



אשכולות
КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЕКТ
ЭШКОЛОТ
www.eshkolot.ru

при поддержке
אבי אבי
הי חני

ИЕРУСАЛИМ ПОД МОСКВОЙ

САКРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО НА НОВОМ МЕСТЕ



Материалы к поездке
в **Новый Иерусалим**

Москва
июнь 2014 г.
проект «Эшколот»
www.eshkolot.ru

Расписание

- 9.00 Выезд из Москвы
- 9.00-11.00 Дорога в Новый Иерусалим через восточную часть «Русской Палестины»
- 11.00-13.00 Экскурсия по монастырю в 3 группах с экскурсоводами музея
- 13.00-14.30 Осмотр парка и выставочного корпуса музея (без экскурсоводов), пикник на берегу Истры-Иордана
- 15.00-17.00 Лекции
- А. М. Лидов. Новые Иерусалимы. Перенесение Св. Земли как порождающая матрица
- Г.М. Зеленская. Новый Иерусалим патриарха Никона. Замысел и новые открытия
- 17.30-18.30 Концерт духовных песен о Иерусалиме (Варвара Котова и Полина Терентьева)
- 19.00-21.00 Отъезд, дорога в Москву через северную часть «русской Палестины»

САКРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО НА НОВОМ МЕСТЕ

РУССКАЯ ПАЛЕСТИНА

Схематическая реконструкция
на конец 1670-х годов

I. «Предуготованная»
Палестина в конце XVI —
первой половине XVII века:

1. Церковь Воскресения Христова в с. Сафатове (местоположение условное).
2. Церковь Рождества Христова в с. Петровском.
3. Церковь Преображения Господня в с. Бужарове.
4. Церковь Вознесения Господня в с. Алексине.
5. Церковь святого пророка Илии на погосте.

II. Новый Иерусалим
в середине XVII века:

1. Мужской монастырь Воскресения Христова на холме Сион.
2. Богоявленская пустынь Патриарха Никона на реке Иордан.
3. Женский монастырь, «нарицаемый Вифания», в с. Сафатове.
4. Церковь Вознесения Господня в с. Вознесенском.
5. Поклонный Крест на холме Елеон. (С 1686 года — Елеонская часовня.)
6. Холм Фавор.
7. Церковь Преображения Господня в с. Микулине-Преображенском.
8. Деревня Капернаум.
9. Церковь Живоначальной Троицы в с. Троицком (С 1675 года.)



А.М. Лидов

Иеротопия.

Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования

// **Иеротопия.** Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2006, с.9-58

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

На наш взгляд, почти полное отсутствие научных работ в данном направлении во многом связано с тем, что в современном языке нет адекватного термина-понятия, обозначающего эту сферу деятельности. Широко распространенный термин «сакральное пространство» не мог в полной мере соответствовать задаче, поскольку он имеет слишком общий характер, описывая практически всю сферу религиозного. Несколько лет назад было предложено новое понятие – «иеротопия» (Лидов, 2001). Сам термин построен по принципу сочетания греческих слов «иерос» (священный) и «топос» (место, пространство, понятие), точно также как и многие слова, укоренившиеся в современном сознании за последние сто лет (к примеру, иконография). Суть понятия может быть сформулирована следующим образом: **иеротопия – это создание сакральных пространств, рассмотренное как особый вид творчества, а также как специальная область исторических исследований, в которой выявляются и анализируются конкретные примеры данного творчества.** Задача иеротопии на современном этапе состоит в осознании существования особого и весьма крупного

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

явления, нуждающегося в определении границ его исследовательского поля и разработке специальных методов изучения.

Как представляется, наибольшую проблему в иеротопии составляет сама категория «сакрального», которая предполагает реальное «присутствие Божие» и не отделима от «чудотворного», то есть не связанного с деянием рук человеческих. Выдающийся теоретик культуры и антрополог М. Элиаде, посвятивший ряд книг феномену сакрального, ввел специальную категорию «иерофания»: *«Всякое священное пространство предполагает какую либо иерофанию, некое вторжение священного, в результате чего из окружающего космического пространства выделяется какая-либо территория, которой придаются качественно отличные свойства»*². В качестве характерного примера иерофании М. Элиаде приводит знаменитый библейский сюжет о «сне Иакова», рассказывающей о лестнице с ангелами, соединившей небо и землю, гласе Божьем и строительстве алтаря на святом месте (Быт. 28, 12-22).

Воспользуемся именно этим сюжетом для того, что бы разграничить **иерофанию** и **иеротопию**, и соответственно артикулировать специфику нашего подхода. В библейском рассказе описание собственно иеротопического проекта начинается с пробуждения Иакова, который, вдохновленный сном-откровением, начинает создавать сакральное пространство, которое должно превратить конкретное место в «дом Божий и врата небесные». Он устанавливает камень, служивший ему изголовьем, подобно памятнику, на который, как на первоалтарь, возливает елей, производит переименование места, принимает обеты (Быт. 28:16-22). Так Иаков, как и все его последователи-храмоздатели, создает реальную пространственную среду, которая вызвана к жизни иерофанией, содержит образ откровения, но отличается как создание человеческих рук от божественного видения.

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

Иеротопия как тип деятельности глубоко укоренена в природе человека, который в процессе осознания себя духовным существом вначале стихийно, потом осмысленно, формирует конкретную среду своего общения с высшим миром. Создание са-

² Mircea Eliade. Le sacré et le profane. Paris, 1964. Эта же работа: *Элиаде М. Священное и мирское* / Пер. Н.К. Гарбовского М., 1994. С. 25.

кральных пространств можно сравнить с изобразительным творчеством, так же относящимся к визуальной культуре и неосознано проявляющимся на самых ранних этапах формирования личности. Однако в отличие от изображений, создаваемых в сложившейся культурной парадигме, включающей первые уроки рисования и академии изящных искусств, науку искусствознания и художественный рынок, – создание сакральных пространств просто не было увидено и осмыслено как самостоятельное явление, и соответственно не было включено в культурный и научный контекст новоевропейской цивилизации.

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

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

Исследование сакральных пространств, несомненно, предполагает использование некоторых традиционных подходов истории искусства, археологии, этнологии, литургики, богословия, философии религии и других дисциплин, не совпадая при этом ни с одной из них. Иеротопию невозможно свести только к миру художественных образов, как и к совокупности материальных предметов, организующих сакральную среду, или к описанию ритуалов и социальных механизмов их определяющих. Обряд в иеротопических проектах играет значимую роль, но не менее важными представляются и собственно художественная и богословско-литургическая составляющие, которые обычно не изучаются в рамках этнологии и социо-антропологии. При этом иеротопический замысел не получается описать как простое соединение различных форм художественного творчества, пользуясь хорошо известным концептом синтеза искусств, который приобрел исключительное значение в эпоху модернизма. Именно этот аспект вызывает возражение в выдающейся по глубине и оригинальности мысли работе о. Павла Флоренского «Храмовое действо как синтез искусств»³, в которой ставится вопрос о высшей художественности всех компонентов богослужения вне постановки проблемы создания сакральных пространств. Божественное и эстетическое

³ Флоренский П.А. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993. С.285-305

рассматриваются как единая стихия в духе неоромантических идеологов эпохи (ср. с «цветомузыкой» А. Скрябина), являясь своего рода кульминацией процесса сакрализации эстетического, начавшегося в эпоху Возрождения⁴. В контексте иеротопии пространство не может быть представлено как сколь угодно сложный синтез артефактов, поскольку имеет принципиально иную порождающую матрицу.

Иеротопический подход позволяет выявить эту матрицу, определявшую структурный замысел конкретного пространства, которому были соподчинены все видимые, слышимые и осязаемые формы. Важно осознать, что практически все предметы религиозного искусства изначально задумывались как конституирующие элементы «иеротопического проекта», включенные во взаимосвязанную структуру особого сакрального пространства. Однако за редкими исключениями мы практически не «спрашиваем» художественные памятники об этой родовой особенности, очевидно, многое определившей в их внешнем облике.

