

На правах рукописи

БЕЛИКОВ Антон Витальевич

Эстетический смысл канона в византийском искусстве

Специальность 09.00.04 – «Эстетика»

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата философских наук**

Научный руководитель:
д.ф.н., профессор В.В. Бычков

Москва – 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

<u>ВВЕДЕНИЕ</u>	3
<u>ГЛАВА I. КАНОН КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА. МЕСТО КАНОНА В СИСТЕМЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ</u>	17
§1. ПРОБЛЕМА КАНОНА В СИСТЕМЕ НАУЧНЫХ ПОДХОДОВ.....	17
§2. КАНОН И СТИЛЬ. ИМПЕРАТИВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОВЕДЕНИЯ.....	29
§3. КАНОН В ПРОСТРАНСТВЕ ПРЕКРАСНОГО. АНТИЧНОСТЬ.....	42
§4. ОБРАЗ И ПРОТОТИП. ОСНОВАНИЯ МИМЕТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА.....	51
§5. ОБРАЗ И КАНОН В МОДУСЕ ВОЗВЫШЕННОГО. ВИЗАНТИЯ.....	71
<u>ГЛАВА II. КАНОНИЧНОСТЬ ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА</u>	104
§1. К ИСТОРИИ ФОРМАЛИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ В ВИЗАНТИИ.....	104
§2. СТРУКТУРА ВИЗАНТИЙСКОГО КАНОНА.....	106
§3. СВОЕОБРАЗИЕ ВИЗАНТИЙСКОГО КАНОНА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА.....	111
§4. СОСТАВЛЯЮЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ ПАРАДИГМЫ ИКОНЫ.....	127
§5. ВОСХИЩЕНИЕ И ПРЕОБРАЖЕНИЕ.....	138
§6. СУДЬБА ОБРАЗА В ПРАВОСЛАВИИ И КАТОЛИЧЕСТВЕ.....	141
<u>ГЛАВА III. АНАЛОГИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА</u>	148
§1. ВИЗАНТИЙСКАЯ ТРАКТОВКА ВОЗВЫШЕННОГО.....	148
§2. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ СМЫСЛ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРИЁМА. ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА ИКОНЫ.....	169
<u>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</u>	192
<u>ИСТОЧНИКИ</u>	203
<u>ЛИТЕРАТУРА</u>	207

ВВЕДЕНИЕ.

Актуальность темы исследования.

Изобразительное искусство возникло примерно 5000 лет назад как часть синкретической культуры. Из этих пяти тысячелетий лишь последние 200 лет искусство существует отдельно от религиозного культа. Абсолютное большинство художественного и философского наследия человеческой цивилизации связано с постижением Духа, с мистическим и религиозным созерцанием. Художественное творчество является отражением и средоточием религиозного опыта целых культур. Всё это время, в самых различных цивилизациях, разделенных веками и тысячами километров расстояния, художественное творчество существовало как форма исполнения набора более или менее устойчивых правил, которые обеспечивали преемство художественной традиции, память и идентичность народов и государств. Эти наборы правил принято называть художественными канонами. Выдающиеся культуры с высокоразвитым эстетическим сознанием веками и тысячелетиями существовали в условиях строгой канонизации искусства. Очевидно, что канон играл существенную роль в формировании представления об эстетическом качестве искусства, его художественности. Тем не менее эстетический смысл канона и по сей день представляет собой малоизученную проблему. Связь между человеческим сознанием, эстетическим опытом, философской мыслью и конкретной её художественной реализацией в произведении искусства и по настоящее время является во многом *terra incognita* для исследователей. Особенно заметной эта проблема становится на фоне чрезвычайной разработанности проблемы канона смежной дисциплиной – историей искусств, в рамках которой вопросу художественной реализации канонических установок в произведении искусства посвящено немало исследований. Вместе с тем, история искусств, будучи во многом вспомогательной дисциплиной исторической науки, совершенно не интересуется темой связи между художественностью конкретного произведения искусства и тем набором правил, по которым это произведение выполняется (канон). Как канон

определяет художественное сознание? Как он влияет на художественное восприятие? Как канон связан с религиозным опытом? С помощью каких механизмов канон проявляет себя в конкретном произведении искусства? Как рождаются, трансформируются и умирают художественные каноны, определяющие облик культурного наследия целых цивилизаций? – все эти вопросы во многом до сих пор не имеют четких ответов. Все они – предмет не истории искусств, но эстетической науки, как одной из философских дисциплин.

В этой работе мы попытаемся выявить эстетический смысл канона на примере византийского канона изобразительного искусства. Выбор византийского канона как предмета рассмотрения объясняется несколькими факторами. Византийское искусство дошло до нас в тысячах различных памятников и хорошо изучено. Византийский канон также хорошо изучен историками искусства. Религиозная практика Византии существует по настоящее время и также хорошо изучена. Дошёл большой массив письменных источников по проблеме. Связь между античным и византийским изобразительным канонами хорошо прослеживается, так, что можно проследить развитие художественного канона в динамике. В России в силу культурного преемства сложилась научная традиция изучения Византии, разработан научный аппарат на самом высоком уровне. Таким образом, можно констатировать доступность всего материала, необходимого для выхода на эстетический уровень обобщения.

