
СООТНОШЕНИЕ ПОНЯТИЙ В РУССКОЙ НАУКЕ ОБ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – XX ВВ.

А. В. Беликов

В России первый всплеск интереса к искусству христианского Востока относится ко второй половине XIX – первой половине XX вв. Этот процесс ассоциируется в первую очередь с деятельностью архимандрита Порфирия (Успенского). Действуя не как теоретик, но как знаток-коллекционер, он подготовил почву для последующего роста и развития отечественной науки. Именно он собрал одну из первых в России коллекций византийского искусства и сделал перевод на русский классического афонского наставления иконописцу — «Ерминии» Дионисия Фурноаграфиота¹. Одним из первых теоретиков этой области был Ф. И. Буслаев, чей труд 1866 г. «Общие понятия древнерусской иконописи»² был первым теоретическим текстом, в котором автор уделил внимание внутреннему миру изографа, влиянию «верующего воображения художника» на произведение искусства. На пороге XIX–XX вв. икона как эстетическое явление заинтересовала широкий круг богословов, философов, художников, искусствоведов.

Связь русских учёных конца XIX – начала XX вв. с традициями «церковной археологии» чрезвычайно сильна. Изучение иконографии в русской научной традиции имеет родовую связь с толковательным настроем традиционного богословия. Круг историков и искусствоведов, изучавших искусство христианского Востока, и особенно Византии, сгруппировался вокруг Русского археологического института в Константинополе и его основателей — Ф. И. Успенского и ученика Ф. И. Буслаева Н. П. Кондакова. С деятельностью Кондакова связывается идея непрерывного преемства культурной традиции от Византии к России. К этому кругу относились также такие фигуры, как Д. В. Айналов, Н. П. Лихачёв, А. Н. Грабар. С деятельностью учёных этого круга связана миграция термина «пошиб» из профессионального лексикона артельщика-иконописца в научный обиход. Этот термин, несущий в себе черты понятий «вкус», «манера» и «стиль», во многом замещал их, когда речь шла об иконе. Из знаточеского словаря для обозначения нюансов локального стиля и местных школ пришло понятие «письма». Оба этих понятия и поныне используются в науке об искусстве наравне с терминами западного происхождения.

Богословско-философская традиция изучения искусства христианского Востока представлена деятельностью Сергея Булгакова, Павла Флоренского, Николая Бердяева. Большой интерес к религиозному искусству проявляли символисты, и в частности Вячеслав Иванов. Канон как особый предмет изучения для русской религиозно-философской мысли рассматривается в текстах Флоренского и Булгакова. Вслед за учёными середины XIX в. они смотрели на канон через призму иконописной изобразительности как на особую форму духовно-визуального соборного опыта, живого Предания. Для Флоренского³ канон — это своеобразная сумма мистического опыта, соприкосновение с которой высвобождает творческие силы художника. Уже

Флоренский пытается совместить такое мистическое понимание канона, объясняющееся его приверженностью к имяславью, с современными ему идеями западной науки об искусстве. В своём известном тексте «Иконостас»⁴ 1922 г. он пытается совместить такой подход с приобретшей в начале века широкую известность вагнеровской идеей *Gesamtkunstwerk*, видя в качестве такого синтеза искусств православную литургию.

В советской науке в послевоенное время, в силу её идеологической детерминированности и действовавшего запрета на иконописание и иконопочитание, икона была предметом изучения в основном реставраторов и искусствоведов и «выпадала» из поля внимания эстетической науки. Идеологический прессинг существенно ограничивал отечественных исследователей религиозного искусства. Чрезвычайно затруднено было изучение психологических и духовных аспектов иконотворчества и иконопочитания. Изоляция и идеологическое давление — эти условия привели к консервации в отечественной науке о религиозном искусстве довольно архаичных форм иконографического подхода к изучению средневекового канонического искусства. И поныне даже в религиозной среде часто верность той или иной принятой иконографической схеме рассматривается как признак «каноничности» изображения, в то время как духовная наполненность образа часто вовсе не учитывается при его рассмотрении.