Утверждение в научном сознании понятия «иеротопия», самой возможности иеротопического подхода как дополнительной формы видения, на наш взгляд, позволит не только по-новому взглянуть на многие привычные явления, но существенно расширить область исторических исследований. Знаменательно, что целые формы творчества не получили своего места в науке и практически не описывались именно из-за отсутствия иеротопического подхода, не связанного с позитивистской классификацией предметов. К примеру, такое огромное явление как драматургия света оказалась вне границ традиционных специальностей, прямо не попадая в контекст ни истории искусства, ни этнологии, ни литургики. При этом мы точно знаем из письменных источников (например, византийских монастырских уставов), насколько детально разрабатывалась система световозжиганий, динамически менявшаяся в процессе богослужения⁵. В определенные моменты свет выделял отдельные изображения или священные предметы, организуя восприятие как всего храмового пространства, так и логику прочтения его наиболее значимых элементов⁶. Справедливо употребить слово

⁴ Об этих явлениях в XIX-XX вв. см.: *Мурина Е.Б.* Проблемы синтеза пространственных искусств. М., 1982. См. также: *Соколов М.Н.* *Ab arte restaurata.* О сакральности эстетического в «иеротопии» Нового времени // Иеротопия. Исследование сакральных пространств. Материалы международного симпозиума / ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2004. С.47-52. Полный текст статьи публикуется в книге: Иеротопия Сравнительные исследования / ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2006 (в печати)

⁵ Характерный пример дает Типикон константинопольского монастыря Пантократора: *Бутырский М.Н.* Византийское богослужение у иконы согласно Типику монастыря Пантократора 1136 г. // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1996. С.154-157; *Congdon E.* Imperial Commemoration and Ritual in the Typikon of the Monastery of Christ Pantokrator // *Revue des études byzantines*, 54 (1996). P. 169-175, 182-184. О световозжиганиях см. также: *Theis L.* *Lampen, Leuchten, Licht // Byzanz – das Licht aus dem Osten: Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis zum 15. Jahrhundert*, Katalog der Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn / Ed. Chr. Stiegemann. Mainz, 2001, S. 53–64.

⁶ Речь идет как о световозжиганиях, так и об естественном солнечном свете, эффекты которого точно и изысканно использовались средневековыми храмоздателями: *Potamianos I.* *Light into Architecture. Evocative Aspects of Natural Light as Related to Liturgy* (Ph.D. Diss. University of Michigan, 1996).

драматургия, поскольку художественно-драматическая составляющая в этом творчестве была ничуть не меньше обрядово-символической⁷.

Сказанное относится и к сфере создания запахов, предполагающей каждый раз особое сочетание каждений, благоухания восковых свечей и ароматического масла в лампадах. Каждый участвовавший в православном богослужении знает, какую огромную роль в восприятии храмового пространства играет пахнущий ладаном дым от кадилъниц, который то появляется, то исчезает, создавая колеблющуюся призрачную среду, преобразующую все видимые предметы и изображения. Могут заметить, что каждения регулируются утвержденными чинопоследованиями. Однако сами чинопоследования существенно менялись на протяжении веков⁸. Кроме того, конкретная ситуация каждого храма или городской среды определяют формы каждений в зависимости от местных традиций, характера архитектуры, особо почитаемых в данном храме святых мощей и чудотворных икон. Немаловажный фактор составляет образованность и одаренность священнослужителей, которая в этой сфере не менее важна, чем, например, в церковных песнопениях.

Словом, создание запахов предполагает индивидуально творческое начало, которое в ряде случаев еще и концептуально продумано. Христианская культура унаследовала в этой сфере великие традиции Древнего Востока, воспринятые через богослужебную традицию ветхозаветного храма⁹. Обращение как к иудейским, так и древнеримским письменным источникам не оставляет сомнения, что индивидуальные драматургии света и запахов практически всегда были частью конкретного замысла сакрального пространства. Иеротопический подход позволит сформировать для этих явлений адекватное научное поле, в котором различные культурные явления смогли бы изучаться как составляющие единого проекта.

Решению этой на первый взгляд несложной задачи препятствует фундаментальный стереотип сознания. В основе позитивистского универсума лежит сам предмет, вокруг которого выстраивается весь процесс исследования, как бы далеко в разные стороны от этого предмета мы не отходили. Однако сейчас становится все более ясным то, что центром универсума в представлениях носителей древней и средневековой религиозной традиции было не вещественное и одновременно реально существующее пространство, вокруг которого выстраивался мир предметов, звуков, запахов и

⁷ О символично-литургических аспектах этой драматургии и громадном значении света в византийских описаниях важнейших храмов, см.: *Isar N. Choros of Light: Vision of the Sacred in Paulus the Silentiary's poem Descriptio S. Sophiae // Byzantinische Forschungen*, 28 (2004), pp. 215-242.

⁸ Христианизации древнеримской императорской традиции в этой сфере посвящено исследование: *Ca-seau B. Euodia: The Use and Meaning of Fragrance in the Ancient World and their Christianization*, 100-900. (Ph.D. Diss. Princeton University, 1994).

⁹ *Heger P. The Development of Incense Cult in Israel. Berlin-New York, 1997.* См. также тезисы М. Баркер (Иеротопия. Исследование сакральных пространств..., с.73-75) и статью: *Barker M. Fragrance in the making of sacred space: Jewish Temple paradigms of Christian worship // Иеротопия. Сравнительные исследования / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2006 (в печати).*

иных эффектов. Иеротопический подход позволяет увидеть художественные объекты в контексте другой модели мира и прочитать их по-новому.

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

Продолжая размышление о границах истории искусства, возникает вопрос: почему история средневекового искусства оказалась сведена к «предметотворчеству», а роль художника ограничена сферой более или менее высокого ремесла? Не пора ли расширить контекст за счет введения особой фигуры создателя сакрального пространства¹⁰? Речь идет не о создателе «художественных предметов», будь то архитектурные формы, скульптурная декорация, живописные работы, литургическая утварь или ткани. В то же время его роль не сводима к финансированию проекта, она имела очень важную художественную составляющую. В определенном смысле создатель сакрального пространства являлся художником, чье творчество напомунает деятельность современных кинорежиссеров, организующих работу самых разных мастеров. С этой точки зрения создатели сакральных пространств должны быть рассмотрены как явление истории искусства.

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

В западно-европейской традиции знаковой фигурой в этом отношении может быть признан аббат Сугерий, создавший в сороковых годах XII в. концепцию первого готического пространства в соборе Сен-Дени¹¹. Его функции не могут быть сведены ни к финансированию, ни к подбору кадров, ни к богословской программе, ни к разработке новых обрядов, ни к художественному проектированию, иконографическим или стилистическим инновациям, хотя он занимался всеми этими вопросами. Однако, как ясно из трактатов самого Сугерия, свою главную задачу он видел в создании особой пространственной среды¹². Она создавалась различными способами, включая

¹⁰Этой теме был посвящен наш доклад «Создатель сакрального пространства как феномен византийской культуры» на конференции «Художник в Византии» (Пиза, ноябрь 2003) – см.: *Lidov A. The Creator of Sacred Space as a Phenomenon of Byzantine Culture // The Artist in Byzantium / ed. M. Bacci. Pisa, 2006.*

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

¹²См. например, 'De rebus in administratione sua gestis': *Ibid.*, p. 62-65.

как обычные художественные средства, так и особые «инсталляции» из реликвий, архитектурных устройств, свечей и лампад, «оживавших» в специальных богослужебных обрядах. Многочисленные стихотворные надписи, расположенные в наиболее важных частях церкви, служили своего рода комментариями, раскрывающими замысел сакрального пространства. В этих комментариях содержится ключ к пониманию драматургии света, которая определяла новое пространственную концепцию собора Сен-Дени¹³. Знаменательно, что Сугерий прямо указывает на свои образцы в Иерусалиме и Константинополе, особенно в Святой Софии. Очевидно, что речь не идет об особенностях архитектуры или храмовой декорации, разительно отличавшихся от первого готического здания. По всей видимости, Сугерий имеет ввиду образы пространства, которые создавались великими императорами и становились во всем христианском мире источником вдохновения и примером для подражания.