Изучение эстетики византийского искусства позволяет заново открыть для философов эту сравнительно малоизученную на фоне классической философии и западноевропейской средневековой схоластики и незаслуженно забытую, и, тем не менее, очень своеобразную философскую традицию, которой С.С. Аверинцев даёт чрезвычайно емкое название «Другой Рим»¹. Проблема изобразительности и правил, её регулирующих в восточнохристианском философском контексте выходит далеко за рамки

¹ Аверинцев С.С. Другой Рим. – СПб: Амфора, 2005. 368 с.

собственно вопросов декорации, оно шире спора об иконе, будучи частью полемики александрийцев и антиохийцев разговор об изобразительности трактуется как разговор об Образе, Воплощении, Восприятии, Впечатлении, Памяти. Эти же феномены есть часть единого философского дискурса, повестка дня которого сохраняет свою актуальность со времен Сократа и поныне.

Степень научной разработанности проблемы.

Актуальные на сегодняшний день подходы к изучению проблемы изобразительного канона формируются с начала XX в. Их можно сгруппировать по тем научным школам и дисциплинам, которые занимаясь изучением феномена образа, так или иначе затрагивали проблему канона. Поскольку изучаемая проблема имеет междисциплинарный характер, подробному рассмотрению существующих научных подходов к проблеме посвящен §1 первой главы диссертации, здесь же мы скажем лишь о тех ученых, чьи труды посвящены непосредственно изучению эстетического смысла и содержания канона. Хотя античное и византийское искусство хорошо изучены, тем не менее эстетических исследований, непосредственно посвященных изучению греческих изобразительных канонов, немного.

Пионером в изучении проблемы канона византийского искусства был Г. Метью, чьи тексты сегодня представляют интерес в основном с точки зрения истории науки, однако в полемике с ним возникли некоторые важные тексты П. Михелиса, профессора Афинского университета, создавшего ряд важных работ, посвященных византийской эстетике, и рассмотревшего знаменитые пары (линейное/живописное, плоскость/глубина, замкнутая/открытая форма, множественность/единство, ясность/неясность) Генриха Вёльфлина² применительно к искусству Византии. Ниже мы подробнее рассмотрим концепцию канона и византийского канонического искусства у П. Михелиса.

Невозможно обойти вниманием знаменитый труд Х. Бельтинга «Образ и Культ» который сделал значительный вклад в выявление обстоятельств влияния религиозного культа на изобразительность. В этой монографии

² Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. — М.: В. Шевчук, 2009. 344 С.

Бельтинг подробно изучает исторические и культурные обстоятельства генезиса иконы. Он прослеживает связи между христианским иконопочитанием и языческими традициями поклонения императорским изображениям, изготовления погребальных портретов и вотивных изображений. Обстоятельно рассматривая конкретные обрядовые стороны иконопочитания, Х. Бельтинг, тем не менее, изучает понятие «образ» не только, и даже не столько как художественную категорию, но как понятие философской антропологии, возникновение которого объясняется устройством человеческой психики, а эволюция объясняется историей традиции, этноса, социальным аспектом.

Среди европейских эстетиков следует также отметить В. Татаркевича, изучавшего эстетику Средневековья, автора понятия «имплицитная эстетика», без которого изучение византийской эстетики было бы затруднительным.

В СССР во второй половине XX века вопросы, связанные с эстетикой канонического искусства Греции и Византии изучаются 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 году выходит его статья «Художественные каноны как проблема стиля»³, в которой он разбирает некоторые каноны с позиции формально-стилистического метода и подходит к вопросу о соотношении канона и стиля. Дальнейшая разработка этой темы ведется в статье 1973 года «О понятии художественного канона»⁴, в которой Лосев соотносит понятие художественного канона с основными понятиями западной науки об искусстве. По выражению А.Ф. Лосева, «для эстетики

³ Лосев А.Ф. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики, 1964, № 6. с. 375-381.

⁴ Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М., 1973. С. 6-15.

выражение должно стать самодовлеющей созерцательной ценностью»⁵, 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 эстетика 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 узко-классическом, 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»⁶*. Канон в своём нормативном качестве проникает в понятие структуры (то есть в исчисляемые параметры произведения), однако эти структуры совершенно равнодушны к содержанию художественного произведения, в то время как канон безусловно

⁵ Там же С.6

⁶ Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М., 1973. С. 8.

