

# ОДИССЕЙ



2012

Предательство:  
опыт исторического анализа

История в средневековой  
ярко-мусульманской системе знаний

Крещение детей и монстров  
в средневековой Скандинавии

А. Н. Савин:  
неизвестная жизнь известного историка

НАУКА

УДК 94  
ББК 63.3(0)  
О-42

Издание основано в 1989 году

Главный редактор А.О. ЧУБАРЬЯН

Редакционная коллегия:

Ю.Е. АРНАУТОВА (зам. главного редактора), Л.М. БАТКИН,  
Г.В. БОНДАРЕНКО, А.Б. ГЕРШТЕЙН (ответственный секретарь),  
И.Н. ДАНИЛЕВСКИЙ, Б.С. КАГАНОВИЧ, О.Е. КОШЕЛЕВА,  
К.А. ЛЕВИНСОН, С.И. ЛУЧИЦКАЯ (составитель и зам. главного редактора),  
А.А. ПАНЧЕНКО, М.Ю. ПАРАМОНОВА, Л.П. РЕПИНА, А.В. ТОЛСТИКОВ,  
П.Ю. УВАРОВ, Д.Э. ХАРИТОНОВИЧ

Редакционный совет:

Ю.Н. АФАНАСЬЕВ, В. ВЖОЗЕК, Н. ЗЕМОН ДЭВИС,  
Вяч.Вс. ИВАНОВ, Ж. Ле ГОФФ, С.В. ОБОЛЕНСКАЯ,  
Ж.-К. ШМИТТ, О.Г. ЭКСЛЕ, М. ЭМАР

Рецензенты:

доктор исторических наук М.В. ДМИТРИЕВ,  
доктор исторических наук С.К. ЦАТУРОВА

ISBN 978-5-02-038028-8 © Институт всеобщей истории РАН, 2012  
© Лучицкая С.И., составление, 2012  
© Коллектив авторов, 2012  
© Российская академия наук и издательство  
“Наука”, продолжающееся издание  
“Одиссей. Человек в истории”  
(разработка, оформление), 1989  
(год основания), 2012  
© Редакционно-издательское оформление.  
Издательство “Наука”, 2012

# СОДЕРЖАНИЕ

## ПРЕДАТЕЛЬСТВО: ОПЫТ ИСТОРИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

<i>К.А. Левинсон</i> ПРЕДИСЛОВИЕ .....	5
<i>С.И. Лучицкая</i> ПРЕДАТЕЛЬСТВО И ИЗМЕНА В <i>CHANSONS DE GESTE</i> XII–XIII ВВ. .	10
<i>А.Б. Герштейн</i> КРЕСТОВЫЙ ПОХОД ФРИДРИХА II: ПРЕДАТЕЛЬСТВО КРЕСТОНОСНОЙ ИДЕИ? .....	45
<i>Р.О. Шляхтин</i> ПРЕДАТЕЛЬСТВО НА ПОНТЕ: ИЗМЕННИКИ, РЕНЕГАТЫ И ПЕРЕБЕЖЧИКИ В ВИЗАНТИЙСКО-СЕЛЬДЖУКСКОМ ВОЕННОМ КОНФЛИКТЕ (1170–1204 годы) .....	74
<i>О.И. Тогоева</i> РЫЖИЙ ЛЕВША: ТЕМА ПРЕДАТЕЛЬСТВА ИУДЫ В СРЕДНЕ- ВЕКОВОМ ПРАВОВОМ ДИСКУРСЕ .....	98
<i>Е.Д. Браун</i> РИЧАРД III И “ПРИНЦЫ В ТАУЭРЕ”: РОЖДЕНИЕ ЛЕГЕНДЫ .....	113
<i>О.В. Окунева</i> ПРЕДАТЕЛИ И ПРЕДАТЕЛЬСТВО ВО ФРАНЦУЗСКОЙ БРАЗИЛИИ XVI – НАЧАЛА XVII в. ....	139
<i>Л.А. Пименова</i> КОГДА КОРОЛЬ СТАНОВИТСЯ ПРЕДАТЕЛЕМ .....	167
<b>ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОГО ПОЗНАНИЯ</b>	
<i>В.А. Кузнецов</i> ЖИЗНЬ ДО РОЖДЕНИЯ: ИСТОРИЯ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРАБО- МУСУЛЬМАНСКОЙ СИСТЕМЕ ЗНАНИЙ .....	184
<b>ИСТОРИК И ВРЕМЯ</b>	
<i>А.В. Шарова</i> АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ САВИН: НЕИЗВЕСТНАЯ ЖИЗНЬ ИЗВЕСТНОГО ИСТОРИКА .....	212

*Г. Альгази*

ОТТО БРУННЕР – “КОНКРЕТНЫЙ ПОРЯДОК” И ЯЗЫК ВРЕМЕНИ 244

### **ИСТОРИЯ И ПАМЯТЬ**

*Ю.Ф. Игина*

МЕМОРИА ЛЖЕДМИТРИЯ I КАК СПОСОБ ЛЕГИТИМАЦИИ  
И МАНИФЕСТАЦИИ ЕГО ВЛАСТИ ..... 280

### **ИСТОРИЯ ПОВСЕДНЕВНЫХ ПРАКТИК**

*К.А. Левинсон*

“ВРАЖДУЮЩИЕ ШКОЛЫ ПО ПРИРОДЕ СВОЕЙ – БОЕВЫЕ  
ОРГАНИЗАЦИИ”: ИЗ ИСТОРИИ СТЕНОГРАФИИ В ГЕРМАНИИ .... 322

### **ПРОБЛЕМЫ СОЦИАЛЬНОЙ ИСТОРИИ**

*А.В. Бусыгин*

МЕЖДУ КАНОНИЧЕСКИМ ПРАВОМ И ЦЕРКОВНЫМ  
ФОЛЬКЛОРОМ: КРЕЩЕНИЕ ДЕТЕЙ И МОНСТРОВ  
В СРЕДНЕВЕКОВОЙ СКАНДИНАВИИ ..... 362

*М.Ю. Зенченко*

ДИНАСТИЧЕСКИЙ КРИЗИС ВЕСНЫ 1682 ГОДА: СОБЫТИЕ И ЕГО  
ВЕРСИИ ..... 384

### **РОССИЯ: QUO VADIS?**

*Б.В. Дубин*

МАНИФЕСТАЦИИ ПУБЛИЧНОГО НЕДОВОЛЬСТВА В МОСКВЕ  
2011–2012 гг. : ТОЧКА СДВИГА ИЛИ ЛИНИЯ ПЕРЕЛОМА? ..... 428

### **ИСТОРИЯ И МИФОЛОГИЯ**

*Г.В. Бондаренко*

КУ РОИ И СВЯТОГОР: ВАРИАЦИИ ХТОНИЧЕСКОГО СЮЖЕТА ..... 448

### **РЕЦЕНЗИИ**

*М.Н. Соколов*

ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТА И ПРОСТРАНСТВО  
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ: СОЗВУЧИЯ И ДИССОНАНСЫ  
*А.М. Лидов. Иеротопия: Пространственные иконы и образы-парадигмы  
в византийской культуре. М., 2009 ..... 464*