Действительно, пример Юстиниана как святого «строителя» Великой Церкви стал на века образцом для византийских императоров, которые довольно часто выступали в роли создателей сакральных пространств. Роль Юстиниана, отбирающего главных мастеров и направляющего усилия тысяч ремесленников, была убедительно описана его современником и биографом Прокопием в VI в.¹⁴, а также красноречиво представлена в «Сказании о строительстве Святой Софии (*Diegesis perit is Agias Sofias*), отразившем как исторические факты, так и мифологемы, существовавшие в Византии девятого-десятого веков¹⁵. Это не просто восхваление всемогущего правителя, но попытка показать истинную роль императора. Прокопий специально отмечает, что деятельность Юстиниана не сводилась лишь к финансированию – император вкладывал в создание Великой Церкви весь свой ум и душевные силы (*De Aedificis*, I. 67), участвуя в решении чисто архитектурных вопросов и в этом активно сотрудничая с зодчими Анфимием из Тралл и Исидором из Милета, которым он давал оригинальные советы (*De Aedificis*, I.68-73).

В «Сказании о строительстве Св. Софии» полу-легендарный образ создателя уникального сакрального пространства окончательно сложился¹⁶. Мы узнаем, что образ Великой Церкви был открыт императору ангелом, явившемся во сне-видении (*Diegesis*, 8). В другом эпизоде ангел, облаченный в императорские одеяния и пурпурные сандалии, является одному из зодчих, повелевая ему сделать три окна в алтарной апсиде как символ Святой Троицы (*Diegesis*, 12). Согласно Сказанию, Юстиниан руководил всем украшением церкви, включая организацию алтарного пространства (*Diegesis*, 16,17), систему многочисленных дверей и разделение пространства центрального нефа на четыре сакральные зоны при помощи так называемых «крайских рек» (*Dieg-*

¹³ Современный анализ неоплатонических истоков концепции аббата Сугерия см.: *Harrington L.M. Sacred Place in Early Medieval Neoplatonism. New York, 2004, pp.158-164.*

¹⁴ *De Aedificis in Procopii Caesariensis Opera Omnia. Lipsiae, 1962-1963; Прокопий Кесарийский. Война с готами. О постройках / пер. С. П. Кондратьева. М., 1996, I. 21-78, с.147-154.*

¹⁵ *Scriptores originum Constantinopolitanarum, ed. Th. Preger. Bd. 2. Leipzig, 1907; G. Dagron, Constantinople imaginaire. Études sur le recueil des Patria, Paris 1984.*

¹⁶ *Dagron G. Constantinople imaginaire. Études sur le recueil des Patria, Paris 1984.*

esis, 26), следы которых еще сейчас видны на мраморном полу храма¹⁷. Кроме того, по приказу Юстиниана в купол и колонны Св. Софии были вложены реликвии. При помощи перенесения прославленных реликвий император создал особые пространственные зоны внутри церкви. Характерный пример – Колодец Самарянки, который по приказу императора был перенесен из Самарии и установлен в юго-восточном углу храма, воспроизводя там конкретную часть Святой Земли. Все виды деятельности Юстиниана по созданию Святой Софии от самых конкретных до высокохудожественных могут быть осмыслены как единое целое – внутренне организованное, хотя на первый взгляд немного странное сочетание различных занятий.

Знаменательно, что такое же сочетание форм деятельности можно найти в Библии, описывающей как Соломон создает Ветхозаветный храм¹⁸. Именно с Соломоном состязается Юстиниан, строя свою “Великую церковь”. Вспомним сюжет из Сказания, когда во время церемониального входа в только что построенную Св.Софию Юстиниан вбежал на амвон, воздел руки и торжествующе возгласил: «*Слава Богу, удостоившему меня совершить такое дело. Я победил тебя, Соломон*» (Diegesis, 27)¹⁹.

Состязание с царем Соломоном, прославленным создателем величайшего храма, являлось устойчивой парадигмой поведения для средневековых правителей-храмоздателей, работающих над каким-либо крупным проектом²⁰. Принципиальное значение для этих сопоставлений имело то, что Соломон только реализовывал божественный проект, которым руководил сам Господь. Византийские императоры, стремящиеся сравниться с Соломоном и даже превзойти его, всегда помнили, что ведущая роль в создании Храма или любого другого сакрального пространства принадлежит самому Господу. Всякий раз они лишь воплощали замысел, следуя наставлением всемогущего Создателя. Более того, все правители помнили о высшем прототипе своей строительной деятельности, описанном в Книге Исход (Исх. 25-40), в которой именно Господь является создателем сакрального пространства Скинии. Он наставляет Моисея на горе Хорив, излагая ему весь проект скинии от общей структуры пространства до деталей технологии изготовления священных одежд. Характерно, этот комплексный проект определяется в Библии словом 'tavnit', что означает одновременно образ, модель и проект. Бог выбрал мастера Бецалея для практической реализации своего проекта, создавая на века модель отношений между создателями сакральных пространств и «создателями предметов», красноречиво названных в библейском тексте «умельцами» (Исх. 35: 30-35)²¹. Создание сакральных пространств земными

¹⁷ Majeska G. Notes on the Archeology of St. Sophia at Constantinople: the Green Marble Bands on the Floor // DOP 32 (1978), p. 299-308

¹⁸ Scheja G. Hagia Sophia und Templum Salomonis // Istanbuler Mitteilungen, 12 (1962), pp. 44-58

¹⁹ Koder J. Justinians Sieg über Solomon in Thymiamia. Athens, 1994, p. 135-142.

²⁰ The Temple of Solomon. Archeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art / Ed. J. Gutmann. Missoula, 1976

²¹ В новом научном переводе Ветхого Завета используется именно это слово в отличие от канонического туманного «мудрые сердцем»: Ветхий Завет. Перевод с древнееврейского: Книга Исхода / Пер. и ком. М.Г. Селезнева и С.В. Тищенко. М., 20016 с. 102 -103.

правителями может быть рассмотрена как иконическое поведение по отношению к Владыке небесному. Далеко выходящее за границы обычных представлений о заказе, оно должно стать сюжетом более подробного исследования, предполагающего целый ряд исторических реконструкций конкретных сакральных пространств.

Один из таких замыслов, связанный с чудотворными иконами в Софии Константинопольской и императором Львом Мудрым (886-912), был недавно реконструирован²². Как позволяют судить прямые и косвенные свидетельства разнообразных источников, император Лев соединил в одной пространственной программе почитаемые реликвии и чудотворные иконы, настенные мозаики и располагавшиеся рядом с ними стихотворные надписи, особые обряды и образы из письменных и устных сказаний, которые возникали в памяти входящего при виде конкретных святынь. Все вместе, сознательно собранные и представленные как некое целое, они создавали особую пространственную среду Императорских врат Св. Софии – главного входа в главный храм империи. Важнейшей составляющей среды, ее невидимым стержнем, были постоянно происходившие в этом пространстве чудотворения, о которых сообщают многочисленные паломники. В некотором смысле сами границы среды были определены зоной особых чудотворений.

Главным действующим лицом в пространственной драматургии, воплощавшей доминирующую идею покаяния как пути к спасению, была чудотворная икона Богоматери Иерусалимская, говорившая с Марией Египетской и указавшая ей путь спасения и возможность искупления грехов²³. Знаменательно, что эта икона, ранее находившаяся у входа в базилику Гроба Господня в Иерусалиме, была расположена Львом Мудрым так же у входа, но уже в Константинополе – у Императорских врат Святой Софии. Таким образом, устанавливалось мистическое единство пространств двух великих храмов: образ Иерусалимской святыни со своим ореолом литературных ассоциаций и символических смыслов переносился в Константинопольский храм, где становился частью другого пространственного образа – нового иеротопического проекта.

Идея перенесения сакрального пространства была ключевой в замысле византийского императора и это только один пример разветвленной практики, составляющей едва ли не главное направление средневековой иеротопии. С этим явлением связана сложнейшая проблема различения «святого места» и «священного пространства», которое мы иногда объединяем более общим понятием «топос»²⁴. Перенесение

²² Lidov A. Leo the Wise and the miraculous icons in Hagia Sophia // *The Heroes of the Orthodox Church: New Saints of the Eighth to Sixteenth Centuries* / ed. E. Kountoura-Galaki. Athens, 2004. P. 393-432.