существует во имя и ради этого содержания. Канон как норматив регулирует некоторые стороны структуры художественного произведения. Речь идет 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 ряд важных характеристик канона. (подробнее см. §2 Канон и стиль. Императивы художественного поведения.) Лосев рассматривает понятие стиля, и указывает на то, что стиль определяется сочетанием понятий содержания и структуры в конкретной интерпретации. При этом А. Ф. Лосев особо указывает на некоторое *«внехудожественное заострение художественного образа»*⁷, отражением которого является стиль. Речь идет о связи стиля с мировоззренческими установками, отражением которых он является. Далее А. Ф. Лосев останавливается на понятии канона как модели и формулирует его определение как *«количественно-структурную модель художественного произведения такого стиля, который являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений»*.

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

В. В. Бычков, анализируя понятие стиля в книге 2010 года *«Эстетическая аура бытия»*, определяет его как *«свободную в формах проявления модификацию канона в его чисто эстетическом смысле»*⁸. Рассматривая вопросы, связанные с каноном, он обращает особое внимание на связь между

⁷ Там же. С.8

⁸ Бычков В.В. Эстетическая аура бытия. – М.: МБА, 2010. С.378-382.

канон и символом. 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»*⁹. Описанный В. Бычковым диалог мастера с каноном по сути предстаёт особой пружиной, приводящей в действие механизм развития канонического восточно-христианского искусства, отличающей его от западного искусства, движимого механикой стиля.

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 переформатировать воспринимающую личность¹⁰, то есть переструктурировать сознание. Конечно, его взгляды следует рассматривать скорее в контексте структурно-лингвистических подходов, поскольку его интересует, в первую очередь, смыслопорождающий аспект канона, его соотнесение 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 века тенденция к синтезу различных подходов заставляет по-новому

⁹ Бычков В.В. Эстетическая аура бытия. — М.: МБА, 2010. С. 382.

¹⁰ Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М., 1973. С. 20.

взглянуть на перспективы такого синтеза применительно к проблеме канонического искусства.

Таким образом, следует отметить, что, несмотря на высокую степень изученности византийского художественного наследия самыми различными исследователями, тема эстетического смысла канона ни разу не была в фокусе специализированного эстетического исследования. Перечисленные исследователи лишь наметили подход, но не развили эту тему в законченные труды. Можно говорить о том, что на сегодняшний день существует подготовленный научный фундамент для такого исследования. Сказанным объясняется научная новизна данного исследования. Эта работа предназначена для того, чтобы отчасти заполнить имеющийся пробел.

Цель и задачи исследования.

Целью исследования является выявление и определение места канона в системе эстетических принципов, характеризующих специфические особенности византийского искусства; выявления той роли которую он сыграл в становлении художественного языка этого искусства.

Гипотеза или основная идея работы.

В основе диссертации лежит гипотеза, согласно которой византийский канон, будучи одновременно категорией эстетической, теологической и искусствоведческой, в процессе создания произведения искусства действует как механизм, посредством которого осуществляется передача умопостигаемого знания, имеющего недискурсивный характер из области «феоретической», умозрительной в область художественную. Художественное произведение представляет собой отпечаток структур восприятия, когда речь идет о произведении религиозного искусства, то оно представляет собой эстетическую форму рефлексии религиозного опыта. Структура художественного произведения при этом представляет собой отражение структуры религиозного опыта, в то время как канон, будучи свойством именно сакрального искусства, представляет собой систему правил и нормативов, определяющую как

религиозный опыт, так и непосредственно искусство. Таким образом можно выдвинуть предположение, согласно которому канон не только определяет формально-стилистические особенности художественного образа, но и способен неявно влиять на его художественное качество, действуя опосредованно на художественное поведение мастера уже не как набор прямых правил и рецептов, но как нечто исподволь «настраивающее» сознание и восприятие художника на определенный лад, тем самым оказывая существенное влияние на произведение искусства.

Методология и методы исследования.

Для обоснования выдвинутой гипотезы предпринято изучение истории философско-эстетического контекста становления художественного канона. Поскольку рассматриваемая проблема лежит на стыке нескольких дисциплин (эстетики, теологии, философии, психологии, искусствознания, отчасти истории) междисциплинарный характер исследования определяет и круг методов, использованных для изучения проблемы. Такое методологическое многообразие применительно к рассматриваемой проблеме предстаёт как условие научной адекватности. Этот эпистемологический критерий требует сочетания методов, следующих индуктивной и дедуктивной логике. Анализ формальной стороны изобразительности, её морфологии дополняется рассмотрением его содержания (семантики). Для этого привлекается значительное количество письменных источников древних авторов, писавших об искусстве и восприятии. Во второй главе изучение семантики переходит в область изучения понятийного аппарата, с помощью которого описывается анагогический опыт, лежащий в основе византийской изобразительности.

Синтетически-интерпретационный метод позволяет выявить причинно-следственные связи для создания обобщенной картины развития изобразительного искусства в системе религиозных, философских, культурных отношений и связей. Изучение структуры художественного восприятия сопровождает процесс интерпретации художественного произведения. Проблема интерпретации ставит проблему канона в круг герменевтических

проблем. Связь между эстетикой и герменевтикой, отмеченная Х.Г. Гадамером объясняется тем фактом, что произведение искусства характеризуется фактом приращения смысла, что объясняет вневременный характер шедевра, который имеет самодостаточный эстетический смысл и может быть интерпретирован, даже будучи поставлен совершенно вне исторического, культурного и религиозного контекста. Это приращение смысла объясняется способностью человеческого сознания к спонтанному смыслопорождению. Это объясняет использование некоторых психологических и психоаналитических подходов для разбора принципов и механизмов работы канона через анализ психических процессов, связанных с восприятием памятников византийского религиозного искусства.