*Т.М. Васильева*

GESAMTKUNSTWRACK, ИЛИ О НОВОЙ КНИГЕ А.М. ЛИДОВА ... 474

*А.Б. Герштейн*

СОХРАНЯЯ ПРАВО: “ВАРВАРСКАЯ ПРАВДА” МЕЖДУ РИМСКОЙ  
ТРАДИЦИЕЙ И ЦЕРКОВНЫМИ ИНТЕЛЛЕКТУАЛАМИ

---

Вестготская правда: (Книга приговоров): [Латинский текст. Перевод. Исследование] / Отв. ред. О.В. Ауров, А.В. Марей. М., 2012 .....	481
<b>НАШИ ЮБИЛЯРЫ</b>	
Л.М. БАТКИНУ 80 ЛЕТ .....	489
<b>IN MEMORIAM</b>	
ГЕОРГИЙ СТЕПАНОВИЧ КНАБЕ (20 августа 1920–30 ноября 2011) ....	491
ПАМЯТИ СВЕТЛАНЫ ВАЛЕРИАНОВНЫ ОБОЛЕНСКОЙ (12.04.1925–26.10.2012) .....	494
<b>ХРОНИКА</b>	
<i>Н.Ф. Сокольская</i>	
МИГРАЦИЯ И ИММИГРАНТЫ В ЭПОХУ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ: ПРОБЛЕМА И ВОЗМОЖНОСТИ ЕЕ ИЗУЧЕНИЯ .....	497
<b>SUMMARIES</b> .....	502

# CONTENTS

## TREASON: A HORIZON OF HISTORICAL EXPERIENCE

<i>K.A. Levinson</i>	
INTRODUCTION .....	5
<i>S.I. Luchitskaya</i>	
TREASON AND BETRAYAL IN TWELFTH AND THIRTEENTH CENTURY CHANSONS DE GESTE .....	10
<i>A.B. Gerstein</i>	
THE CRUSADE OF FREDERICK II: BETRAYAL OF THE CRUSADE IDEA .....	45
<i>R.O. Shliahtin</i>	
TREASON IN PONTUS: TRAITORS, RENEGADES AND DEFECTORS IN THE BYZANTINE-SELJUK MILITARY CONFLICT (1170–1204) ....	74
<i>O.I. Togoieva</i>	
RED-HAIRED AND LEFT-HANDED: JUDAS' BETRAYAL IN THE MEDIÉVAL LEGAL DISCOURSE .....	98
<i>E.D. Braun</i>	
RICHARD III AND 'THE PRINCES IN THE TOWER': THE BIRTH OF A LEGEND .....	113
<i>O.V. Okuneva</i>	
TREASON AND TRAITORS IN FRENCH BRAZILE DURING THE SIXTEENTH AND TE BEGINNING SEVENTEENTH CENTURY .....	139
<i>L.A. Pimenova</i>	
HOW THE KING BECOMES A TRAITOR .....	167

## PROBLEMS OF HISTORICAL KNOWLEDGE

<i>V.A. Kuznetsov</i>	
LIFE BEFORE BIRTH: HISTORY IN THE MEDIÉVAL ARABO- MUSLIM SYSTEM OF KNOWLEDGE .....	184

## HISTORIAN AND TIME

<i>A.V. Sharova</i>	
ALEXANDER SAVIN: THE UNKNOWN LIFE OF THE FAMOUS HISTORIAN .....	212

*G. Algazi*

OTTO BRUNNER: 'CONCRETE ORDER' AND THE DISCOURSE OF THE TIMES .....	244
--	-----

### HISTORY AND MEMORY

*Yu.F. Igina*

MEMORIA OF FALSE-DIMITRIY I AS A MODE OF POWER LEGITIMATION .....	280
--	-----

### HISTORY OF EVERYDAY PRACTICES

*K.A. Levinson*

"THE HOSTILE SCHOOLS ARE COMBAT ORGANIZATIONS BY NATURE": TOWARDS THE HISTORY OF SHORTHAND IN GERMANY .....	322
---	-----

### PROBLEMS OF SOCIAL HISTORY

*A.V. Busygin*

BETWEEN CANON LAW AND CHURCH FOLKLORE BAPTISM OF CHILDREN AND MONSTERS IN MEDIEVAL SCANDINAVIA .....	362
---	-----

*M.Yu. Zenchenko*

MOSCOW DYNASTICAL CRISIS IN SPRING 1682: AN EVENT AND ITS VERSIONS .....	384
---	-----

### RUSSIS: QUO VADIS?

*B.V. Dubin*

MANIFESTATIONS OF SOCIAL UNREST OF MUSCOVITES IN 2011/2012: TURNING POINT OR CHAIN OF CHANGES? .....	428
---	-----

### HISTORY AND MYTHOLOGY

*G.V. Bondarenko*

CÚ ROÍ AND SVYATOGOR: A STUDY IN CHTHONIC .....	448
---	-----

### BOOK REVIEWS

*M.N. Sokolov*

THE SPACE OF CULT AND THE SPACE OF ART STUDIES:  
CONSONANCES AND DISSONANCES

<i>M.A. Lidov</i> . Hierotopy: Spatial Icons and Images-Paradigms in Byzantine Culture. Moscow, 2009 .....	464
---	-----

---

*T.M. Vasilieva*

GESAMTKUNSTWRACK, OR ABOUT A NEW BOOK OF  
A.M. LIDOV ..... 474

*A.B. Gerstein*

KEEPING THE LAW: BETWEEN ROMAN TRADITION AND  
CHRISTIAN CHURCH ..... 481

### **ANNIVERSARIES**

The 80<sup>th</sup> anniversary of Leonid Mikhailovich BATKIN ..... 489

### **IN MEMORIAM**

GEORGII STEPANOVICH KNABE (1920–2011) ..... 491

S.U. BOLENSKAYA (12.04.1925–26.10.2012) ..... 494

### **CHRONICLE**

*N.F. Sokolskaya*

MIGRATIONS IN THE MIDDLE AGES. CROSS-CULTURAL  
APPROACHES TO THE PROBLEM: (Chronicle of conference) ..... 497

**SUMMARIES** ..... 502



## РЕЦЕНЗИИ

---

*М.Н. Соколов*

### ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТА И ПРОСТРАНСТВО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ: СОЗВУЧИЯ И ДИССОНАНСЫ

***Лидов А.М. Иеротопия: Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009.***

Отечественная византология сейчас пребывает явно на подъеме, к тому же она составляет необходимую базу для науки о средневековом русском искусстве, которая тоже переживает ныне, вопреки всем техническим трудностям, далеко не худшие времена. Однако автора данной книги опрометчиво было бы называть только “византологом” или только “медиевистом”. А.М. Лидов – историк искусства в широком смысле, озабоченный не только процессом накопления и верификации фактов, но и методологическими поисками, обновляющими саму структуру, язык и смысл историко-художественных исследований. Можно было бы достаточно долго перечислять его научно-организационные заслуги (подготовка международных конференций, издание их трудов и т.д.), но это вывело бы нас за рамки жанра рецензии. Сосредоточимся же на самой книге, весьма качественно (и в то же время солидно, по-деловому) опубликованной издательством “Феория”, известном до сих пор в основном своими мастерскими репринтами старинных карт и атласов.