²³ Лидов А.М. Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // *Чудотворная икона в Византии и Древней Руси* / Ред.-сост. А.М. Лидов. М. 1996. С. 44-71

²⁴ Smith Z. To Take Place. Toward Theory in Ritual. Chicago and London: University of Chicago Press, 1987; *Ousterhout R. Flexible Geography and Transportable Topography* // *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art* / Ed. B. Kuehnel. Jerusalem, 1998, pp. 402-404. Обсуждение проблемы см.: Wolf G. Holy Place and Sacred Space. Hierotopical considerations concerning the Eastern and Western Christian traditions // *Иеротопия...* С. 34-36

пространственного образа не означает исчезновение места, более того – топографическая вещественная конкретность определяет чудотворную природу и действенную силу пространственного образа. Иеротопическое творчество с разной степенью буквальности – от несколько эфемерного до почти копийного – устанавливает тончайшую систему взаимодействия неподвижного места-матрицы и «летающего» пространства, которое в любой момент могло найти материальное воплощение на новом месте. Здесь можно вспомнить череду проектов по воссозданию Святой Земли в странах Востока и Запада. В их числе назовем лишь Фаросскую церковь в Константинополе, в которой, как в византийском Гробе Господнем, были собраны все главные реликвии Страстей Христовых²⁵; знаменитое Campo Santo в Пизе, для которого в XIII в. из Иерусалима на кораблях была привезена реальная «святая земля», покрывшая целое поле, затем окруженное уникальным кладбищем-галереей; наконец, прославленный проект Патриарха Никона и Царя Алексея Михайловича, соединившего в своем подмосковном «Новом Иерусалиме» иконический образ и буквальную реплику, синтезируя византийские и западные иеротопические традиции.

Интересно, что в рамках одного «большого пространства» могли сосуществовать несколько разновременных иеротопических проектов. Так, замысел Льва Мудрого начала X века был вписан в пространство Великой Церкви, в своей основе сформированное Юстинианом в VI столетии. Благодаря многочисленным паломникам мы знаем, что вся пространственная среда Святой Софии представляла собой своего рода сетевую структуру, состоящую из конкретных сакральных пространств, которые взаимодействовали в рамках единого целого. Напомним о некоторых из них. Это пространство вокруг алтарного престола, включавшая драгоценные поклонные кресты разных размеров, сень-катапетасму, отождествлявшуюся с завесой ветхозаветного храма, подвешенные к киворию вотивные короны и многое другое, что должно было восприниматься в едином пространственном образе-инсталляции, не сводимом к любому изображению на плоскости. Аналогичные по типу, но каждый раз совершенно индивидуальные по внешнему облику пространственные образы возникали в других частях храма: в юго-восточном компартименте около Колодца самарянки²⁶, или вокруг иконы-реликвария с веригами апостола Петра в северном нефе, или рядом с юго-западным столпом, покрытым золоченой медью, и хранящем мощи Григория Чудотворца и его почитаемую икону (в определенные дни рядом с этим столпом появлялся переносной престол, и совершались специальные службы)²⁷.

²⁵ Лидов А.М. Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // Византийский мир. Искусство Константинополя и национальные традиции. М., 2005. С.79-108

²⁶ Mango C. The Brazen House. A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople. Copenhagen 1959, p. 60 – 72

²⁷ Majeska G. Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, 1984, p. 213 – 214. Покрытый медными листами столп сохранился до сих пор и почитается как чудотворный как христианами, так и мусульманами.

Сознательно спроектированные микропространства активизировались в определенные моменты богослужений, становясь своего рода временными солистами в грандиозном пространственном хоре. Динамическая составляющая являлась принципиальной характеристикой иеротопических проектов. Она обычно не учитывается в наших рассуждениях о византийском искусстве, поскольку мы оперируем в основном археологическими остатками. Однако надо признать, что сохранившиеся формы были лишь частью, и не всегда самой важной, пространственного целого, пребывавшего в непрерывном движении. Перформативность²⁸, драматическая изменчивость, отсутствие жесткой фиксации образа формировали живую, духовно насыщенную, всегда конкретно воздействующую среду.

Знаменательно, что явление находящегося в движении пространства осмыслялось богословски и иногда получало отражение в иконографических программах, как о том свидетельствуют мозаики монастыря Хора (Кахрие Джами) в Константинополе. Замысел пространства, как и иконографической программы начала XIV в., принадлежал Феодору Метохиту, который недвусмысленно указал на первоисточник не только своих образных решений, но и самого посвящения монастыря Хора: над входом в храм и у алтарной преграды, по оси запад – восток, размещены разные образы Богоматери с Младенцем, одинаково подписанные «*Chôra tou achôretou*» («вместилище невместимого, или пространство Того, Кто вне пространства»)²⁹, что, с одной стороны, указывало на чудо Воплощения, когда земная Дева вместила невместимого Бога, а с другой – утверждало пространственный смысл Божьего бытия. Этим образам вторили два мозаичных образа Христа в люнетах над двумя входами в нартекс и наос, которые так же были одинаково подписаны «*Chôra tôn zôntôn*» («пространство живых»).

Понятно, что «хора» здесь не обозначает «страну, землю или деревню», но представляет важнейшее богословское понятие и одно из имен Божиих. Оно восходило к фундаментальной философской категории Платона³⁰, развитой неоплатониками и от них пришедшей в патристику. В богословии иконопочитателей (Патриарх Никифор) понятие «хора» становится краеугольным камнем, с помощью которого обосновывается принципиальное отличие иконы от идола. Идеальная икона всегда пространственна и всегда абсолютно конкретна, подобно тому, как Христос может одновременно пребывать на небесах и предлагать свою плоть в таинстве Евхаристии. То, что соединяет эти две рационально несводимые величины и есть «хора» – пространственное бытие Бо-

²⁸ Категория «перформативности (performativity)» как динамический компонент культуры, в последнее время привлекает все больше внимание гуманитариев разных специальностей, которые осознали существенную ограниченность текстуальных подходов и кризис базисной модели, трактующей явления культуры как неподвижные тексты.

²⁹ Недавний анализ явления см.: *Ousterhout R. The Virgin of the Chora: the Image and its Contexts // The Sacred Image. East and West / ed. R. Ousterhout, L. Brubaker. Urbana and Chicago, 1995. P. 91-109; Isar N. The Vision and its 'Exceedingly Blessed Beholder': Of Desire and Participation in the Icon // RES: Anthropology and Aesthetics, 38 (2000). P. 56-73.*

³⁰ В диалоге «Тимей» Платон называет хора в числе трех образующих мир категорий: «Итак, согласно моему приговору, краткий вывод таков: есть бытие, есть пространство (хора) и есть возникновение, и эти три рода возникли порознь еще до рождения неба». См.: *Платон. Собрание сочинений. М., 1994. Т. 3. С. 456*

жие. В конечном итоге весь храм и все образы в нем призваны передать именно «божественную пространственность». Высокообразованный Феодор Метохит подчеркнул эту многовековую смысловую доминанту в своей иконографической программе, которая была лишь частью особого иеротопического проекта монастыря Хора.

Приведенный пример важен как еще одно доказательство того, что иеротопическое мышление не только имело глубокие корни в средневековой культуре, но и обладало артикулированной системой понятий³¹, которую мы не всегда способны воспринять. Речь, однако, идет о конституирующей основе, на которую в некотором смысле опирается вся византийская традиция богословия в образах³².

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

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

В этой связи представляется важным подчеркнуть, что создание сакрального пространства – это практически всегда создание конкретной пространственной образности, которая по принципам репрезентации и типу восприятия близка византийской иконе³³. Данная взаимозависимость хорошо прослеживается в позднесредневековых

³¹ О системе пространственных слов-понятий см. в настоящем сборнике: Isar N. *Chorography (Chôra, Chorós)* – A performative paradigm of creation of sacred space in Byzantium

³² В этой связи хотелось бы обратить внимание на интересное понятие «иеропластия (hieroplastia)», появляющееся в текстах Дионисия Ареопагита и обозначающее зримое представление духовных сущностей: Lampe G. W. H. *A Patristic Greek Lexikon*. Oxford, 1961. P. 670. С точки зрения иеротопии, этот термин мог отражать и деятельность по созданию сакральных пространств.