Описанным принципам подчинена логика, на основе которой выстроена работа. Структура работы в целом подчинена принципам дедуктивного рассуждения. В первой главе рассматриваются логические, философские, эстетические принципы функционирования канона, во второй изучаются специфические особенности того, как описанные канонические принципы трактуются в византийской философской и теологической традиции, в третьей детально разобраны способы художественной реализации канонических установок византийского изобразительного искусства.

Научная новизна диссертации.

Научная новизна обусловлена тем, что впервые в отечественной науке эстетическое исследование сосредоточено исключительно на изучении художественного канона. Художественный канон рассматривается как проблема, имеющая философский характер. Такой подход подразумевает широкое использование комплексного подхода к проблеме. В работе рассматриваются этические, теологические, культурно-исторические, психологические, искусствоведческие аспекты функционирования канона, определяющие в конечном счете эстетический смысл и принцип работы художественного канона. Канон рассматривается как осевая структура, организующая все пласты византийского мировоззрения от наиболее высокого

философского и теологического уровня до уровня художественной практики. Поэтому для того, чтобы дать адекватное описание принципов функционирования канона привлекается широкий круг источников философского и богословского характера, посланий апостолов, описаний мистических видений, экфрасисов, наставлений живописцам, установлений различных церковных Соборов, договоров между художником и заказчиком. Изучение канона как структуры, выявляющей и фиксирующей основные принципы мироощущения, заставляет обратиться к изучению того понятийного аппарата, который использовали мыслители и художники древности, стремясь пояснить те движения души, что вызвали к жизни феномен православной иконы, в которой с наибольшей полнотой проявился эстетический смысл канона.

Впервые в контексте изучения византийского искусства затронута тема соотношения художественной практики и психического освоения анаagogического опыта. Канон представлен как «приводящий механизм», осуществляющий передачу мистического знания от духовидцев, теологов и философов к христианской общине в целом.

Также впервые предпринята попытка показать развитие греческого канона от языческого времени к византийскому как процесс непрерывного поступательного развития, где утрачивает свое значение «водораздел» между античной религиозностью и христианством, на который до последнего времени было принято обращать особое внимание, всячески заостряя проблему различий.

Научные положения, выносимые на защиту и их достоверность.

1. Греческое искусство, не будучи отражением специфического мировоззрения, выработало и использовало на всем протяжении своего исторического существования как в языческое, так и в христианское время систему творческих нормативов, в большей или меньшей степени определявших облик художественного произведения. Эта система добровольно принимаемых творческих нормативов эволюционировала и приспособливалась

к конкретным художественным задачам, в широком смысле задаваемым эстетическими модусами (в языческое время искусство было подчинено приоритету изображения прекрасного, в христианское – определялось принципом возвышенного).

2. Принцип работы канона основан на идее метафоры – переноса смысла, где каноническое правило определяет работу творческого восприятия мастера. В системе отношений прототип-изображение канон определяет, что именно от прототипа подлежит художественной передаче в изображении. Канон будучи системой творческих нормативов оказывает влияние не только на форму и структуру художественного произведения, но и на его художественное качество.

3. Отличительной характеристикой греческого канона еще с античного времени является допускаемая им сравнительно высокая степень творческой свободы. Внутри самое себя греческий канон содержит норму, допускающую для мастера незначительные отклонения от канонических установлений ради улучшения художественного качества произведения. Такой механизм вызывает к жизни «естественный отбор» шедевров и их дальнейшее использование в качестве образцов. Так возникают иконографические типы.

4. Византийский канон представляет собой финальную стадию развития греческого канона, в условиях где смысл изображения подчинен идее отображения мистического религиозного опыта, имеющего анагогический характер. Византийский канон развивается в границах модуса возвышенного.

5. Византийский канон разделяет художественную сферу на две области, первая из которых находится в ведении теологов и относится к области сюжетно-содержательного замысла, а другая – непосредственно в ведении художника и определяет облик и художественное качество конкретного произведения.

6. Определяемая византийским каноном последовательность

художественных действий, начиная с художественного замысла и композиции и заканчивая последовательностью наложения красочных слоев, представляет собой зеркальное отражение последовательности психических действий, предпринимаемых для достижения анагогического состояния в молитвенном опыте. Если в молитве человек поднимается по ступеням от конкретного образа к лицезрению человеческой ипостаси Божества, и далее к соприкосновению с самим Всевышним, воспринимаемым в уме, то последовательность канонических художественных действий, развивающаяся в границах индуктивной логики, подразумевает всё большую конкретизацию, «сгущение» образа.

