – Золотые ворота» в Киеве уже сложилось первое *столичное* ядро, устроенное как точно такая же идейная аналогия Константинополя; это ансамбль «Десятинная церковь – Софийские ворота». Именно Десятинная церковь, композиционно связанная с Софийскими воротами, предшествует по своему значению Софийскому собору. Традиционно считалось, что «строительство Десятинной церкви (989–995) “мастерами от грек” явилось началом древнерусского каменного зодчества», хотя, возможно, уже в 945 году в Киеве существовал княжеский «терем камен», по всей видимости, имевший какие-то черты сходства «с традициями каролингского зодчества» [Асеев 1984, 6]. И хотя, согласно одной из современных версий, Десятинная церковь была «памятником не столичной константинопольской архитектуры, а довольно провинциальной постройкой», восходящей «к балканской (может быть, болгарской или греческой) архитектуре» [Иоаннисян 2010], всё же по своему статусу она должна была занимать место центрального градообразующего объекта и «первой общезначимой христианской святыни Руси» [Ивакин, Иоаннисян 2008], иначе говоря, место Софийского собора в Константинополе или храма Гроба Господня в Иерусалиме. Такое положение храма было важнейшей частью градостроительного плана князя Владимира: «Почти в геометрическом центре и на самой высокой точке рельефа нового, укрепленного Владимиром города в 989–996 гг. возводится митрополичий храм во имя Успения Богоматери – Десятинная церковь» [Гуляницкий 1993, 87]. Возведённая в Киеве «первая крупная каменная церковь Богородицы, получившая

название десятинной (поскольку на её содержание была выделена десятая часть великокняжеских доходов), разместилась за пределами старых укреплений и стала служить центральной доминантой нового более обширного города» [Саваренская 1984, 224]; аналогичным образом храм Гроба Господня был изначально построен вне иерусалимских укреплений (над местом распятия, погребения и воскресения Христа), а позже это же выдвигание собора за пределы старых городских стен повторится в случаях киевской Софии и московского Покрова на Рву.

Десятинная церковь стала доминантой нового района Киева – «города Владимира», как позднее Софийский собор стал доминантой «города Ярослава» [Бондаренко 1996, 107]. Главный киевский храм князя Владимира имел Богородичное посвящение – либо в честь Рождества Богородицы [Покровский 1910, 37], либо в честь Её Успения<sup>15</sup> [Ильин 1965, 267; Милецкий, Толочко 1989, 126], либо просто был посвящён самой Богородице вне связи с какими-либо праздниками в Её честь [Ивакин, Иоаннисян 2008]. В «Списке русских городов» (XIV–XV вв.) «речь идёт о 25-верхой Десятинной церкви» (в то время как София именуется «13-главой») [Асеев и др. 1988, 21]. Количество глав Десятинной церкви<sup>16</sup> могло иметь и литургический, и эсхатологический смысл: оно означало 12 икосов и 13 кондаков Великого акафиста «Похвала Пресвятой Богородице», а также соответствовало числу престолов из Апокалипсиса святого Иоанна Богослова (Откр 4:2–4) [Лебедев 1995, 295–296]. В «Слове на обновление Десятинной церкви»<sup>17</sup> особый статус Киева связывается с присутствием в нём мощей св. Климента Римского, пребывающих именно в Десятинной церкви. Святой Климент – «и истинный заступник стране Русской, и венец преукрашенный славному и честному граду нашему и великой митрополии же, матери городам. <...> Поэтому поистине всех городов славнее <город>, имеющий всечестное твоё тело, <...> как будто бы второе небо на земле воистину показалось, Матери Господа церкви божественной, в которой воистину честное твоё тело лежит, как солнце вселенную освеща-

<sup>15</sup> Если верна эта версия, то Десятинная церковь может рассматриваться как исходный образец для всех последующих Успенских соборов Руси с их константинопольской и одновременно градозащитной семантикой, включая соборы Киево-Печерской лавры, Владимира и Москвы [Ильин 1965; Лихачёв 1985].

<sup>16</sup> Правда, существует мнение о *пятиглавии* Десятинной церкви [Логвин 1988].

<sup>17</sup> Сочинение из цикла, возникшего в связи с культом св. Климента Римского. Относится, скорее всего, к середине или второй половине XI века. Опубликовано М. А. Оболенским в его сочинении «О двух древнейших святынях Киева: мощах св. Климента и кресте великой княгини Ольги» (Киевлянин. Кн. 3. Москва, 1850. С. 144–147). Местонахождение рукописи «Слова» в настоящее время неизвестно [см.: Златоструй 1990, 126].