³³ См. подробнее в статье: Лидов А. М. Пространственные иконы. Чудотворная действо с Одигитрией Константинопольской // Иеротопия. Исследование сакральных пространств. Материалы международного симпозиума / ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2004 и в настоящем сборнике.

проектах, таких как «Шествие на осляти» в России XVI-XVII вв. Иеротопический замысел воссоздания в центре Москвы пространства евангельского Иерусалима вполне очевиден и не сводим к привычной категории городских процессий. Исследователи уже поставили проблему иконографии ритуала, который может быть воспринят как некая «живая картина» и динамическое (добавим, также и пространственное) воспроизведение иконы «Входа Господня в Иерусалим»³⁴. Все основные персонажи иконографии перевоплотились в группы участников московского действия, ставшего своего рода иллюстрацией к иконе праздника. Этот красноречивый пример показывает, насколько ясно осознавалась самими создателями иеротопических проектов нерасторжимая связь пространственного образа и иконы, приобретающая в данном случае несколько демонстративный характер.

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

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

³⁴ Flier M. The Iconology of Royal Ritual in Sixteenth-Century Moscow // *Byzantine Studies. Essays on the Slavic World and the Eleventh Century*. New York, 1992. P. 66

Примечательно, что византийские «пространственные иконы», столь необычные в ноевропейском контексте, находят типологическую параллель в новейшем искусстве перформансов и мультимедийных инсталляций, которые и исторически, и содержательно не имеют с византийской традицией ничего общего. Однако базовый принцип, когда отсутствует единый источник изображения, а образ создается в пространстве под воздействием множества динамически меняющихся форм, делает их типологически родственными. Крайне важна и роль зрителя, который активно участвует в пересоздании пространственного образа. При всем различии технологий, эстетики, содержания, можно говорить об определенном типе восприятия образов. Затронутый аспект показывает, как далеко может уйти обсуждение принципов иеротопии.

Представляется очевидным, что проблему иеротопии невозможно ограничить византийской традицией. Древняя и средневековая, и в целом вся история религиозной культуры в разных странах мира полна иеротопических проектов, которые могут и должны стать предметом сравнительных исследований. При этом справедливо поставить вопрос о разных слоях или уровнях существующих в каждом сакральном пространстве. Можно выявить архетипический пласт, который является общим для всех традиций. Например, архетип Святой Горы, неизменно присутствующий в самых разных культурах.

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

Не менее важен вопрос о религиозных и национальных моделях создания сакральных пространств. Исламский подход существенно отличается от христианского, хотя обе эти восходящие к иудаизму религии между собой гораздо ближе, нежели к буддизму. Так, к примеру, в науке недавно была сформулирована проблема «храмового сознания», предполагающая обсуждение различных моделей пространства храма в рамках «авраамической» традиции³⁵.

Любопытные типологические расхождения могут быть замечены при сравнительном анализе западной и восточной христианских традиций. Как уже было отмечено, в Византии доминирует иконное понимание пространственной образности, при этом максимально стирается грань между неподвижным храмом и динамической внешней средой. Своего рода «храмовое пространство» выносятся и воссоздаются на площадях и улицах, в полях и горах, которые должны, хотя бы временно, преобразиться в икону священного универсума, некогда созданного Богом. В этом восстановлении

³⁵ Шукуров Ш.М. Образ Храма / *Imago Templi*. М., 2002. Автор предлагает отличный от иеротопического ракурс обсуждения темы, концентрируя внимание на феноменологии и поэтике храма в духе идей Анри Корбена (H. Corbin) и его концепта «теменологии».

пространственного первообраза – один из сущностных смыслов обрядов и процессий, совершаемых вне храма. При этом сам храм понимается как некая прозрачная структура и подвижная духовная субстанция (вспомним о мощах, вкладываемых в стены и купола)³⁶. Своего рода манифестацию этого типа мышления мы видим в пост-византийских росписях Румынии, когда алтарная иконография воспроизводится на фасадах храмов и литургическая программа раскрывается во внешний мир, который тем самым осмысливается как храм-космос.

В этой связи знаменательно, что при обращении к прославленным святыням-образцам, таким как иерусалимский Гроб Господень, София Константинопольская или Успенский собор Киево-Печерской Лавры, как правило, воспроизводился не план, архитектурный объем или декорация, но образ-идея особо почитавшегося сакрального пространства, которая узнавалась современниками и органично включалась в новый контекст³⁷.

Во многих случаях обсуждение явлений визуальной культуры не может быть сведено лишь к позитивистскому описанию внешних форм, или анализу богословских понятий. Некоторые явления могут быть адекватно осмыслены только на уровне образов-идей, которые мы предлагаем назвать образами-парадигмами, отдавая себе отчет в условности любого термина³⁸. Это новое понятие, не совпадающее ни с иллюстрирующим изображением, ни с идейным содержанием, представляется необходимым интеллектуальным инструментом, помогающим объяснить целый пласт явлений. Образы-парадигмы на были связаны с иллюстрацией какого-либо конкретного текста, хотя и обладали целым ореолом литературно-символических смыслов и ассоциаций. Невозможно в них усмотреть и простое воплощение богословского замысла, хотя глубина и многослойность мысли вполне очевидна. Образ-парадигма был видим и узнаваем, но при этом принципиально не формализован, будь то изобразительная схема или логическая конструкция. В этом отношении он похож на метафору, теряющую смысл при пересказе или разделении на составляющие элементы.

Для византийцев подобное «не-рациональное», и одновременно «иеро-пластическое» восприятие мира, могло быть наиболее адекватным способом постижения его божественной сути. При этом речь идет не о мистике, а об особом типе мышления, в котором наши современные категории художественного, ритуального и интеллектуального оказывались сплетены в одну ноуменальную ткань. По настоящее время по-

³⁶ Teteriatnikova N. Relics in Walls, Pillars and Columns of Byzantine Churches // Восточнохристианские реликвии / ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2003. С.74-92

³⁷ См. тезисы докладов: Баталов А.Л. Моделирование сакрального пространства в позднесредневековой Руси // Иеротопия ... С.156-159; Толстая Т.В. Структура сакрального пространства Успенского собора Московского Кремля: этапы развития // Иеротопия... С.143-147.

³⁸ Некоторые примеры образов-парадигм были рассмотрены в работах: Лидов А.М. Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2003, с. 249 – 280; Лидов А.М. Святой Лик-Святое Письмо-Святые Врата: град Эдесса как образ-парадигма в христианской иеротопии // Иеротопия. Сравнительные исследования / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2006 (в печати).

нятие образа-парадигмы отсутствует в современном научном языке. Однако, на наш взгляд, без него наши рассуждения обречены оставаться плоскими и инородными к средневековым источникам, обсуждения стиля, иконографии или иеротопии ограничиваться поверхностной фиксацией артефактов. Выявление этого пласта образности по немногочисленным материальным остаткам и письменным свидетельствам, равно как и разработка методологии его описания представляет актуальную задачу истории визуальной культуры. Решение ее, на наш взгляд, позволит не только исторически адекватно проанализировать архитектурные программы храмов, но и понять концепции сакрального пространства, лежащие в основе средневековых городов и целых земель, которые подчас структурируются и обретают вполне реальные границы в связи существовавшими в средневековых умах образами-парадигмами.

Византия создавала для всего восточнохристианского мира базовые модели организации сакральных пространств, которые в разных странах адаптировались и трансформировались с учетом национальных особенностей и просто климатических условий. Совершенно ясно, что «ледяная» архитектура, оформлявшая русские иеротопические проекты на Богоявление и другие зимние празднества, физически не могла появиться в Константинополе или на Балканах³⁹. Приведенный пример интересен еще и тем, что он показывает, как высокие константинопольские образцы создания сакральных пространств почти растворяются в народной среде: в целом ряде случаев хорошо видно как «ученая» иеротопия органично соединяется со стихийной, идущей от естественной сакрализации жизненной среды.