7. Будучи отражением анагогического опыта, каноническое искусство Византии подчинено идее передачи этого опыта и вовлечению в него верующего. Эта анагогическая функция образа имеет чрезвычайную важность, и, в отличие от других функций образа (декоративной, дидактической, коммеморативной, харизматической), полностью находится в ведении художника. Эффективность анагогического действия образа зависит от степени одаренности мастера и его личной сопричастности мистическому опыту. Канон при этом воздействует на художника не только непосредственно как набор правил и рекомендаций, но и опосредованно воздействуя на творческое восприятие художника, определяя ступени «сгущения» образа при его нисхождении от умозрения к фантазии и затем к конкретному изображению.

8. Особую роль и место в византийском каноническом искусстве имеет ряд устоявшихся художественных приёмов, которые были выработаны в эпоху становления христианского искусства. Эти характерные приёмы определяют внешний облик византийского искусства и составляют его отличительную особенность, однако они не составляют «тело» канона, будучи лишь его внешними проявлениями, в то время как суть и смысл канона лежит не в области непосредственно художества, но в области сознания, восприятия, религиозного опыта.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Теоретическая и практическая значимость исследования определяется новизной проведенного исследования и полученными научными результатами по проблемам, вынесенным на защиту. Исследование сфокусировано на изучении канона как главного и всеобъемлющего принципа, «приводящего механизма», связывающего философские и теологические рассуждения и установки со сферами восприятия и сознания, в которых проявляет себя религиозный опыт, а также с областью изобразительного искусства. Результаты исследования обогащают понимание принципов и механизмов работы канона и позволяют глубже уяснить связи между анагогическим опытом, сферой сознания и сферой восприятия, сформировавшихся в позднеантичное время и определивших границы восточнохристианского мировоззрения. Концептуальный инструментарий, разработанный для исследования византийской эстетики, может применяться для исследования характерных особенностей эстетики религиозного искусства древности и средневековья.

Материалы исследования могут быть использованы в учебных курсах по эстетике и теории искусства.

Апробация результатов работы.

Некоторые предварительные результаты исследования были представлены в докладах на конференциях:

- Римская копия с греческого оригинала. Практика применения антропометрических методов для изучения античной скульптуры. «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (21-24 ноября 2013 года МГУ, г. Москва)

- Использование антропометрических методов для анализа античной греческой скульптуры. (в соавторстве с Н.Н. Гончаровой) «Физическая антропология» (07-11 октября 2013 г. РАН. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого, г. Санкт-Петербург)

Глава I. Канон как эстетический принцип изобразительного искусства. Место канона в системе эстетических категорий.

В системе эстетических категорий, играющих важную роль в описании процесса художественного творчества и восприятия искусства, понятие канона занимает одно из определяющих мест. Канон представляет собой систему *«внутренних, добровольно принимаемых мастером правил и норм, присущих искусству определенного исторического периода или художественного направления. Канон определяет главные принципы художественного мышления, а также структурные и конструктивные закономерности построения конкретного произведения искусства»*¹¹. Однако сам по себе, канон не относится к области *«изначального эстетического удовольствия»*, и поэтому не является непосредственно эстетической категорией¹². Каноны связаны с эстетическими категориями, хотя и не сводятся непосредственно и только к ним. А.Ф. Лосев определяет канон как модель художественного произведения, связывая канон с конструктивными особенностями построения произведения искусства. При этом канон не сводится к внешней пространственно-временной закономерности, хотя и предполагает существование таковой, не является структурой произведения, хотя и базируется на ней, не является содержанием или закономерностью содержания произведения, не является также стилем, хотя и имеет общую с ним основу, лежащую в области, связанной с восприятием.

§1. Проблема канона в системе научных подходов.

Как следует из определения А.Ф. Лосева, поле значений понятия «канон» имеет точки соприкосновения, а подчас и серьезно пересекается с полями значений нескольких фундаментально важных для эстетической науки терминов, поэтому систематизация подходов к изучению канонического

¹¹ Бычков В.В. Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства. – М.: Издательство МБА, 2010. С. 378.

¹² Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М., 1973. С.12-14.

искусства и канона вообще имеет принципиальное значения для работы, берущей канон в качестве предмета изучения.

I.1.1. Семантические подходы XIX и XX века. Иконография и иконология.