Перед нами – не сборник статей (хотя некоторые из этих материалов были ранее опубликованы в виде статей), но именно книга, целостная монография, объединенная вокруг столь дорогого сердцу автора понятия “иеротопии”. Понятно, что само “священное место” (“ιεροσ τοπος”) бытовало в религиозном словоупотреблении издревле, а в научной лексике, в том числе и в той, что непосредственно связана с византинистикой, уже не раз заходила речь о “священном пространстве”<sup>1</sup>, но, пожалуй, никто еще до нашего автора не проявлял столь последовательное упорство в том, чтобы придать этой идее основополагающий, по-своему

даже универсальный оттенок. И данная книга наглядно показывает, насколько данное упорство себя оправдывает.

В советской арт-медиевистике безраздельно господствовал формально-историцистский подход, либо вообще не допускавший (по понятным идеологическим причинам) никакой сколько-нибудь подробной иконографии и тем паче иконографии литургически обусловленной, либо допускавший ее крайне умеренно, по соображениям национально-патриотического порядка. Правда, лучшим из ученых, в первую очередь В.Н. Лазареву, удавалось даже и в этих, крайне стесненных условиях добиваться, благодаря богатейшему знаточескому опыту, выдающихся достижений (недаром “Византийская живопись” Лазарева и даже сборники отдельных его статей до сих пор переиздаются на разных языках). Однако в любом случае основой для исследования обычно пребывала, – впрочем, также и у западных, не столь идеологически-стесненных специалистов, – плоская картинка, извлеченная из своей родной среды и положенная на стол в виде фотографии в числе других фотографий, демонстрирующих различные тематические и стилистические параллели. Разумеется, сейчас такие фотографические пасьянсы предстают безнадежно устаревшими, и в массе книг и статей произведения возвращаются в породившее их сакральное лоно, – литургическое и архитектурное. Но этому возвращению всякий раз необходимо придавать необходимую пространственную и пространственно-смысловую убедительность. И нашему автору неоднократно удается этой убедительности достичь, так что фрески, а тем паче иконы и прикладные изделия, пребывающие ныне в состоянии музейной разобщенности, вновь собираются в своем времени и в своем месте. К примеру, таким собирательным архетипом предстает в книге церковь Богоматери Фаросской, входившей в комплекс константинопольского императорского дворца, разрушенного крестоносцами в XIII в. Влияние этого богатейшего для своего времени собрания реликвий сказалось во всем христианском мире, так что многие храмы и иконы явились продолжением и развитием Фаросской “иеротопии”, благодаря чему их можно мысленно встраивать в единую иконическую структуру, наглядно разъясняющую их молитвенно-литургическое значение поверх географических границ, – как, хотя бы, в случае со знаменитой новгородской иконой XII в., (со Спасом Нерукотворным на лицевой стороне и Поклонением Кресту на обороте), восходящей к фаросским святыням.

А.М. Лидов далеко не всегда является первооткрывателем данных семантических связей, но, виртуозно оперируя источниками, как первичными, так и современными, он создает в итоге в высшей степени полезную и инструментально-действенную систему интерпретации, где произведение, архитектурное, живописное или прикладное, не заслоняет богословия (как в формально-знаточеском методе), а богословский комментарий не вытесняет историко-художественную конкретику. Ведь отнюдь не секрет, что в последние десятилетия, в связи с упразднением у нас прежних цензурных рогаток, богословские, а порою даже псевдобогословские, скорее лирические по духу своему медитации часто становятся суррогатами подлинно-исторической герменевтики, “рассуждениями на тему” вместо конкретного обоснования сакральной темы. Разумеется теология, а тем паче теология образа, точнее богочеловеческого искупительного Образа с большой буквы, является необходимейшим реферативным полем средневекового искусства, однако она обязательно должна быть вправлена не только в иконографический, что само собой разумеется, но и в предметно-иконический, художественный контекст. Некоторые из новых переводных изданий могут послужить в данном случае весьма полезным подспорьем<sup>2</sup>. В тот же солидный ряд вполне можно поставить и рецензируемую монографию.

В запасе у нашего автора целый ряд значительных открытий. В первую очередь это концепция, генетически связавшая типическую луковичную форму глав русских церквей с иерусалимским кувуклием (сенью над Гробом Господним)<sup>3</sup>, – концепция, имевшая большой научный резонанс и лишь походя, между строк отраженная в настоящей книге. В последней же самое главное – даже не отдельные открытия (в том числе самобытные наблюдения об историко-географической, в первую очередь византийско-русской преемственности таких “образов-парадигм”, как иерусалимский Гроб Господень, священная храмовая завеса или разного рода “нерукотворные образы”), а именно система интерпретации. Или, иным словом, та новаторская системность, что делает книгу в высшей степени интересной для историков и историков искусства самого различного профиля, а не только для византологов и “древнерусников”.

Конечно, нетрудно возразить, что еще и в старинных трудах по церковной археологии или (как ее называли в немецкой науке) “монументальной теологии” речь постоянно заходила, – только лишь начинались ссылки на литургию, – о сакральном или

“идеальном” пространстве<sup>4</sup>. Давно уже привычными для исследователей были и “парадигматические” или, иначе говоря, архетипальные образы (под которыми, однако, обычно односторонне понимался лишь определенный иконный “извод” с различными его вариациями или “пошибами”). Но, вероятно, никогда призыв к тому, чтобы выйти за пределы узкомузейного, чисто феноменологического, пусть даже и историко-феноменологического взгляда на старинные художественные вещи не получал столь последовательного и целостного монографического выражения. Так что в результате, увлекшись доводами автора, хочется выйти за пределы Византии и Руси и задуматься, – а есть ли “иеротопии” в иных эпохах и иных регионах? Разумеется есть, – однако легкость ответа не предполагает его однозначности (но об этом ниже).