Как живой организм, иеротопический проект мог меняться во времени – первоначальный замысел-матрица мог быть изменен или дополнен другими, сама концепция сакрального пространства могла подвергнуться значительным изменениям в духе времени. Ряд близких примеров дают соборы Московского Кремля, пространственный облик которых менялся несколько раз. К примеру, как следует из описей, на рубеже XVII-XVIII вв. из соборов убирают многочисленные богослужебные ткани, раскрываемая иконы и настенные изображения, что приводит к созданию принципиально иного образа пространства, который мы иногда ошибочно принимаем за древний⁴⁰. Последовательное изучение разных исторических слоев сакрального пространства можно сравнить с реставрационным раскрытием иконы. Так же как и в этом случае, подчас мы обнаруживаем лишь ничтожные фрагменты первоначального иеротопического замысла, но и они способны стать драгоценной исторической информацией, иногда дать ключ к пониманию сохранившихся элементов древнейшего комплекса, будь то архитектурные формы, фрески, иконы, литургическая утварь или редкие обряды.

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

⁴⁰ *Стерлигова И.А.* Драгоценный убор икон Царского храма // Царский храм. Святыни Благовещенского собора в Кремле. М., 2003. С.63 –78.

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

Отдельную практически неизученную проблему составляет сакральное пространство как византийских, так и русских рукописей. С одной стороны, пространственный замысел вполне очевиден: во многих рукописях фронтисписы оформлены как торжественные врата в сакральное пространство книги, а иногда представлена икона Небесного града-храма (Гомилии Иакова Коккиновафского XII в. или синайская рукопись Слов Григория Назианзина того же столетия)⁴¹. С другой стороны, до сих пор не разработан метод описания этого явления книжной культуры. Создатель рукописи располагал миниатюры не просто как плоскую декорацию и иконографическую программу, но зачастую устанавливал целую систему взаимосвязей между изображениями на развернутых листах книги, представляя образ сакрального пространства, который напоминал о священной среде храма (не случайно образ храма возникает и на древних окладах). По всей видимости, во многих случаях можно говорить о вполне конкретном замысле, порождавшем индивидуальный пространственный образ и связывающий рукопись с богослужебным предназначением и конкретной средой бытования – обрядами, освещением, звучащим словом, литургической утварью.

Здесь напрашивается сравнение с литургическими одеяниями, подобными знаменитым византийским саккосам митрополита Фотия начала XV в.⁴² Несущие многосложную систему изображений, они создавали микрокосм храмового пространства, который был включен в среду большого храма и обретал свой истинный смысл в литургическом движении. Вышитые золотом иконы на колеблющихся тканях как бы оживали в ускользящем мерцании естественного света, разнообразных огней, отблесков богослужебной утвари, в слоистой атмосфере струящегося дыма благовоний. В общем и целом, это был динамический (перформативный) пространственный образ, частью которого был как сам священнослужитель, так и весь литургический контекст. Очевидно, что без рассмотрения пространственной природы образа, связанного с определенным иеротопическим проектом, изучая лишь технику, стиль и иконографию вышивок, окладов и т.д. мы будем оставаться очень далеко от понимания первоначального замысла вполне конкретных «музейных» предметов.

Наблюдение справедливо как в отношении литургической утвари, так и многих реликвариев. Напомним о константинопольском каменном потире X в. из венецианского Сан Марко (т.н. «Потир Патриархов»), где в глубине, на донышке, полупрозрачной чаши из сардоникса появляется золотой медальон с образом Христа Пантократора,

⁴¹ Лидов А.М. Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре / Ред. сост. А.Л. Баталов, А.М. Лидов. М., 1994, с. 21-22.

⁴² Piltz E. Trois sakkoi byzantins. Analyse iconographique. Stockholm, 1976; Средневековое лицевое шитье. Византия, Балканы, Русь. Каталог выставки. М., 1991, с. 38-51.

сделанный в технике перегородчатой эмали⁴³. В момент причащения образ возникал в колеблющейся жидкой среде как видимое свидетельство евхаристического чуда преложения вина в Кровь Христову. Еще более красноречивое указание на пространственный характер образа в прямом сопоставлении евхаристической чаши и купола византийского храма, также несущего образ Пантократора. В пространстве конкретной церкви эти два образа Пантократора становились разновеликими частями единого иеротопического замысла.

Другой пример – знаменитый Лимбургский реликварий 968-985 гг.⁴⁴, в котором центральную реликвию Честного Древа обрамляют десять реликвий, в большинство своем происходящих из церкви Богоматери Фаросской – главного храма-реликвария, принадлежащего лично византийским императорам. Святыни царского храма, обрамляющие центральный Крест Честного Древа, создавали своеобразную икону Страстей⁴⁵. Как известно из дополнения к «Книге церемоний» Константина Багрянородного, реликварии Честного Креста носились в особых императорских церемониях на полях сражений⁴⁶. Перед Императором шел кубикULARИЙ (постельничий), который нес висящий на груди реликварий. За ним шел знаменосец, несущий процессионный крест с частицей Честного Древа. Связь реликвий лично с Императором подчеркивалась статусом постельничего, не просто демонстрировавшего символ высшего могущества на своей груди перед готовыми к бою войсками, но и указывавшего на сакральное пространство императорской домово́й церкви, из которой были собраны частицы в реликварий. В подобных обрядах вся армия оказывалась сопричастной сакральному пространству Фаросской церкви, воплощенному в иконном образе реликвария.

Если иеротопический замысел Лимбургского реликвария становится понятен лишь после привлечения дополнительных свидетельств, то в ряде случаев достаточно рассмотрения самих предметов. Так византийские реликварии св. Дмитрия воспроизводят не просто иконографию святого⁴⁷, но и устройство его святилища в Фессалониках, которое передается целым рядом плоских и объемных изображений, возникающих по мере раскрытия реликвария. Главным в замысле было создание образа почитаемого пространства, в котором происходили многочисленные чудотворения. Носимый на груди реликварий незримо связывал своего владельца с базиликой св. Дмитрия в Фессалониках. Подобные предметы невозможно объяснить лишь как иконографически оформленную реликвию, но только как пространственную икону, обретающей

⁴³ Il Tesoro di San Marco. Milano, 1986, cat. no 16, pp. 167-173.

⁴⁴ Ševčenko N. The Limburg Staurothek and its Relics // Thymiama. Athens, 1994. P. 289-294.

⁴⁵ О иконическом образе переносного «маленького Фароса» см.: Wolf G The Holy Face and the Holy Feet // Восточнохристианские реликвии... С. 285-286.

⁴⁶ De Ceremoniis, I, 484.24-485.6; Haldon J. Constantine Porphyrogenitus. Three Treatises on Imperial Military Expeditions. Vienna, 1990. P.124; А.М. Лидов. Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. М., 2005, с. 87.

⁴⁷ Grabar A. Quelques reliquaires de Saint Démétrios et le Martirium du saint à Salonique // DOP 5 (1950). P.3-28

особую чудотворную силу через сочетание реликвии, изображений и священной среды. Число примеров можно значительно умножить.

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

Правомерно ставить вопрос и о наличии сакральных пространств в литературных текстах⁴⁸. В средневековой книжности, особенно в житийных текстах мы подчас встречаем описания сакральной среды, в которой пребывает и которую творит святой. В некоторых случаях появляется возможность сравнить ее с сохранившимся природными и археологическими данными. Все привычные нам позитивные характеристики, как например, расстояния, оказываются недействительными. Средневековый автор создает узнаваемый, но при этом иконический образ пространства, существующего вне привычной системы координат. Подобный иеротопический подход к моделированию пространства словами-образами Питер Браун предлагает назвать «хоротопом», по аналогии с уже классическим «хронотопом» Михаила Бахтина⁴⁹.

При этом речь идет не столько о непосредственном описании священных пространств, будь то рай, монастырь или храм, сколько о попытках чисто литературными приемами передать образ особой пространственной среды, которая внешне может даже не иметь общепринятых сакральных признаков⁵⁰. Из характерных примеров иеротопического творчества в литературе назовем популярнейшее во всех слоях русского общества XIX в. сочинение «Откровенные рассказы странника духовному своему отцу», которое все посвящено описанию зримых и мистически возникающих сакральных пространств (из последних – усадьба помещика, показанная как икона Небесного Иерусалима)⁵¹. Это произведение, балансирующее на грани Средневековья и Нового времени, демонстрирует многообразие форм многовековой восточнохристианской традиции, в письменности которой создание сакральных пространств играло значительную роль. Собственно и в больших пространствах храма или города, и в искусстве малых форм, и в литературных текстах присутствует один и тот же тип творчества, определенный особой пространственной образностью и иконическим пониманием мира.