В рамках семантических подходов художественный образ рассматривается как текст, искусство как язык, а канон – как система правил этого языка. На вторую половину XIX века приходится эпоха становления иконографии как науки. Сформировавшаяся в границах нумизматики как дисциплина, позволяющая типологизировать изображения на монетах и медалях, иконография шагнула далеко за пределы собственно нумизматики, став важным инструментом науки об искусстве. Становление иконографии стало первым шагом к изучению семантики канонического искусства, буквально «прочтению» художественного произведения. Знаменитые историки искусства в этот период составили объемные труды, которые содержали подробную типологию образов. Это «Живопись катакомб» (1903) Й. Вильперта, «История Бога, или Иконография священных лиц» (1843) А.Н. Дидрона, «Иконографические очерки» (1860) А. Шпрингера. В это же время впервые публикуется Афонская книга образцов, в России создает свои труды Ф.И. Буслаев. Позже его ученик Н.П. Кондаков публикует классические труды «История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей» (1876) и «Иконография Богоматери» (1914–1915). Особое значение для развития иконографии как науки имеет деятельность Э. Маля, опубликовавшего в 1899 году свою, ставшую знаменитой, монографию «Религиозное искусство XIII в. во Франции». Изучение иконографии в русский научной традиции имеет родовую связь с толковательным настроением 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. Лихачев, А.Н. Грабар. Андре Грабара справедливо считают одним из основоположников современной иконографии как науки. Он определил иконографию как язык, в котором каждый иконографический элемент обладает точным значением, этот язык консервативен и имеет конвенциональный характер. Большое значение для правильного понимания процессов генезиса византийского канона имеет исследование Эрнста Китцингера «Становление византийского искусства» (1977).

I.1.2. Формально-стилистический подход XIX в. и формализм XX в.

Определение канона, данное А.Ф. Лосевым подразумевает, что канон оказывает определяющее влияние на форму художественного произведения, фактически предопределяя в значительной степени тот художественный и эстетический эффект, который производит это произведение. Внимание к канону собственно и сформировалось в процессе анализа художественной формы. Этот подход к изучению канона берет свое начало от ренессансных художников и теоретиков искусства, среди которых в первую очередь можно назвать Дюрера и Леонардо да Винчи. Среди историков искусства одним из первых пропорциями античных скульптур интересовался еще в XVIII в. Винкельманн. В 1879 году известный скульптор и современник Буркхадта, Эмиль Сольди делает для членов Парижского антропологического общества короткий доклад, посвященный пропорциям в греческой и египетской скульптуре. Развитие иконографии и практическое изучение произведений искусства с акцентом на анализ формы привело к возникновению формально-стилистического метода. Именно формалисты одними из первых обратились к изучению закономерностей создания художественного произведения. Художественный канон предстаёт одной из таких закономерностей. Разработанный формалистами методологический инструментарий был ориентирован в основном на изучение проблемы развития искусства в исторической динамике. У истоков возникновения метода стоит Якоб Буркхардт, с его концепцией государства как произведения искусства (Der Staat

als Kunstwerk), оказавшей существенное влияние на византистику. В это время (к. XIX — н. XX вв.) европейская и русская наука об искусстве на волне роста интереса к позднеантичному и средневековому искусству впервые сталкиваются с канонами как основополагающим принципом, определяющим облик произведения искусства и способ его создания. Конечно исследователи попытались применить для изучения средневекового искусства систему методологии, сложившуюся на Западе как инструмент изучения западного же искусства Нового Времени. В этот период формируется проблема соотношения понятий «канон» и «стиль», разрешение которой и позволяет очертить границы понятия «канон» и выявить его место в процессе художественного творчества. (см. ниже).

Изучение художественной формы в связи со структурами восприятия вызвало дальнейшую эволюцию формально-стилистического подхода в сторону увлечения психоанализом. Эстетическая теория «абсолютного зрения», принадлежащая Конраду Фидлеру, писавшему в последней трети XIX века, основывалась на идее преодоления хаоса эмпирических впечатлений ради созерцания «чистой формы». Базируясь на идеях Фидлера, создаёт свою «науку об искусстве» Генрих Вёльфлин. В классической работе «Ренессанс и Барокко» 1888 года он представляет эти понятия выражением двух «форм зрения». В 1915 году Вёльфлин публикует свою монографию «Основные понятия истории искусства», в которой он разрабатывает свою ставшую широко известной теорию «двух корней стиля». Он одним из первых связывает развитие стиля с «формами зрения». Эти формы зрения характеризуются 5 парами понятий линейное/живописное, плоскость/глубина, замкнутая/открытая форма, множественность/единство, ясность/неясность. Эта монография становится одним из наиболее значительных элементов всей конструкции формально-стилистического метода. На эту работу Вёльфлина опирается в своём классическом исследовании по византийской эстетике П. Михелис. Ученик Вёльфлина Й. Гантнер совершает концептуальный переход от идеи художественного творения к представлению о художественном творчестве. Его