С 70-х гг. вновь стал расти интерес к изучению иконы. Этот период ассоциируется с деятельностью искусствоведов В. Н. Лазарева, О. С. Поповой, а также с философским кружком А. Ф. Лосева, сохранившим преемственность научной традиции, идущей от Бердяева и Флоренского. Именно с деятельностью А. Ф. Лосева и вышедших из его круга С. С. Аверинцева и В. В. Бычкова связывается новая актуализация в отечественном научном обиходе темы иконы и, шире, канонического искусства вообще.

Собственно по-настоящему внимательно изучать канон как явление, связанное с восприятием, начинает лишь Лосев. В 1964 г. выходит его статья «Художественные каноны как проблема стиля»⁵, в которой он разбирает некоторые каноны с позиции формально-стилистического метода и подходит к вопросу о соотношении канона и стиля. Дальнейшая разработка этой темы ведётся в статье 1973 г. «О понятии художественного канона»⁶, в которой Лосев соотносит понятие художественного канона с основными понятиями западной науки об искусстве. По выражению А. Ф. Лосева, «для эстетики выражение должно стать самодовлеющей созерцательной ценностью»⁷, соответственно канон определяется им как метаэстетическая категория, возникающая в результате «модификации эстетического». Канон не может быть прекрасным или безобразным, возвышенным или низменным, трагическим или комическим. Он предстаёт для эстетики как комплекс наиболее общих устойчивых закономерностей в построении художественной формы, предшествуя не только творческому акту, но даже и созерцательному акту. Он предопределяет саму интенцию созерцания.

Далее Лосев последовательно соотносит канон с пространственно-временными закономерностями построения художественного произведения и указывает на

то, что канон не может сводиться к таким закономерностям, хотя его наличие предполагает их существование. Закономерность, понятая в узкоклассическом, поликлетовом ключе как материально-техническая и физически-измерительная сторона художественного произведения, не исчерпывает понятия канон, хотя и исторически лежит в основе его возникновения.

Соотнесение понятия канон с понятием структуры художественного произведения приводит к выводу о том, что канон демонстрирует связь со структурой, но не сводим к ней. Структура вещи представляется Лосевым через понятие о единораздельности, которое описывает некоторые механизмы перцепции. Лосев указывает на связь понятия «единораздельности» с актом гештальта, моментом «схватывания формы»: «Если вещь предстаёт перед нами в виде всех своих точно опознанных элементов и мы видим, что все отдельные элементы сливаются в одно целое и уже нераздельное целое, т. е. целое, которое уже является новым качеством в сравнении с отдельными частями, то это и значит, что мы узнали структуру данной вещи»⁸. Канон в своём нормативном качестве проникает в понятие структуры (т. е. в исчисляемые параметры произведения), однако эти структуры совершенно равнодушны к содержанию художественного произведения, в то время как канон, безусловно, существует во имя и ради этого содержания. Канон как норматив регулирует некоторые стороны структуры художественного произведения. Речь идёт о структуре пространства, пропорциональных построениях, ритмических моделях в художественном произведении.

Далее Лосев сравнивает понятия идейного содержания и канона и приходит к выводу, что взятое вне формы идейное содержание произведения не имеет никакого отношения к канонам. Хотя возникают они именно для наиболее адекватной передачи идейного содержания.

Соотношение понятия канон с понятием стиля выявляет чрезвычайно важную характеристику канона. Лосев пишет: «...искусствовед может анализировать художественный образ без всякого использования категорий канона»⁹. Добавим, что ни философ-эстетик, ни теолог рассуждать о произведении религиозного искусства без привлечения категории канона не могут. Далее Лосев рассматривает понятие стиль и указывает на то, что стиль определяется сочетанием понятий содержания и структуры в конкретной интерпретации. При этом Лосев особо указывает на некоторое «внехудожественное заострение художественного образа»¹⁰, отражением которого является стиль. Речь идёт о связи стиля с глобальными мировоззренческими установками, отражением которых он является.