При этом, «Откровенные рассказы» создаются в эпоху, когда уже на протяжении нескольких столетий сфера иеротопического неуклонно сокращается. Это касается не

⁴⁸ Пространству и пространственности в литературе посвящены важные исследования: *Топоров В.П. О мифопоэтическом пространстве (Lo spazio mitopoetico)*. Избранные статьи. Pisa, 1994.

⁴⁹ См. статью в настоящем сборнике: Brown P. Chorotope: Theodore of Sykeon and His Sacred Landscape

⁵⁰ См. : *Бланк К. Иеротопия Толстого и Достоевского // Иеротопия. Сравнительные исследования /* Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2006 (в печати).

⁵¹ *Басин И.В. Образ Небесного Иерусалима в «Откровенных рассказах странника духовному своему отцу» // Иерусалим в русской культуре /* сост. А. Баталов, А. Лидов. М., 1994. С. 219-222.

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

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

Духовные стихи о Иерусалиме

Концерт Варвары Котовой и Полины Терентьевой

Духовный стих «Как прекрасный этот путь».

Как прекрасный этот путь,
По нём страннички идут.
Аллилуйя, аллилуй,
По нём страннички идут.

А идут они в Русалим
И поют они харувим.
Аллилуйя, аллилуй,
И поют они харувим

Богу славу воздают,
Они в царствия войдут.
Аллилуйя, аллилуй,
Они в царствия войдут.

Сам Спаситель проходил,
Все следочки праследил.
Аллилуйя, аллилуй,
Все следочки праследил.

Все следочки праследил,
Поклонничкам вазвестил.
Аллилуйя, аллилуй,
Поклонничкам возвестил.

Вы поклоннички Мои,
Приходите вы ко Мне.
Аллилуйя, аллилуй,
Приходите вы ко Мне.

На страдания Моё,
На распятия.
Аллилуйя, аллилуй,
На распятия.

Духовный стих «Голубиная книга»

Ещё было в Ерусалиме в славнем городе,
Что на той да на святой Фавор горы,
Находила, накаталась туча тёмная.
Вот из той из тучи да из тёмною
Выпадала книга голубиная.
Как собралось ко книге сорок царей.
Сорок царей сорок царевичов,
Сорок попов сорок поповичёв.
А никто ко книге пристать не смел,
А пристать не смел прочитывать не знал.
Принимался за книгу да Волотоман царь,
Волотоман царь да Волотомъевич,
Премудрый царь Давыд Евсеевич.
Он читал ту книгу ровно три году,
Прочитал в той книге ровно три листу.
Прочитал в той книге ровно три листу,
Ты скажи сударь да роспремудрой царь,
Распремудрой царь Давыд Евсеевич.
Да который город городам мати?
Да которая церковь всем церквям мати?
Да которая река всем рекам мати?
Да которая гора всем горам мати?
Да которое древо всем древам мати?
Да которая трава всем травам мати?
А скажу я вам, проповедаю:
Иерусалим-город городам мати -
Он стоит тот город среди земли.
Среди земли, что не пуп земли.
А во том во граде в Иерусалиме
Стоит церковь соборная, богомольная.
Во той во церкви соборной
Стоит гробница белокаменная.
А в той гробнице белокаменной
Почивают ризы самого Христа,
Самого Христа – Царя Небеснаго.
Потому та церковь всем церквям мати.
Иордань-река всем рекам мати -
Окрестился в ней сам Исус Христос.
Потому Иордань-река всем рекам мати.
Фавор-гора всем горам мати –

Потому Фавор-гора всем горам мати,
Преобразился на ней сам Исус Христос,
Показался Он во славе ученикам своим.
Кипарис-дерево всем древам мати -
На нём распят был Исус Христос.
А плакун-трава всем травам мати -
Когда распят был Исус Христос
Тут восплакала Матерь Божья
И ранила слезу на сыру-землю,
Вырастала тут плакун-трава.

Былина «Сорок калик со каликою»

Собиралось сорок калик да со каликою
От того от камешка от серого
От того чудного креста да Леванидова,
Они клюшки, посошки испотыкали
Они бархатны сумочки повесили
Они Господу Богу помолилися
Во тяжких грехах они пристилися
они клали тут заповедь великую
Да веикую заповедь да тяжелую:
«Мы пойдем ведь нонь да в Ерусалим град
Еще Господу Богу помолитися
Во тяжких грехах нам да проститися
Во Ердане реке-то покупатися,
На поакуне-траве да покататся
Мы пойдем нонь да путем дороженькой
Мы пойдем ведь нонь да верой правдою.
Еще кто из нас братцы заворуется
еще кто из нас, братцы, заплутается
еще кто из нас, братцы, что соврет еще,
Еще кто из нас, братцы, за блудом пойдет
не ходить до царей да до царевичей
Не ходить до королей до королевичей
Нам судить такового да своим судом.
Да собрали он сумки бархатны
Да пошли они да по чисту полю.
Да на встречу им идет да все Владимир князь
«Уж вы гой еси калики-перехожие!
уж вы где нонче были да вы куда пошли?»
«Мы пошли ведь нонь в Ерусалим-град

Еще Господу Богу помолитися
Во тяжких грехах нам да проститися
Во Ердане реке-то покупатися,
На плакуне-траве да покататся.»
Говорил им князь Владимир таковы слова
«Уж вы гой еси калики-перехожие
Перехожие калики, переброжие!
уж вы спойте ка мне все еленский стих,
Не слышал ведь я стиху еленского.»
Они клюшки-то, посошки все спотыкали
Они бархатны сученки исповесили,
Да садилися дружинушки во единый круг,
Да запели они да тут еленский стих
Да запели бы они тут в пол голоса –
Мать сыра-та земля да потрясалася,
Да в озерах вода да заплескалася
В чистом поле травоньку залелеяло.

Былина о Фёдоре Тироне

В славном граде в Русалимове (ой)
Жил себе царь Константин Саулович.
Наступает царь иудейския (ой)
Со силою со жидовскою.
От его силы иудейския (ой)
Прилетала калена стрела.
Царь Константин Саулович (ой)
Подымал он калену стрелу.
Прочитал ярлыки скорописныя (ой)
И возговорил таковы слова.
Господа вы бояры богатыя (ой)
Христиане православныя.
Да и кто у вас выберется (ой)
Сопротив царя иудейскаго.
Да ни кто не выбирается (ой)
Старый прячется за малого.
Выходило его чадо милое (ой)
Млад человек Фёдор Тироно.

Знаменный духовный стих 5-го гласа

Человече, на торгу житейстем еси. Даже торг не разыдется, купи си: милостынею по-
милование от Бога, смирением вечную жизнь, правдою житие некончаемо, чистотою
венец, кротостию в рай вхождение и со ангелы пение. Купи си трудом покой, бдени-
ем лице невидимаго Бога, постом и жажду вечных благ наслаждение.

Аще, человече, сия сохраниши, и будеши чадо свету и сын Царства Небеснаго, и на-
следник вечныя радости, гражданин вышняго Иерусалима.

Духовный стих о расставании души с телом «В воскресенье рано»

В воскресенье рано солнышко взошло.

Аллилуя.

Солнышко взошло, три девы шло.

Господи, помилуй.

Как одна дева крест в руках несла.

Аллилуя.

А друга дева кадило несла.

Господи помилуй.

А третья дева три книги несла.

Аллилуя.

А навстречу им идет Божья Мать.

Господи, помилуй.

Ой, девы, девы, где вы ходили?

Аллилуя.

А мы ходили в свят Ерусалим.

Господи помилуй.

Ой, девы, девы, что ж вы видели?

Аллилуя.

А мы видели дивное диво.

Господи помилуй.

Дивное диво, чудное чудо.

Аллилуя.