«Ревизия истории искусства» (1932) и последующие работы разрабатывают явление и понятие «префигурации» как предуготовленных и внепредметных форм художественного творчества, обладающих фундаментальным свойством незавершенности. Понятие префигурации занимает важное место в изучении структуры зрительного опыта и его влияния на изобразительность. Гантнер говорит о процессе постоянного роста места префигурации в западном искусстве, при этом полагая начало этого процесса от романского и византийского искусства. Особым образом развивался формализм в рамках венской школы искусствознания. А. Ригль в своих «Вопросах стиля» (1893), «Позднеримской художественной индустрии» (1901) и «Голландском групповом портрете» (1902) предлагает оригинальную версию «основных понятий» теории и метода истории искусства (чередование «гаптической» и «оптической» формы как исток стилистического развития и стилистические особенности произведения искусства как результат воздействия «художественной воли»). В 1918 году выходит знаменитая книга Освальда Шпенглера «Закат Европы». Будучи идеалистом, наследовавшим Гёте, Шпенглер трактует стиль как «метафизическое чувство формы». Большие стили у него предстают своеобразными стихиями, которые сами формируют личности творцов. Начало XX века характеризуется возникновением абстрактного искусства, истоки которого исследователи начинают искать в древнем и средневековом искусстве. Крайне влиятельна до нынешнего времени теория художественной формы В. Воррингера (1881-1965). В 1907 году он публикует свою знаменитую статью «Абстракция и вчувствование»¹³. Одной из центральных мыслей Воррингера была идея об имманентном характере абстракции. Стиль, завершённый в своих собственных законах, предстаёт высшей формой абстракции. Способность к абстракции как форме мировосприятия признавалась им в качестве неотъемлемого свойства человеческого сознания. Воррингер первым обращает внимание на то, что

¹³ *Worringer, W. Abstraction and Empathy. Translated by Michael Bullock. – New York: International University Press, 1953. 168 p.*

абстрактное искусство следует рассматривать не как тренд порога XIX и XX веков, но как ещё одно проявление способности сознания видеть абстракцию. В качестве примеров абстрактного искусства древности Воррингер приводит каноническое искусство Византии и Древнего Египта. Канон в таком случае предстаёт как высшая форма абстракции. В заголовок статьи вынесены два полюса, организующие механику работы человеческой перцепции. Воррингер пишет о том, что потребность абстракции лежит в основе всякого искусства. Работы Воррингера много цитировалась, и широко известны не только среди теоретиков искусства, но и во многих смежных областях. Так, Юнг, рассматривавший «Абстракцию и вчувствование» Воррингера в своей статье «К вопросу об изучении психологических типов», отмечает страстный, эмоциональный характер эмпатии и абстракции, описывает их как два полюса, проводя при этом параллель с интровертированным и экстравертированным психологическими типами. Заметный вклад в область изучения соотношения особенностей зрительного восприятия и искусства сделал в середине XX века выходец из Берлинской школы гештальтпсихологии Рудольф Арнхейм в своей классической работе «Искусство и визуальное восприятие»¹⁴. В этой своей работе он фактически выходит за границу собственно изучения восприятия, переходя к анализу феномена фантазии, воображения. Существенный вклад в изучение истории становления художественной формы сделал Э. Гомбрих в работе «Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation» (1960). Его концепция «естественных знаков» используемых живописью в рамках «условного подражания» обозначает интерес к изучению связи художественной формы с семантикой художественного произведения.

Эволюция иконографии и развитие формализма и психоанализа привела к существенной трансформации семантических подходов. Связь между художественной формой и философским, теологическим содержанием, на которую обратил внимание М. Дворжак, стала предметом интереса немецких и австрийских ученых, в первую очередь знаменитых Аби Варбурга, Фрица

¹⁴ Арнхеи □ м Р. Искусство и визуальное восприятие. - М.: Прогресс, 1974. 180 С.

Закля и Эрвина Панофского. На фоне успехов психологии и становления психоанализа в начале XX века (З. Фрейд, К.-Г. Юнг) возник новый метод. Варбург сформулировал понятие «формула пафоса», обозначающее жест, имеющий особый выразительный смысл. Применение иконологии для изучения особенностей становления христианского искусства приводит к существенной трансформации методологического инструментария, которую можно увидеть у Х.Бельтинга в его труде «Образ и культ» (1990). Бельтинг изучает каноническое искусство как форму визуальной риторики. Особое место среди западных авторов занимают Аби Варбург и его ученик Эрвин Панофски, которые, хотя и не занимались непосредственно восточно-христианским искусством, тем не менее, заложили основы так называемого иконологического подхода, существенно повлиявшего на методологию изучения имплицитной эстетики Средневековья. Во второй половине XX века, большой вклад в изучение эстетики византийского искусства сделали историки искусства, и в первую очередь Эрнст Китцингер¹⁵, использовавший для изучения византийского искусства иконологический метод, разработанный Аби Варбургом и Эрвином Панофски, и ученик Китцингера Ханс Бельтинг, автор фундаментального труда «Образ и Культ»¹⁶. Варбурговская проблема «переселения образов», или «Nachleben der Antike», как принято называть эту проблему в иконологии, применительно к изучению византийской эстетики даёт путь, позволяющий определить своеобразие эстетики византийского искусства через сопоставление его с античным наследием, с одной стороны (Китцингер¹⁷, Айналов¹⁸, Бельтинг) и западным искусством - с другой (Китцингер, Лонги¹⁹). Труд Э. Китцингера о становлении византийского искусства имеет фундаментальное значение для

¹⁵ *Kitzinger E.* Byzantine Art in the Making. Main line of stylistic development in Mediterranean Art III-VII Century. - London, 1977. 184 p.