Углубленные занятия вопросами методологии или, точнее, вопросами теории искусствознания обычно вызывают упреки в чрезмерном “философствовании” и игнорировании вопросов художественного качества (эти упреки, мы убеждены, нашему автору хорошо знакомы, мы сами их при обсуждении его работ иной раз слышали). Но, во-первых, и само византийское богословие эту проблему, первоочередную для сугубо знаточеского подхода, если и не полностью игнорирует, то делает, говоря современным языком, не релевантной. Ведь, согласно постановления 7-го Вселенского собора (VII в.), “иконописание совсем не живописцами выдуманно”, но есть “законоположение и предание Кафолической Церкви”. Защита же искусства как части такого “законоположения и предания”, основанного на богочеловеческом воплощении Христа, неизбежно влекла за собою (если речь заходила именно об искусстве как таковом) констатацию его ограниченных, отнюдь не универсальных прав. Так, Иоанн Дамаскин, ревностно защищая иконопочитание, тем не менее, пишет: “Изображение же есть зеркало и гадание” (“Три защитительных слова против порицающих святые иконы”, 2, 5). И это повторение знаменитых слов апостола Павла о “зеркале” или (в других переводах) “тусклом стекле”<sup>5</sup> предстает именно таким строгим, по-своему “антиэстетическим” ограничением. Что уж тут говорить о художественном качестве! Ведь отнюдь не качество обеспечивало средневековым произведениям их чудотворность и намоленную силу. Ведь не известно никаких чудотворений, связанных с “Троицей” Андрея Рублева, тогда как десятки и сотни икон, не вошедших ни в какие музейные и культуuroохранные реестры, икон с точки зрения чистой эс-

тетика совершенно “безвидных”, веками почитались за их цельные и духоносные свойства.

Впрочем, определенного рода безвидность или незримость присуща всякому священному произведению, и великолепному, и ремесленно-скромному. Все подобные произведения указывают на нечто, находящееся вне пределов эмпирического восприятия и чисто эстетического дискурса. “Если икона мост, то поднятый подъемный мост, если окно, то занавешенное”, – пишет один современный исследователь, изучающий эту зримую незримость<sup>6</sup>. Опустить же этот мост и открыть это окно можно лишь именно “иеротопически”, лишь позиционируя произведение относительно тех сакральных рубежей, за которыми оно уже совершенно развоплощается (как развоплощается икона в ее архетипальном “подлиннике”, представляющем собою лишь сквозную графическую прорись). Соответственно и наполнить икону актуальным (актуальным именно для нее!) художественным содержанием можно лишь, исходя из этих рубежей, а проще говоря из обряда, причем постигнутого по возможности в своем месте и в свое время, по первичным источникам (которыми А.М. Лидов при всяком удобном случае успешно пользуется).

Таким образом, художественная, точнее художественно-ритуальная традиция наглядно оживает, являя произведения не в отвлеченной (или лишь стилистически или иконографически историзованной) дескрипции, а в их первоначальном назначении и переживании. И “образы-парадигмы” со всевозможными “иеротопиями”, отнюдь не застывая в виде сухих схем, как раз эту живую первозданность и обеспечивают. Почти что парит в невесомости и фактически руководит обрядом образ Одигитрии (глава “Пространственные иконы: Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской”), сам “святой град” Эдесса с его нерукотворным ликом Христа встает за его иконными и архитектурными подобиями (глава “Святой Лик – Святое Письмо – Святые Врата: Образ-парадигма “благословенного града” в христианской иеротопии”), реальные и орнаментально-живописные (во фресках) храмовые завесы обнаруживают свой апокалиптический космизм (глава “Катапетасма Софии Константинопольской: Византийские инсталляции и образ-парадигма храмовой Завесы”), благодатный пасхальный огонь возжигается в его церковно-художественных отражениях (глава «Святой Огонь: Иеротопические и искусствоведческие аспекты создания “Новых Иерусалимов”»). Причем все это, – как раз и благодаря принципу “иеротопии”, – рассмат-

ривается и предлагается читателю не в виде фактологических доказательств чуда, в данном случае совершенно неуместных (сам автор в конце главы о “Святом огне” справедливо отмечает, что с историческо-художественной точки зрения полемика о его подлинности бесплодна), а в виде живого пространственного впечатления, всякий раз обоснованного вербальными источниками и визуальными параллелями, развивающими это впечатление уже далеко от его первоисточков, по всему восточно- и западнохристианскому миру. В результате художественная аура, неизбежно связанная с проблемой художественного качества, только выигрывает, причем чуть ли не в большей степени, чем тогда, когда эта аура обосновывается чисто знаточеским методом или при помощи, как это часто бывает, эмоциональных восторгов историко-публицистического или псевдобогословского характера. Так что и пресловутое качество в итоге нисколько не умалается, но предстает во всем своем бытийном и событийном (если иметь в виду момент встречи с воспринимающим сознанием) блеске. Недаром величайшие средоточия “образов-парадигм”, столь важные для всей конструкции лидовской книги, – такие как София Константинопольская, Фаросская церковь или парижская Святая капелла (Сент-Шапель) оказываются не только знаменитыми святынями, но и эпохальными по своему значению собраниями художественных шедевров.

Так удается достичь или, во всяком случае, передать словесно, и, самое главное, передать адекватно, тот средневековый “синтез искусств”, который постоянно получал весьма превратные интерпретации, связанные скорее с романтизмом и символизмом, чем с восточно- или западнохристианскими историческими реалиями. Необходимо отметить, что такой сдвиг фокуса происходил, прежде всего, благодаря неправомерной абсолютизации вагнеровского слова “Gesamtkunstwerk” (“тотальное произведение искусства”), из которого, правда, путем достаточно сложных и во многом конъюнктурных лексических пертурбаций, “синтез искусств” и родился. Даже основополагающее эссе Павла Флоренского “Храмовое действо как синтез искусств” (1922), ныне столь же обязательное для всех изучающих данный предмет, как святоотеческие тексты, и, разумеется, далекое от какой бы то ни было идеологической конъюктурщины, несет на себе отпечаток поствагнерианского символизма (как справедливо отмечает А.М. Лидов в вводной главе “Иеротопия”, “божественное и эстетическое рассматриваются (у Флоренского) в духе неороманти-

ческих мифологем эпохи”). К этой проблеме “божественного и эстетического”, взятой в более широком плане, нам и хотелось бы к концу нашей рецензии обратиться.

Для того, чтобы “божественное и эстетическое” не смешивались или не совмещались слишком плотно и неразлично, необходимо соблюдать (говоря языком философии диалогизма, которая у нас известна скорее как “бахтинская философия”) специфическую “культуру границ”. “Иеротопия” четко преподана у Лидова как общетеоретически, так и в конкретных примерах. Но нужно было бы, хотя бы вкратце, пунктиром, разъяснить и ее сугубо средневековую неповторимость, точнее показать или хотя бы намекнуть, что возможны и “иеротопии” совсем иного, несредневекового рода. Важно недвусмысленно отделять религиозную “иеротопию” от внешне структурно-сходных явлений магической Древности и Нового времени. Нового времени с его самодовлеющим эстетизмом, который добился в эпоху Ренессанса очевидной и последовательно укреплявшейся с той поры автономии.