Как душа с телом расставалася.

Господи помилуй.

Как тебе, тело, во век в земле тлеть.
Аллилуя.
А как мне, душе, на небо лететь.
Господи помилуй.

Как тебе, тело, спокойно лежать.
Аллилуя.
А как мне, душе, у Бога ответ держать.
Господи помилуй.

Знаменный духовный стих 2-го гласа

Симеон глаголаше егда виде приносима в церковь Господа: Отпусти мя Царю Владыко, да не вижу рода еврейскаго на Тя зубы скрепщуца, да не вижу Пилатом судима, да не вижу по ланите заушаема, да не вижу ко кресту Тя пригвождаема. Да не вижу копием в ребра прободаема, да не вижу оцтом с желчию напаяема от беззаконных мужей. Да не вижу гробу Тя предаема. Вскую тщетная на Тя поучахуся. Проповедаю же Твое пришествие. Спаси бо пришел еси Адама перевозданнаго. Яко Младенец на руку возлежит рожденный от Отца без матери и напоследок из Матери без отца, спасет душа наша.

Крюковой духовный стих «В неделю Цветную»

Радуйся зело дщи сионя.
Се Царь твой возседый на коня.
Софония вопиет,
Захария глаголет
Владыце, Владыце,
Сретше, падите
И принесите
Днесь ваия финика,
По нем грядет Владыка.
Владыка, Владыка.

Усты мед подают сладчайши,
Сердцем же лают прегорчайши
В Еросалим входящу
На жребяти сидящу
Осанна, Осанна.
Дети вопиют,
Младенцы глаголют:

Благодать вам толика,
Юже приник Владыка
Есть данна, есть данна.
Ризы постилаху,
Пути украшаху,
Во град Его сретаху,
Радостию пояху
Осанна, Осанна.

Салима⁵² избивый пророки,
Кровныя излият еси токи.
Ныне несть ти Салима,
Но Иеросалима
Новый град, новый град.
Старый падеся
И спроторжеся
Христос грядет волею
На жребяти ослии
в Сион град, в Сион град.

Всяческая создавый дланию,
Вчера пришед Христос в Вифанию
И Лазаря воскреси
Во едином словеси
Смердяща, смердяща.
Сестры сретаху,
Горце рыдаху:
«Аще бы Ты zde пребыл,
То бы брат наш жив бы был
Нам зрящим, нам зрящим».

⁵² Салим – царский город Мелхиседека, существовавший на месте Иерусалима

Псалма о страстях Христовых

Полно муки и томленья
И святых обильных слёз
Господь в часы боренья муки
Руки чистыя вознёс.

Пришёл час, настало время,
Пот с лица Его бежит.
Дух над верною молитвой
Смертный час Его крепит.

Он покинут в час мученья,
В час страданья Своего.
Он один в часы боренья.
Где же спутники Его?

Они спят, а Он в молитве,
Тихо молится за них.
Он с смиреньем пробуждая
Он апостолов своих.

Вы не спите до рассвета,
Близок, близок смертный час.
Вот прольётся кровь завета,
Кровь, мои друзья, за вас.

Вот предатель появился
И к Спасителю идёт.
Кротко ждёт его Спаситель
И на встречу Сам идёт.

«Друг ты Мой! – сказал Спаситель.
Что тебя ко Мне влечет?»
С словом: «Радуйся, Учитель!»
Он лобзаньем предает.

Крики, громы раздаются,
Смерти требуют они,
Крики грозные несутся,
Они кричат «Его распни!»

На кресте почил казнённый
Наш Господь и наш Творец.
Пронёсся стон Его кончины
Из конца в землю конец.

Вот разверзлися могилы
И Голгофа сотряслась.
Занавеса посредине
В Храме вся разодралась.

Духовный стих «В окиян-море»

В окиян-море камень ляжит,
На том камению церква стоит, (2)
Во той церкви престол стоит, (2)
На том престоле книга ляжит.
Книга ляжит Евангеля,
Читают её два ангеля,
Два ангеля, три архангеля,
Перед ними стоит да и сама Божья Мать
Не то плачет горько рыдает, (2)
Все слуги ея, её умоляют.
Не плачь, не плачь, Мати Мария,
Не плачь, не плачь, Пресвятая.
Да как же Мне да не плакати,
Мово Сына жиды взяли.
Жиды взяли да и распяли,
Терновый венец на голову клали,
Вином с желчию его причащали.
Не плачь, не плачь Мати Мария,
Не плачь, не плачь, Пресвятая,
Той Сын тридневен, да и воскреснет.
Вознесется да со славою,
Ему песнь запоют иже херувимску
Аллилуия, Слава Тебе, Боже. (2)
Аллилуия, Богу Слава.

Духовный стих «Спит Сион и дремлет злоба»

Спит Сион и дремлет злоба,
Спит во гробе Царь Царей.
За печатью камень гроба,
Всюду стража у дверей.

Ночь прошла на гроб Мессии
С ароматами в руках
Шли мироносицы Марии
Беспокойство в их сердцах.

И тревога их печалит:
Кто Могучею рукой
Тяжкий камень им отвалит
От пещеры гробовой?

И глядят, дивятся обе:
Камень сдвинут, гроб открыт,
И как мертвая при гробе
Стража грозная лежит.

И во гробе, полном света,
Кто-то чудный неземной,
В ризы белые одетый,
Сел на камень гробовой.

«Что вы, робкие, в смятеньи?!» –
Им сказал Пришлец святой -
«С вестью мира и спасенья
Возвратитесь домой.

Я ниспослан небесами,
Весть чудесную принес:
Нет Живаго с мертвецами
Гроб уж пуст: Воскрес Христос».

И спешат оттуда жены,
И с восторгом их уста
Проповедуют Сиону
Воскресение Христа.

Кант «Иерусалиме, светлый над звезды»

Иерусалиме, светлый над звезды днесь буди!
Се бо Царь твой спас от ада вся люди.
Вострубите, ангелов лики!
Смерть попра на ныне на веки.
Всякое древо цветы пускает,
Земля траву прозябает, прозябает.

О воскресении Спасителевом играйте
Море и реки и с человеки спевайте.
Горы, холми, дебри помраченны,
Ныне вы света исполнены.
Солнце сильнее лучи пускает
Под скалой темной всё освещает, всё освещает.

Ангел бо небесный камень от гроба отстави.
Мироносицам велию радость объяви.
Скорбь Марии отъят горькую
«В весь идите галилейскую.
Тамо ищите Воскресша ныне,
Всем расскажите о чуде дивнем, о чуде дивнем».

Кант «Играй Иерусалиме новый!»

Играй Иерусалиме новый,
Песнь Воскресшему поя Христови.
Ты, Сионе, уготовися,
Чистая Дево, возвеселися.
Все ангелы, архангелы,
Херувимы, серафимы,
Воспевайте песнь святую
Христу Воскресшему честную.
Вопиюще глаголюще
«Христос воскрес!»

Страх ужасный в аде поразил всех,
Егда тамо Спаситель явился
Светом Божества всюду сияя.
Ад возвратил мертвыя своя.
Диаволы злыя воли
Возрыдали, трепетали.

Праотцы Его приветствуют,
И Патриархи ликовствуют
Вопиюще, глаголюще
«Христос воскрес!»

Какой же разум не удивится,
Егда вся тварь днесь веселится.
Солнце, месяц, звезды, стихии,
Горы и холмы поднебесныя.
Зряще сие все людие
Возыграйте, прославляйте
Воскресшаго, да уготовит
Царство и всем тое дарует
Вопиюще, глаголюще
«Христос воскрес!»

Духовный стих на Вознесение

Вознеслся на небеса Боже.
Милость Твою кто узреть может?
Уста Твоих христиан верных
Вещают о делах Твоих бессмертных.
О чудесах на небесах творя.
Славой Твоей полна земля.
Холмы торжествуют, леса ликуют.
Зрят Господню славу.
Елеонская гора веселится,
Когда Господь в небо возносился.
Возносился во сиянии славы.
Слава Тебе, Боже, слава!

ДЛЯ ЗАМЕТОК



אשכולות
אשכולות
www.eshkolot.ru

при поддержке