Лосев останавливается на понятии канона как модели и формулирует его определение как «количественно-структурную модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определённым социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений»¹¹.

Статьи Лосева также позволяют говорить о том, что канон демонстрирует связь с глобальными структурами восприятия, однако эта связь проявляет себя на совершенно ином уровне, чем та связь, которую демонстрирует понятие стиля.

Использование понятия стиль по отношению к искусству стран христианского Востока не позволяет проследить его эволюцию. В духе Шпенглера трактуя понятие стиль как неотъемлемый атрибут определённой культуры, мы можем говорить о византийском стиле или древнерусском стиле, однако говорить, например, о комниновском стиле или о русском домонгольском стиле невозможно.

В. В. Бычков, анализируя понятие стиль в книге 2010 г. «Эстетическая аура бытия», определяет его как «свободную в формах проявления модификацию канона в его чисто эстетическом смысле»¹². Рассматривая вопросы, связанные с канонами, он обращает особое внимание на связь между канонами и символами. Говоря об истоках происхождения канона как особого явления, он выстраивает систему миф-символ-канон как путь закрепления на визуальном уровне недискурсивного знания, полученного в мистическом опыте. Таким образом, канон предстаёт как соборный норматив, «схема, закреплённая материально или существующая только в сознании художника (как и во внутреннем мире большинства субъектов данной культуры), являясь конструктивной основой художественного символа, как бы провоцирует талантливого мастера на конкретное преодоление её внутри неё самой системой мало заметных, но художественно значимых отклонений от неё в нюансах всех элементов изобразительно-выразительного языка»¹³.

Писавший в эмиграции Г. В. Флоровский, наследовавший богословам-символистам начала XX в., также занимался изучением восточнохристианского искусства. В качестве механизма, объясняющего его развитие он предложил понятия Империи и Пустыни как дихотомию двух полюсов, между которыми развивалась культура христианского Востока¹⁴. Эта дихотомия лежит за рамками привычной для Запада идеи об истории искусства как истории стилей. В сопряжении с идеей канона как соборного норматива, формализующего мистический опыт, эта дихотомия позволяет объяснить многие процессы в восточнохристианском искусстве.

Завершая разговор об отечественных подходах к изучению проблемы канона и стиля, нельзя не упомянуть о деятельности Ю. М. Лотмана, который в качестве главного принципа работы канонического текста указывает его способность перформативно воспринимать личность¹⁵, т. е. переструктурировать сознание. Конечно, его взгляды следует скорее рассматривать в контексте структурно-лингвистических подходов, поскольку его интересует в первую очередь смыслопорождающий аспект канона, его соотношение с понятием символа происходит в условиях отличной от формалистской трактовки вербального и невербального. Вообще, структуралистский взгляд на проблему соотношения канона и символа, конечно, имеет существенные отличия от современных подходов, методологически связанных с формализмом, однако сложившаяся в последней трети XX в. тенденция к синтезу различных подходов заставляет по-новому взглянуть на перспективы такого синтеза применительно к проблеме канонического искусства.

Понятие стиль, используемое формалистами и методологически зависимыми от них направлениями в науке об искусстве описывает важные аспекты развития эстетического сознания и искусства Запада в Средневековье, в Новое и Новейшее время.

Канон как явление представляет собой эстетический императив, возникающий как отражение работы соборного сознания и развивающийся как топос мировоззрения в искусстве Древнего мира и Средних веков. В большинстве случаев канон предстаёт как норматив, регулирующий создание предметов религиозного искусства. Канон регулирует наиболее глубинные структуры восприятия и выражения. Будучи императивом соборного сознания, канон представляет собой крайне устойчивую структуру, он гораздо менее подвижен, чем большие стили. Перестройка канона связана с глобальными процессами перестройки мировоззрения, с пересмотром всей структуры восприятия.