С языческой Древностью вроде бы проще: А.М. Лидов практически ее не касается, но явно подразумевает, что специфика ее культовых и художественных парадигм и ее священной пространственности совершенно иная. Эта установка проступает хотя бы в той последовательности, с которой в книге (в главе “Чудотворные иконы Софии Константинопольской: Император как создатель сакрального пространства”) отклоняется привычная традиция прямого выведения византийской царской иконографии из языческих культов верховной власти. Равным образом не увлекает Лидова и устоявшийся навык возводить иконопочитание к языческому же (пусть даже и синкретично-языческому) неоплатонизму. В обоих случаях он минует сравнительно-исторический искус и предпочитает исследовать византийское и средневеково-русское в их собственных границах или, иным словом, исследовать средневековое в средневековом. Знаменательно, что он настойчиво приглашал на свои конференции также и специалистов по дохристианским культам и искусствам, стремясь тем самым акцентировать разнообразие “иеротопических” подходов и тем самым границы между различными “иеротопиями” в известной мере проложить<sup>7</sup>. Так что первая из эпохальных границ, граница между Древностью и Среднековьем, у Лидова намечена. Хотелось бы, быть может, большей четкости в этом размежевании, но на полное отсутствие межей пожаловаться тут, так или иначе, нельзя.

Хуже обстоит дело со вторым великим рубежом, рубежом между средневековой сакральностью и новоевропейским – ренессансным и постренессансным – эстетизмом (эстетизмом, что по-своему сакрален, – но это ведь уже сакральная аура совершенно особого рода!). Наш автор совершенно игнорирует то “своеобразие эстетического”, которое едва ли не лучше и подробнее всего описывали, при всех своих догматических предрассудках, такие неомарксисты как Д. Лукач и Э. Блох<sup>8</sup>. Иногда даже невольно жалеешь, что Лидовым иной раз упускаются крайне выгодные шансы показать, как это своеобразие начинает в византийском, а в еще большей степени – в западно-христианском мире малопомалу, еще до Ренессанса проступать. Так, развив и уточнив мотив “образа-видения”, можно было бы убедительно показать, как религиозное видение превращается в чувственно-убедительную картину, качественно иную в сравнении со средневековой “безвидностью”<sup>9</sup>. Нам могут возразить, что такого рода феномены все же свойственны скорее не восточноправославному ареалу, но западной готике и тем паче западному Ренессансу. Однако не так уж трудно найти и византийские примеры. Немало полезного, в частности, можно почерпнуть из наследия такого самобытного писателя и философа как Михаил Пселл (XI в.). Когда тот в одном из своих писем объясняет, почему одна икона поразила его, “словно удар молнии” (“я не вполне уверен, что это изображение подобно своему сверхъестественному оригиналу, но твердо знаю, что смешение красок (тут) отображает природу плоти”)<sup>10</sup> мы можем достаточно четко, даже документально представить, как теоцентрический Образ, Образ с большой буквы, вытесняется и даже, в пределах этой фразы, уже полностью заменяется тем, что на современном философском языке принято именовать “эстетическим предметом”, – предметом, состоящим из самого произведения и сопровождающих его эмоций. Суммируя такие свидетельства и их параллели в средневековом искусстве, мы фиксируем, как нарождается то Иное, которое позднее окончательно утверждает свою духовную самоценность.

Четко представляя эту морфологическую, точнее метаморфологическую разнородность (ибо речь идет не об отдельно взятых формах, но некоторого рода эпохальных “формах форм”) мы успешно преодолеваем всякого рода нежелательные синкретизмы. В противном случае они так или иначе дают о себе знать. Что касается встречающейся кое-где модернизации терминологии, этимологически связанной с новейшими авангардными течениями,



то все это сути дела не затрагивает. Правда, если “перформативность” (от “перформанса”) предстает словом вполне закономерным и пластически-выразительным, то когда определенную часть церковно-обрядового пространства называют “инсталляцией”, то это несколько коробит слух (почему бы тогда не назвать церковный обряд “хэппенингом”?).

Но все это, в конце концов, детали. Принципиальные же возражения вызывает фраза: «Византийские “пространственные иконы”... находят типологические параллели в новейшем искусстве перформансов и мультимедийных инсталляций, которые не имеют ничего общего с византийской традицией исторически или символически. Эти внешне столь непохожие явления объединяет общее понимание природы образа, предполагающего отсутствие единственного источника изображения, так как образ разворачивается в пространстве во множестве динамически меняющихся форм. В такой ситуации роль зрителя приобретает первостепенное значение, поскольку он активно участвует в создании пространственного образа. Несмотря на все различие содержания, технологий и эстетики, это позволяет говорить об одном и том же типе восприятия образа»<sup>11</sup>. Мы прибегаем к столь пространной цитации, дабы показать, что все это суждение составлено из логических противоречий: если между данными феноменами нет “ничего общего” (что совершенно справедливо), то откуда же берется “общее понимание природы образа” и “один и тот же тип восприятия”? Но не будем придираться к одним только словам. В авангарде и поставангарде “своеобразие эстетического” достигает своего наиболее выпуклого выражения, составляя особую духовную мегаформу, отражающую, конечно, массу старинных традиций, но сильную не этими традициями, а своей самобытностью, своей непохожестью на все что было до него. И этот (если заимствовать излюбленное слово Блоха) “повиш” и является тем, что предопределяет в авангарде и поставангарде их собственную, незаемную сакральность. Ложные же и на деле чисто внешние параллели все лишь запутывают<sup>12</sup>.

Однако тут речь идет лишь о мнении, которое высказано *passim*, помимо общей проблематики книги. Когда автор придерживается своего “родного” материала, он достигает впечатляющих успехов, которые нам удалось, мы надеемся, очертить. В монографии А.М. Лидова есть все необходимое, – и великолепное знание произведений, полученное в бесконечных путешествиях по восточноправославному миру, и блестящее знание источников,

как первичных, так и вторичных, причем и самых новейших, и выразительный, в меру академичный язык, избегающий как чрезмерной, псевдопоэтической эмоциональности, так и чрезмерного “криптолингвистического” умствования. Все это в совокупности, несомненно, обеспечит книге счастливую судьбу, и она будет жить, как говорится в старинных сказках, “долго и счастливо”.

<sup>1</sup> См. хотя бы кн.: *Gerstel Sh.* Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary, 1999 (особенно показательна первая глава – “The Creation of Sacred Space”).

<sup>2</sup> В плане богословия Образа это кн.: *Шёнборн К.* Икона Христа / Пер. с нем. Милан; М., 1999; в плане богословски-обоснованной иконолической конкретики – кн.: *Бельтинг Х.* Образ и культ: История образа до эпохи искусства / Пер. с нем. М., 2002.

<sup>3</sup> См.: *Лидов А.М.* Иерусалимский кувуклий: О происхождении луковичных глав // Иконография архитектуры. М., 1990.