ет» [Златоструй 1990, 126]. Князь Владимир «со многим старанием и огромною верою оттуда и до сих мест усердно и благочестиво перенёс твои пречестные мощи на освящение и спасение себе же и всему роду своему <...> и стране нашей. <...> И пусть ликуют граждане старейшинствующего среди городов города нашего, ибо блаженны они твоим заступлением и уподоблены твоим воинам» [Златоструй 1990, 127]. Как видим, особый статус Киева напрямую связывался с исключительным сакральным значением его первой «доминанты».

Укреплённый город Владимира стал новой киевской цитаделью, окружённой валами и рвами. В эту цитадель с юга, от Софийского монастыря, построенного княгиней Ольгой, вели главные Софийские ворота, первые оборонные каменные ворота на Руси. В первом ярусе ворот размещался проезд, а на двух верхних – боевые помещения; скорее всего, ворота ещё не имели над навратного храма [Гуляницкий 1993, 84–87], а значит, если и были ориентированы на константинопольский образец, то пока ещё «буквально».

Новый значительный этап в развитии столицы Руси связан с периодом киевского княжения Ярослава Мудрого (1017, 1019–1054). К 1037 году было закончено строительство нового главного собора города и вместе с тем всего древнерусского государства – Софии Киевской. «Этот крупнейший на Руси 13-главый храм был расположен на месте бывшего “поля вне града”, в самом центре новой городской черты, возникшей в то же время и получившей название “города Ярослава”» [Саваренская 1984, 224]. «Город Владимира» становится при этом как бы детинцем Киева, а новый и старый «города» соединяются посредством упомянутых Софийских ворот и моста [Саваренская 1984, 224]. При взгляде на план древнего Киева ясно видно, что композиция «собор–ворота» была буквально *перенесена* с «города Владимира» на окольный город, ставший «городом Ярослава»; таким образом, речь может идти и о «внутреннем» («вторичном») трансфере константинопольской идеи в пределах самого Киева. Эта идея первично фиксируется в композиции «Десятинная (Богородичная) церковь – Софийские ворота», а затем «передвигается» (почти строго по названной композиционной оси) на новый комплекс «Софийский собор – Золотые ворота», получая семантическое усиление и за счёт «тезоименитства» обоих парных ансамблей, и за счёт дополнения Золотых ворот завершающим всю композицию акцентом – надвратным Богородичным храмом в честь Благовещения. При этом «передвижении» Софийное посвящение переносится с ворот на храм, а Богородичное – с храма на ворота.

В своём градостроительном проекте Ярослав, как видим, повторил опыт отца, воспользовавшись той же константинопольской матрицей организации священного пространства. И снова, как и при строительстве «города Владимира», это «аналогичное» пространство оказалось выдвинутым за границы старой городской цитадели. В этом предвдвижении можно видеть очередные «структурные параллели» в деятельности строителей Киева (Владимира и Ярослава) и Константинополя (Константина и Феодосия): «В Константинополе старая крепость Константина была расширена стенами Феодосия. Софийский собор и большая часть сооружений центра в V–XI вв. располагалась в новом городе Феодосия. София Киевская выстроена также во внешнем городе. Константинопольский прототип мог оправдывать перенесение главного композиционного акцента в окольный город» [Гуляницкий 1993, 82]. Таким образом, город Киев как сакральная пространственная структура, воспроизводящая Константинополь, оказывается «продуктом» не одного, а двух однотипных градосозидательных проектов.

Итак, иерусалимская символика, связанная с основоположными событиями христианской истории, на многие века определила принципы организации обитаемого пространства как визуального текста, выражающего духовные смыслы и приоритеты русской культуры. Иконический перенос сакральной реальности Палестины в контексты русской исторической жизни явился приоритетным организующим фактором оформления жизненного пространства, несущего в себе идеологические, ценностные, мнемонические и воспитательные акценты и ориентирующего человека на религиозное переживание реальности как системы сакральных смыслов.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Аванесов 2013 а – Аванесов С. С. Визуальная антропология: образ, субъект и коммуникация // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2013. № 9 (137). С. 229–235.
- Аванесов 2013 б – Аванесов С. С. Сакральная архитектура как средство визуальной коммуникации // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2013. № 4 (12). С. 153–157.
- Аванесов 2014 – Аванесов С. С. Что можно называть визуальной семиотикой? // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2014. № 1. С. 10–22.