Соотнесение понятий канон и стиль позволяет говорить и о том, что лишь отчасти понятие стиль может объяснить механику работы канонической изобразительности. В то же время описанный В. Бычковым механизм работы канона как норматива, постоянно подвергающегося испытанию со стороны художника, работающего «по правилам», определяет дальнейшее направление размышлений в область изучения невербализуемого, немиметического в каноническом искусстве, той области, которая в наименьшей степени подвержена нормативному регулированию и в наибольшей степени зависима от творческого «произвола» живописца. К рассматриваемой области относятся как некоторые миметические характеристики, относящиеся к области изоморфного в иконе (невербализуемые нюансы индивидуальной трактовки образа, манера), так и немиметические характеристики изобразительности, такие, как перцептивный аспект отношений право–лево, верх–низ; метрические отношения; пропорции и архитектоника изображения; свет (свет в иконе, безусловно, можно считать немиметической характеристикой); цвет (символика цвета — хорошо изученная часть иконописной выразительности); материя и вещество (форма как результат воздействия на материал).

Особенное место среди немиметических аспектов восточнохристианской изобразительности занимает группа геометрических, стереометрических и топологических основ изобразительности, задающих специфику восточного понимания плоскости как геометрического элемента. Сюда относится интереснейшая тема развития в восточнохристианском искусстве принципов пифагорейской топологии — понятия центра (важнейшее для греков), точки, линии, протяжённости, тела, пространственно-временная структура (хора и топос, теменос, пейрон и апейрон), восприятие пространства (линейная и воздушная перспективы). Все эти понятия отражают специфику восточнохристианского мировосприятия кристаллизованного в понятии канон и задают специфику морфологии восточнохристианского искусства.

В западной науке подход к изучению этой темы в восточнохристианском искусстве колеблется между позициями Гантнера и Воррингера. Первый полагает византийское искусство примером изобразительности, в которой совершенно нет места проявлениям префигурации, где индивидуальные проявления личности художника полностью вытеснены образом Бога, который создаётся по каноническим правилам. Второй, напротив, видит в византийском искусстве один из ранних примеров развития абстракции.

Позиция Гантнера выглядит логичной в свете рассмотрения нормативной роли канона. Однако канон как норматив просто не способен регулировать процесс создания художественной вещи целиком. Всегда остаются области, в которых находится место проявления личности художника. Канон в восточнохристианском искусстве не выглядит настолько вездесущим, как, например, в искусстве древнего Египта. Уже Дамаскин говорит об индивидуальном мистическом опыте как об источнике изобразительности. Можно сказать, что восточнохристианский канон не просто допускает область, свободную от регулирования, но и подразумевает её. Личность художника часто проявляется именно через индивидуальную трактовку морфологии образа. Это та область, где мы можем говорить об абстрактном начале в искусстве христианского Востока, о префигурации. Такая его морфологическая особенность, как усиленная роль линейного начала, может быть рассмотрена как форма *non finite*, но, конечно, не так, как она предстаёт в искусстве Нового времени. Средневековый мастер в работе над изображением, сделав линейный рисунок, часто передавал дальнейшую работу подмастерьям, в некоторых случаях он и вовсе избегал проработки формы, заполняя прорисовку локальным цветом. Возникла живопись, чрезвычайно похожая на живопись цветового поля, где цвет мыслится как пространство. Эта тенденция к линейности и уплощению усиливалась в периоды напряжённого религиозного поиска и ослабевала, сменяясь увлечением античностью и, соответственно, более тщательной живописной проработкой формы в эпохи более светские. Тот намёк на форму, который позволяет делать упругая, каллиграфическая линия иконного рисунка, даёт куда больше пространства «верующему воображению» человека, пребывающего в молитвенной сосредоточенности на образе, чем может дать чрезвычайно конкретное иллюстративное искусство Запада, сложившееся в эпоху Ренессанса. Экфрасис Церкви Святых Апостолов Николая Месарита описывает эту ёмкость образа на примере изображения Пантократора: Он взирает «благосклонно и дружелюбно на имеющих чистую совесть и вливает сладость смирения в души чистых сердец и нищих духом», а для грешника глаза Вседержителя «сверкают гневно», отчуждённо и неприязненно, он видит лик его «разгневанным, страшным и полным угрозы»¹⁶.