<sup>4</sup> Еще Ф. Пипер в своем пространном обзоре христианской археологии призывает историков искусства учитывать как “реальное”, так и “идеальное” пространства, разумея под последним сферу художественно оформленного богочитания (*Piper F.* Einleitung in die Monumentale Theologie: Eine Geschichte der christliche Kunstarchaologie und Epigraphik. Gotha, 1867; цит. по репринту 1978-го г., S. 24–31). Правда в философии XX в. понятие “идеального” настолько обесмыслилось, что возродить его терминологически уже совершенно невозможно. Широкоупотребительное же словосочетание “священное пространство” или “сакральное пространство” не слишком в данном контексте удачно, ибо несет в первую очередь литургические, а не художественные коннотации. Может быть, именно поэтому термин “иеротопия” приходится как нельзя кстати, ибо обозначает искусство-в-храме, а не храмовое действо как таковое, – так что и искусствознание, и богословие останутся каждое в своем смысловом поле, не смешиваясь.

<sup>5</sup> “Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же (т.е. тогда, когда, как указано выше, “настанет совершенное”) лицом к лицу, теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан” (1-е Коринф., 13; 10, 12).

<sup>6</sup> *Kessler L.H.* Spiritual Seeing: Picturing God’s Invisibility in Medieval Art. Philadelphia, 2000. P. 144.

<sup>7</sup> См. статьи: *Чегодаев М.А.* Иеротопия древнеегипетского саркофага // Иеротопия: Сравнительные исследования сакральных пространств / ред.-сост. А.М. Лидов, М., 2009; *Акимова И.А.* Сакральное пространство древнегреческого праздника: Великие Панафиней // Там же. Правда, в некоторых статьях данного сборника сравнительное изучение принципиально разных “иеротопий” нет-нет да сопрягается со сравнительно-исторической инерцией, нивелирующей духовные контрасты Древности и Средних веков, – но это уже частные методологические издержки.

<sup>8</sup> Мы имеем в виду их фундаментальные труды (труды по-своему энциклопедические – по охвату процессов автономизации художественного сознания): *Bloch E.* Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt-am-Main, 1959. Bd 1–3; *Лукач Д.* Своеобразие эстетического / пер. с нем. М., 1985–1986. Т. 1–4. (наиболее значитель-

ные материалы, показывающие историческую ритмику этой автономизации, сосредоточены у Блоха во втором, а у Лукача – в четвертом томе).

<sup>9</sup> Здесь мы позволим себе сослаться на нашу кн.: *Соколов М.Н.* Мистерия соседства: К метаморфологии искусства Возрождения. М., 1999, – там проследживается, как религиозный образ – образ-произведение и образ-видение – радикально эстетизируется, приводя в итоге к сложению совершенно нового, собственно новоевропейского ментального хронотопа. Тематическими и теоретическими дополнениями к “Мистерии соседства” служат две другие наши публикации: *Соколов М.Н.* Время и место: Искусство Возрождения как перекресток виртуального пространства. М., 2002; *Он же.* Ab arte restaurata: Сакральность эстетического в “иеротопии” нового времени // Иеротопия: Сравнительные исследования сакральных пространств... С. 177–206.

<sup>10</sup> Цит. по: *Пселл М.* Из писем // Памятники мировой эстетической мысли. М., 1962. Т. 1. С. 339.

<sup>11</sup> *Лидов А.М.* Иеротопия... С. 294.

<sup>12</sup> Примером такой методологической путаницы, точнее запутанного герменевтического лабиринта может служить кн.: *Belting H.* Das Ende der Kunstgeschichte (1995). Перейдя к изучению постангарда от средневековья (в том числе и от исследований византийской теории и практики священных образов) ее автор так и не сумел достичь сколько-нибудь убедительного идейного синтеза, несмотря на то, что в более позднем издании (*Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren, München, 2002*) свою книгу радикально переписал.

*Т.М. Васильева*

## GESAMTKUNSTWRACK ИЛИ О НОВОЙ КНИГЕ А.М. ЛИДОВА

***Лидов А.М.* Иеротопия: Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре.**

All science is either physics or stamp collecting

*Ernest Rutherford*

В самом общем виде методология этой книги стала уже привычной для отечественной искусствоведческой византистики последнего времени. Это обращение к письменным источникам эпохи, настойчивый поиск всех возможных иконографических аналогий для любого изображения, попытка установить теологический контекст для каждого ответственного высказывания и прочие видимые гарантии аккуратности выводов. Не вдаваясь в подробности описания метода, поговорим о термине, вынесенном на обложку – коль скоро книга, представляющая собой сбор-

ник статей, многие из которых уже публиковались, является его презентацией, выражаясь в терминах современного маркетинга.

Если говорить об “иеротопии”, первым делом следует заметить, что возникновение нового термина было почти предсказуемо. Это реакция на очевидную необходимость обновления терминологического инструментария, особенно для доренессансного искусства, к которому плохо применимы традиционные модели формального искусствоведения<sup>1</sup>. И логично, что решение приходит от специалиста по средневековому искусству, и, в частности, искусству Византии, каковым является Алексей Михайлович Лидов.

Возможно, термин не стал абсолютно приемлемым уже из-за допущенной при его составлении морфологической ошибки. Собственно, слово “иеротопия” – морфологически – может относиться к самому феномену, т.е. предмету исследований. Именно с этого начинается автор. Первая часть определения звучит так: *“Иеротопия – это создание сакральных пространств, рассмотренное как особый вид творчества”*. На это нечего возразить. **Если существует иеротопия в качестве особой сферы творчества, – разумеется, она может быть самостоятельным ПРЕДМЕТОМ исторических исследований. Скорее всего, исходно именно это имелось в виду.** Но далее автор расширяет определение таким образом: *“а также [рассмотренное] как специальная область исторических исследований, в которой выявляются и анализируются конкретные примеры данного творчества”*<sup>2</sup>. И тут уже начинается контаминация феномена и способа его изучения, которая только подтверждается дальнейшими рассуждениями. Так, неточность авторского определения и очень расширительное употребление понятия “иеротопия” навязывают идею о выделении новой научной дисциплины. Впрочем, автор это признает и открытым текстом: его интересует то, что описывается как “легитимная дисциплина, предполагающая самостоятельную методологию и понятийный язык”<sup>3</sup>. Может быть, эту дисциплину следовало бы по привычным законам словообразования назвать *иеротопологией*, и тогда ей была бы суждена долгая научная жизнь. Однако дело не только в морфологической неточности.

Основная претензия к книге может быть сформулирована в русле принципов общенаучной методологии и логики: это несоблюдение принципа бритвы Оккама, который предостерегает от создания лишних сущностей, дополнительных категорий, которые не являются необходимыми для описания какого-либо яв-

ния. Представляется, что иеротопия является как раз такой лишней сущностью. Алексея Михайловича Лидова трудно упрекнуть в незнании материала или в невнимательности, скорее уж наоборот, он очень пристально исследует предмет, прежде чем сделать то или иное заключение. То есть, в том, что касается “знаточества”, претензий к автору никаких нет. Попробуем понять, почему исследователь оказался перед необходимостью вычленения нового понятия. И почему это произошло именно сейчас. Точнее, уже почти десять лет тому назад.