- Аверинцев 2001 – *Аверинцев С. С.* «Премудрость созда себе дом»: Речь на открытии выставки русских икон в Ватикане 29 июля 1999 года // *Новый мир.* 2001. № 1. С. 162–168.
- Арнхейм 1984 – *Арнхейм Р.* Динамика архитектурных форм. Москва, 1984.
- Асеев 1984 – *Асеев Ю. С.* Зодчество древнего Киева X–XIII вв. в контексте мирового архитектурного процесса // *Древнерусский город. Материалы Всесоюзной археологической конференции, посвящённой 1500-летию города Киева.* Киев, 1984. С. 5–10.
- Асеев и др. 1988 – *Асеев Ю. С., Тоцкая И. Ф., Штендер Г. М.* Новое о композиционном замысле Софийского собора в Киеве // *Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII в.* Москва, 1988. С. 13–27.
- Баталов, Беляев 1998 – *Баталов А. Л., Беляев Л. А.* Некоторые проблемы топографии средневекового русского города // *Сакральная топография средневекового города. Известия Института христианской культуры средневековья.* Том 1. Москва, 1998. С. 13–22.
- Башляр 2014 – *Башляр Г.* Поэтика пространства. Москва, 2014.
- Бодрийяр 2006 – *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Москва, 2006.
- Бондаренко 1996 – *Бондаренко А. И.* Эстетика древнерусского города // *Художественно-эстетическая культура Древней Руси. XI–XVII века.* Москва, 1996. С. 95–118.
- Бычков 1989 – *Бычков В. В.* Традиция символизма в древнерусской эстетике // *Византия и Русь.* Москва, 1989. С. 133–138.
- Ванеян 2010 – *Ванеян С. С.* Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. Москва, 2010.
- Воскобойников 2014 – *Воскобойников О. С.* Тысячелетнее царство (300–1300): Очерк христианской культуры Запада. Москва, 2014.
- Вятчанина 1984 – *Вятчанина Т. Н.* О значении образца в древнерусской архитектуре // *Архитектурное наследство.* Вып. 32. Москва, 1984. С. 26–31.
- Генисаретский 2015 – *Генисаретский О. И.* Иерусалимская анатомия // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2015. № 2 (4). С. 126–131.
- Гнутова, Щедрина 2006 – *Гнутова С. В., Щедрина К. А.* Кийский крест, Крестный монастырь и преобразование сакрального пространства в эпоху патриарха Никона // *Иеротопия: Создание сакральных пространств в Византии и России.* Москва, 2006. С. 681–705.
- Гуляницкий 1993 – *Древнерусское градостроительство X–XV веков /* *Общ. ред. Н. Ф. Гуляницкого.* Москва, 1993.

- Гуран 2009 – Гуран П. Константинополь – Новый Иерусалим на пересечении священного пространства и политического богословия // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств. Москва, 2009. С. 35–57.
- Дионисий 2002 – Дионисий Ареопагит. Сочинения. Максим Исповедник. Толкования. Санкт-Петербург, 2002.
- Златоуструй 1990 – Златоуструй: Древняя Русь X–XIII веков. Москва, 1990.
- Ивакин, Иоаннисян 2008 – Ивакин Г. Ю., Иоаннисян О. М. О новых раскопках Десятинной церкви (2005–2007 гг.) // Труды II (XVIII) Всероссийского археологического съезда в Суздале. Том 1. Москва, 2008. С. 12–19.
- Иконников 2006 – Иконников А. В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. Москва, 2006.
- Ильин 1963 – Ильин М. А. Основы понимания архитектуры. Москва, 1963. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rusarch.ru/iljin1.htm> (дата обращения: 12.02.2016).
- Ильин 1965 – Ильин М. А. О наименовании Десятинной церкви // Советская археология. 1965. № 2. С. 266–268.
- Иоанн Дамаскин 1997 – Творения преподобного Иоанна Дамаскина. Христологические и полемические трактаты. Слова на Богородичные праздники. Москва, 1997.
- Иоаннисян 2010 – Иоаннисян О. М. Архитектурные особенности Десятинной церкви и Софийского собора: опыт сравнения // Заснування Софійського собору в Києві: проблеми нових датувань. Матеріали круглого столу. Киев, 2010. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rusarch.ru/ioannisian3.htm> (дата обращения: 01.02.2016).
- Квицидзе 2009 – Квицидзе Н. В. «Шествие»: иконография и литургическое действо в эпоху Ивана Грозного // Пространственные иконы. Текстуальное и перформативное. Москва, 2009. С. 144–148.
- Кириченко 2008 – Кириченко Е. И. Храм и город. О содержательно-структурном единстве русского сакрального пространства // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств. Москва, 2008. С. 285–315.
- Кнабе 1975 – Кнабе Г. С. Понимание культуры в древнем Риме и ранний Тацит // История философии и вопросы культуры. Москва, 1975. С. 62–130.
- Лебедев 1995 – Лебедев Л., прот. Богословие земли русской // Лебедев Л., прот. Москва патриаршая. Москва, 1995. С. 285–332.
- Леонид 1883 – Проскинитарий святых мест святого града Иерусалима. На греческом языке написал критянин иеромонах Арсений