Искусство христианского Востока, развивавшееся в рамках канона, когда акт художественного творчества, по словам Д. С. Лихачёва, заключался в выполнении, а не нарушении правил, действительно занимало особую позицию по отношению к индивидуальным творческим проявлениям художника. Канон складывался именно как попытка ввести нормативы для этой плохо поддающейся формализации области художественного мастерства. Однако факт попытки поставить под контроль структуры сознания, связанные с восприятием и воплощением, ещё не говорит об ослаблении их влияния на процесс создания художественной вещи. Описанный В. Бычковым диалог мастера с каноном по сути есть особая восточная форма развития искусства, отличающаяся от западной истории стилей.

Различия перечисленных эстетических характеристик изобразительности в произведениях восточнохристианского искусства разных эпох не столь значительны как аналогичные различия между произведениями разного стиля на Западе. Законы

перцепции, управляющие развитием искусства и проявляющиеся на Западе через историю стилей, на Востоке проявляли себя иначе. Можно сказать, что на Западе, с его торжеством стиля, искусства в динамике, канон как система нормативов занимает подчинённое положение, и наоборот, на Востоке, ценящем в искусстве статику, сакральную неподвижность как знак углублённости в метафизическую реальность, канон как залог этой неподвижности доминирует над стилем.

Использование формально-стилистического метода для анализа изобразительности христианского Востока не ограничивается возможностями понятия стиль. Ограниченная возможность использования понятия стиль для анализа искусства христианского Востока, хотя и не обсуждалась активно, всё же достаточно давно известна в отечественной науке об искусстве. Отличия между направлениями в восточнохристианском искусстве, фиксируемые знатоками и не связанные с перестройкой мировоззренческих и перцептивных схем, сосредоточены в локальной области живописного мастерства и могут быть определены как различия в художественной манере. В некоторых случаях они предстают следствием эволюции художественного приёма. Часто для обозначения таких различий используется понятие «письмо», уже прижившееся в отечественной науке об иконе.

¹ Ерминия, или наставление в живописном искусстве, написанное неизвестно кем после 1566 г. (первая иерусалимская рукопись) / пер. с новогреч. Порфирия // Труды Киевской духовной академии. 1867. № 7. С. 139–192; 1868. № 2. С. 269–315; № 3. С. 526–570; № 6. С. 494–563; № 12. 355–445.

² Буслав Ф. И. Общие понятия о русской иконописи // Сборник за 1866 год, изданный обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. М., 1866.

³ Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 111.

⁴ Флоренский П. А. Иконостас. Соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1999. Т. 2. С. 419–527.

⁵ Лосев А. Ф. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. 1964. № 6. С. 351–399.

⁶ Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973. С. 6–15.

⁷ Там же. С. 6.

⁸ Там же. С. 8.

⁹ Там же. С. 11.

¹⁰ Там же. С. 8.

¹¹ Там же. С. 15.

¹² Бычков В. В. Эстетическая аура бытия. М.: МБА, 2010. С. 378–382.

¹³ Там же. С. 382.

¹⁴ Флоровский Г. В. Догмат и история. М.: Изд-во Свято-Владимирского братства, 1998. С. 256–291.

¹⁵ Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973. С. 20.

¹⁶ Heisenberg A. Grabeskirche und Apostelkirche. Leipzig, 1908. II Teil: Die Apostelkirche in Konstantinopel. S. 8. Издание текста Месарита: S. 9–96 (14).