Совсем недавно, в советский период, было нормальным и даже предпочтительным заниматься византийским искусством отдельно от его христианского контекста. История искусства была историей для ленивых, для тех, кто смотрит картинки, а не вчитывается в текст, в числе прочего и по причине неумения, банального незнания языка, я имею в виду не только греческий, но язык образов и смыслов. Секуляризованная история средневекового искусства существовала во многом отдельно от остальной средневековости, удовлетворяясь рассуждениями об эстетике. Но советский карантин на разговоры о сакральном закончился. Отечественная византистика, выросшая на эффекте запретного, получила возможность говорить обо всем спектре смыслов произведения искусства, включая теологический. Впечатление новизны, однако, оказалось столь сильным, что на какое-то время показалось, будто такого никогда раньше не было – что не так.

И тогда нам придется предположить, что “иеротопия” всегда была. Как господин Журден не ведал про то, что он говорит прозой, так не знали, что занимаются иеротопией и Павел Александрович Флоренский<sup>4</sup>, который описывал храмовое действо как синтез разных искусств в одном месте пространства, и Андрей Николаевич Грабарь<sup>5</sup>, говорящий о том, как в античные смысловые рамки вписывается новый христианский смысл, и многие, многие другие исследователи. А может быть, иеротопия – это старый добрый *Gesamtkunstwerk*<sup>6</sup>, который примеряли разные области искусства и его истории от Вагнера до Бориса Гройса<sup>7</sup>? Заметим в скобках, что автору теории иеротопии отнюдь не чуждо такое расширительное толкование этого термина, распространяющее его на другие, часто весьма далекие от Византии, области истории искусства.

Впрочем, дело не только в том, что предложенный термин не описывает ничего нового. Автор объясняет область применения новой методологии, непрестанно открещиваясь от подхода, кото-

рый он называет “предметоцентричным”<sup>8</sup>. В связи с этим трудно понять, что же тогда должно ограничивать сферу интересов внутри этой научной дисциплины. Мы знаем только то, что предмет ее исследований – сакральное пространство. Но чтобы обратиться к предмету, необходимы критерии для его вычленения. И, похоже, в нашем случае эти критерии находятся внутри самого предмета. Наличие или отсутствие сакральности определимо только изнутри самой культуры. Сакральность присутствует или не присутствует постольку, поскольку культура сама изнутри готова ее видеть. Но если критерии находятся внутри предмета исследования, – дисциплина неизбежно становится эзотерической. Замкнутой в себе самой.

Разумеется, у автора есть выбор: или согласиться с непрерывностью традиции, довериться ей и заняться тем, что называлось когда-то церковной археологией, или – и он принимает, похоже, именно это решение – создать новую, какую-то свою несанкционированную теологию.

Вот лишь один пример. Любопытный текст статьи о Мандилионе и Керамионе завершается констатацией наличия некоей “иконографии вне изобразительных схем”<sup>9</sup>. Иконо-графия – вне икон, вне изображений? Такая формулировка отзывается как-ким-то иконоборчеством, явно неуместным в данном контексте. Тем более что чуть выше в тексте обсуждались как раз иконографические подробности и местоположение изображений внутри изобразительного комплекса, например, невероятно ценное наблюдение о том, что во входной миниатюре Лобковского пролога с Поклонением Мандилиону арочные конструкции отсылают к реальным архитектурным конструкциям внутри храма, иллюстрируя тему входа и врат<sup>10</sup>. И безусловно интересно в этом контексте наблюдение, что такая иконография может быть также отсылкой к расположению самой реликвии в нише над вратами города Эдессы, равно как и замечание о том, что местоположение самой миниатюры внутри рукописи тоже знаменует вход внутрь сакрального.

Принимая во внимание все сказанное предыдущими исследователями, следует заметить, что автор несколько утрирует топографическую конкретику, связанную с наличием ниши: “...Византийские иконографы XI в. не только помнили о чуде, случившемся над вратами Эдессы, но и сознательно акцентировали тему чудотворной ниши”<sup>11</sup>. Это справедливо, но представляется, что расположение этих двух образов друг напротив друга

отсылало не столько к самой нише, как это сказано в тексте статьи, сколько все же к тому событию, которое имело место внутри нее, а именно к чуду воплощения, и являлось еще одним подтверждением наличия единого первообраза. По поводу иконографии нерукотворного образа уже сказано достаточно Гербертом Кесслером<sup>12</sup>, к соображениям которого, как представляется, данная статья не добавляет почти ничего нового. А если бы все было так буквально, как хочется автору, очевидно, что пример из храма святой Софии Охридской с образом Пантократора *внутри* ниши и Мандилиона – *вне ее*, повыше и сверху – выглядел бы иначе. Если бы значима была именно ниша, изображение Мандилиона было бы помещено *внутри* нее<sup>13</sup>. А объяснение такого расположения Мандилиона вне ниши сходством с купольной композицией, где Мандилион мог соседствовать с образом Пантократора, к сожалению, противоречит отстаиваемой самим автором идее о преимуществе топографического прототипа<sup>14</sup>.

Еще о словах. Ценные наблюдения каждой из работ сбиваются бесконечно дублирующей саму себя терминологией, внутри которой трудно ориентироваться. Так, в статье “Святой Лик – Святое Письмо – Святые Врата”<sup>15</sup>, интересной в плане подробного перечисления и описания иконографических явлений – в их числе следует назвать, например, рассуждение о Спасе Нерукотворном, Спасских воротах и “Шествии на осляти”<sup>16</sup>, – в самом ее конце, когда автор переходит “к важным выводам методологического характера”, мы сталкиваемся с последовательно возникающими друг из друга “образами-идеями” и “образами-парадигмами”<sup>17</sup>. Аналогично построена статья о катапетасме Софии Константинопольской<sup>18</sup>, имеющая сходное теоретическое завершение. Автор говорит буквально следующее: “Некоторые явления могут быть адекватно осмыслены только на уровне образов-идей, которые мы предлагаем назвать образами-парадигмами”<sup>19</sup>, так и не проясняя до конца взаимодействие этих категорий между собой. В дополнение к этому набору время от времени в тексте появляется еще и “образ-архетип”<sup>20</sup>, – слово, которым обозначена Фаросская церковь в качестве сакрального пространства, включающего в себя конкретное местоположение как раз тех двух реликвий, которым посвящена статья. Так и остается непонятным, отчего нельзя было использовать давно принятое в византистике слово и назвать декорацию этой церкви прототипом для последующих иконографических схем. Равно как и неясно, что именно дало нам наличие нового термина для прояснения смысла.

Подобное обилие терминов, описывающих различные образы, создает впечатление какой-то странной стратификации, иерархии, как будто некоторые иконы – более иконы, чем другие; как будто какой-то образ может функционировать по принципу, отличному от остальных. Впрочем, эта претензия сводится к обозначенному выше соображению о том, что предложенная автором методология искушает исследователя доступностью того, что может выглядеть как теологический подход, в действительности таковым не являясь.