- Каллуда и напечатал в Венеции в 1679 году. С греческого на славянский диалект перевёл чудовский монах Евфимий в 1686 году. Из Синодальной рукописи in 4° № 543. Сообщил наместник Троице-Сергиевой лавры архимандрит Леонид. Санкт-Петербург, 1883.
- Лепяхин 2007 – *Лепяхин В. В.* Иконология и иконичность // Икона и образ, иконичность и словесность. Москва, 2007. С. 129–164.
- Лидов 2006 – *Лидов А. М.* Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия: Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. Москва, 2006. С. 9–31.
- Лидов 2009 а – *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва, 2009.
- Лидов 2009 б – *Лидов А. М.* Новые Иерусалимы. Перенесение Святой Земли как порождающая матрица христианской культуры // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств. Москва, 2009. С. 5–10.
- Лидов 2009 в – *Лидов А. М.* Пространственные иконы как перформативный феномен // Пространственные иконы. Текстуальное и перформативное. Москва, 2009. С. 10–23.
- Лихачёв 1956 – *Лихачёв Д. С.* Средневековый символизм в стилистических системах древней Руси и пути его преодоления (к постановке вопроса) // Академику Виктору Владимировичу Виноградову к его шестидесятилетию: Сборник статей. Москва, 1956. С. 165–171.
- Лихачёв 1985 – *Лихачёв Д. С.* Градозащитная семантика Успенских храмов на Руси // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. Москва, 1985. С. 17–23.
- Логвин 1988 – *Логвин Н. Г.* Первоначальный облик Десятинной церкви в Киеве // Древности славян и Руси. Москва, 1988. С. 225–229.
- Лотман 2010 – *Лотман Ю. М.* Семиосфера. Санкт-Петербург, 2010.
- Милецкий, Толочко 1989 – *Милецкий А. М., Толочко П. П.* Парк-музей «Девний Киев»: Историко-археологический и архитектурный комплекс. Киев, 1989.
- Мильчик 1973 – *Мильчик М.* Архитектура в древнерусской живописи // Декоративное искусство СССР. 1973. № 2 (183). С. 24–27.
- Молчанов 2011 – *Молчанов В. И.* Конституция пространства. Суждение и тело // Вопросы философии. 2011. № 10. С. 155–166.
- Мусин 2009 – *Мусин А. Е.* Лития и формирование сакрального пространства Великого Новгорода // Пространственные иконы. Текстуальное и перформативное. Москва, 2009. С. 112–117.
- Покровский 1910 – *Покровский Н. В.* Памятники христианской архитектуры, особенно русские. Санкт-Петербург, 1910.

- Рождественская 1994 – *Рождественская М. В.* Образ Святой Земли в древнерусской литературе // Иерусалим в русской культуре. Москва, 1994. С. 8–14.
- Рыбас 2010 – *Рыбас А. Е.* Мимесис в средневековой Руси (на примере «Просветителя» Иосифа Волоцкого) // Подобие и подражание. Санкт-Петербург, 2010. С. 3–53.
- Саваренская 1984 – *Саваренская Т. Ф.* История градостроительного искусства. Москва, 1984.
- Седов 2009 – *Седов Вл. В.* Новый Иерусалим в надвратных храмах Византии и древней Руси // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств. Москва, 2009. С. 544–584.
- 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.
- Топоров 1987 – *Топоров В. Н.* Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. Москва, 1987. С. 121–132.
- Трифонова 2006 – *Трифонова И. О.* Город как сакральное пространство // Русь средневековая. 2006. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://rusarch.ru/trifonova1.htm> (дата обращения: 07.02.2016).
- Успенский 1995 – *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. Москва, 1995.
- Фёдоров и др. 2015 – *Фёдоров В. В., Фёдоров М. В., Коротаяева З. В.* Семантический потенциал архитектурно-ландшафтной среды // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2015. № 4 (6). С. 47–64.
- Чёрная 2008 – *Чёрная Л. А.* Антропологический код древнерусской культуры. Москва, 2008. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://bookz.ru/authors/ludmila-4ernaа/antropol\\_711/page-40-antropol\\_711.html](http://bookz.ru/authors/ludmila-4ernaа/antropol_711/page-40-antropol_711.html) (дата обращения: 05.02.2016).
- Янковская 2004 – *Янковская Ю. С.* Архитектурная композиция и семиотика – генезис идей // Архитектон. 2004. № 7. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://archvuz.ru/2004\\_2/3](http://archvuz.ru/2004_2/3) (дата обращения: 05.02.2016).

*Материал поступил в редакцию 17.02.2016*