В другом месте, например, в статье, посвященной священству Богородицы<sup>21</sup>, автор активно противопоставляет “образ-парадигму” общеизвестному, по его словам, “образу-иллюстрации”. Но существование такого простого “образа-иллюстрации” никак не доказуемо. Признать его существование можно только в той степени, в какой начинающий исследователь видит вместо образа простое иллюстрирование какого-нибудь текста. Сама же система храмовой декорации, сама византийская система образов принципиально не иллюстративна. Любая нарративность внутри нее при пристальном исследовании оказывается нарративностью только в одном, обычно историческом плане; во всех остальных это будет сложная символическая конструкция. И, если угодно, каждый образ внутри нее – это “образ-парадигма”, в котором конкретное событие или явление никогда не существует само по себе, но всегда представляет собой отсылку к другому символическому плану. Еще раз проговорить очевидное нас заставляет непонятность предложенной терминологии вкупе с ее греческой, а, стало быть, отчасти и византийской этимологией. Эта омонимичность греческому вводит читателя в заблуждение, тем более что сама странная стратификация образов, предложенная Лидовым, подразумевает качественные различия разных образов (“образа-парадигмы” и “образа-иллюстрации”, например), что формально идет вразрез как раз с основами византийской образности.

Автор декларирует отказ от “традиционной методологии иконографических исследований”: от неперемennого связывания текста и иллюстрации<sup>22</sup>. Однако для него остается очевидным, что кроме аутентичного текста подтвердить те или иные исследовательские идеи нечем, ведь он сам время от времени сетует на отсутствие достаточного количества источников<sup>19</sup>.

Пытаясь обобщить впечатление от сборника, мы будем вынуждены заметить, что, при неоспоримом наличии огромного поднятого пласта самых разных наблюдений по поводу византий-



ской декорации и иконографии<sup>24</sup> сама заявленная методология, к сожалению, не дает того, что обещает: она не предоставляет универсального инструмента для объяснения изобразительной системы и ее конкретных частей. Более того, результат изобретения термина “иеротопия” отчасти оказался прямо противоположен желаемому, так как предложенный метод ведет к исчезновению дистанции между предметом и исследователем, который вынужденно оказывается в роли работающего на свой страх и риск вне какой бы то ни было конфессии теолога. Нагромождение вспомогательных терминов, по большей части синонимичных византийским, и не всегда понятное для читателя их употребление тоже отменяет прямой прикладной смысл нововведения. Наша претензия к предложенной методологии – то, что она не отвечает основному критерию научного исследования, который подразумевает четкое разделение цитаты из истории культуры и того, что об этой цитате думает исследователь. В предложенном способе описывать явления не просто нарушена эта иерархия, но материал подан таким образом, что читатель не всегда оказывается в состоянии отделить историческую цитату от исследовательского высказывания. Но все это, повторю, никак не влияет на безусловную ценность большинства наблюдений, сделанных автором.

<sup>1</sup> О других методологических опытах и попытках нового подхода к средневековому визуальному наследию см., например, в рецензии на сравнительно недавно вышедшие за пределами России работы. *Воскобойников О.С.* Новые подходы к традиционным вопросам: рец. на книги: Wirth J. *L'image à l'époque romane*. P., 1999; Recht R. *Le croire et le voir. L'art des cathédrales: XII–XIII siècle*. P., 1999 // *Одиссей: Человек в истории: Слово и образ в средневековой культуре*. М., 2002. С. 365–437.

<sup>2</sup> *Лидов А.М.* Иеротопия: Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009. С. 11.

<sup>3</sup> Там же. С. 14.

<sup>4</sup> *Флоренский П.А.* Храмовое действо как синтез искусств. М., 1922.

<sup>5</sup> Например, в книге: *Grabar A.* *L'empereur dans l'art chrétien*. P., 1936.

<sup>6</sup> *Wagner R.* *Die Kunst und die Revolution*. Leipzig, 1849.

<sup>7</sup> *Гройс Б.* *Gesamtkunstwerk Stalin*. Wien, 1988.

<sup>8</sup> *Лидов А.М.* Указ. соч. С. 12–16.

<sup>9</sup> Там же. С. 131.

<sup>10</sup> Там же. С. 127–129, ил.: с. 126.

<sup>11</sup> Там же. С. 125.

<sup>12</sup> *Kessler L.H.* *Configuring the invisible by coping the Holy Face // The Holy Face and the Paradox of Representation*. Bologna, 1998. P. 129–152.

<sup>13</sup> *Лидов А.М.* Указ. соч. С. 125–127, ил.: с. 122.

<sup>14</sup> Там же. С. 127.

<sup>15</sup> Там же. С. 137–161.

<sup>16</sup> Там же. С. 155–156.

- <sup>17</sup> Там же. С. 157. Представляется, что в слове “образ-парадигма” род должен по правилам определяться все-таки основным словом, а это, как следует из словоупотребления в книге, все-таки “образ”, а не “парадигма”. См., например, *Розенталь Д.Э.* Справочник по правописанию, произношению, литературному редактированию. М., 2006. С. 264. § 185, п. 5; С. 276. § 192, п. 5.
- <sup>18</sup> *Лидов А.М.* Указ. соч. С. 211–225.
- <sup>19</sup> Там же. С. 223.
- <sup>20</sup> См., например: Там же. С. 118, 129, 130.
- <sup>21</sup> Там же. С. 227–259.
- <sup>22</sup> Там же. С. 131.
- <sup>23</sup> См., например: Там же. С. 251.
- <sup>24</sup> То, что написано до разработки теории иеротопии, выгодно отличается отсутствием дополнительной теоретической части, но не менее интересно по существу, например, статья “Чудотворные иконы Софии Константинопольской” (см.: Там же. С. 163–209).

*А.Б. Герштейн*

СОХРАНЯЯ ПРАВО: “ВАРВАРСКАЯ ПРАВДА”  
МЕЖДУ РИМСКОЙ ТРАДИЦИЕЙ  
И ЦЕРКОВНЫМИ ИНТЕЛЛЕКТУАЛАМИ

**Вестготская правда: (Книга приговоров): [Латинский текст. Перевод. Исследование] / Отв. ред. О.В. Ауоров, А.В. Марей. М., 2012. 944 с.**

Вышло в свет издание, объединившее под одной обложкой латинский текст “Вестготской правды”, ее перевод на русский язык и исследовательские статьи по истории Испании VI–VIII вв. Это – знаковое событие в медиевистической историографии сразу в нескольких отношениях.

Впервые в отечественной историографии “*Liber iudicorum*” полностью переведена на русский язык с комментариями. Это второе (после “Салической правды”) издание, которое делает возможным основательное знакомство русскоязычных читателей с обществом и правом варварских королевств. Настоящее издание не имеет аналогов по полноте, поскольку в нем также целиком опубликован текст источника на языке оригинала.

Проблема смены эпох всегда привлекала внимание исследователей. Предметом особого интереса в мировой исторической науке был и остается переход от Античности к Средневековью, континуитет политико-правовых и интеллектуальных традиций греко-римской цивилизации или их дисконтинуитет. “Вестгот-