¹⁶ *Бельтинг Х.* Образ и культ (история образа до эпохи искусства). – М.: Прогресс-Традиция, 2002. С.119-122.

¹⁷ *Kitzinger E.* The Hellenistic Heritage in Byzantine Art. – New York: Charles Scribner's Sons, 1969. P.167–188.

¹⁸ *Айналов Д.В.* Эллинистические основы византийского искусства (Исследования в области истории ранне-византийского искусства). – СПб.: тип. И.Н. Скороходова 1900. С. 244.

¹⁹ *Лонги Р.* От Чимабуэ до Моранди. — М.: Радуга, 1984. С. 370.

понимания роли канона в византийском искусстве. Развитие византийского искусства и самого образа у него предстаёт как процесс поиска адекватной формы. Он заостряет внимание на внутренних мотивах художника, его персональном духовном поиске.

I.1.3. Семиотическая группа подходов.

Фундаментальное значение для этой группы подходов имеет теория знака, которая первоначально была разработана отцом семиотики Ч. Пирсом. Согласно классической типологии знаков Ч. Пирса выделяется три типа знаков: иконические знаки, индексы и символы. Поскольку канон представляет собой систему правил создания визуально воспринимаемых знаков, применение семиотического подхода ставит вопрос относительно того, какие именно типы знаков требуют для своего создания применения канонических правил? Частично на этот вопрос отвечает Б. А. Успенский²⁰, который помимо собственно икон в качестве своего предмета видит некоторые символические изображения. Канон в рамках семиотического подхода может быть представлен как система правил создания в первую очередь символического, а затем и иконического изображения. По-особому на становление семиотики повлияли идеи Э. Гуссерля которые он разрабатывает в I и II «Логических исследованиях»²¹. Феноменологическое представление об интенции как об акте придания смысла предмету заставляет совершенно по-особому посмотреть на проблему средневекового канона. Введение различения функций признака и выражения имеет принципиальное значение для изучения канонических художественных систем. Практическое значение по семиотике византийского искусства имеют труды Лотмана и Аверинцева. Ю. М. Лотман, рассматривая проблему канона указывает способность канонического произведения реформировать воспринимающую личность²², переструктурировать

²⁰ Успенский Б. А. О семиотике иконы // Труды по знаковым системам. Вып. V. Учёные записки Тартуского университета. Вып. 28. — Тарту, 1971. — С. 178–223.

²¹ Гуссерль Э. Логические исследования. Т. 2 – М.: ДИК, 2001.

²² Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М., 1973. С. 20.

сознание человека. Ю.М. Лотман, касаясь вопроса интерпретации канонического произведения искусства, определяет канон как систему коммуникации, подобную музыкальному языку, имеющую собственный словарь и грамматику²³, и предназначенную не столько для передачи информации, сколько открывающую возможность для спонтанного смыслопорождения. Каноническое произведение способно, по его мнению, по-новому организовывать имеющуюся у субъекта информацию, тем самым перформатируя его личность. Такой «музыкальный» язык возникает в ситуации наличия тысяч типических произведений, демонстрирующих чрезвычайное сходство друг с другом в рамках своего типа. Именно на фоне такого чрезвычайного сходства канонических произведений искусства наиболее ярко проявляется индивидуальность отдельных мастеров.

I.1.4. Теологический подход.

Богословская наука Запада отреагировала на эти процессы в науке идеей отказа от неосхоластики и ростом внимания к творениям греческих Отцов Церкви. Архитектором этой новой системы подходов является Ханс Урс фон Бальтазар, которого можно назвать одним из наиболее заметных католических мыслителей второй половины XX века. В центре его построений лежит идея богословской эстетики в трактовке восприятия истины как формы. Идея эта, безусловно, нова для католического Запада, однако для Востока она является своеобразным фоном богословского рассуждения начиная, с эпохи Дионисия Ареопагита. Принципиальную важность имеет исследование по теории образа, принадлежащее католическому кардиналу Кристоферу фон Шёнборну. Он устанавливает связи между богословием и непосредственно художественным образом.

Богословско-философская традиция изучения искусства христианского Востока в русской науке представлена деятельностью С. Булгакова, П. Флоренского, Н. Бердяева. Большой интерес к византийскому искусству проявляли символисты, и, в частности, Вячеслав Иванов. Канон как особый

²³ Там же. С. 16-22.

предмет изучения для русской религиозно-философской мысли рассматривается в текстах Флоренского и Булгакова. Вслед за учёными середины XIX века они смотрели на канон через призму иконописной изобразительности, как на особую форму духовно-визуального соборного опыта, живого Предания. Для Флоренского²⁴ 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 чрезвычайно популярном тексте «Иконостас»²⁵ (1922), он пытается совместить такой подход с приобретшей в начале века широкую известность вагнеровской идеей Gesamtkunstwerk, видя в качестве такого синтеза искусств православную литургию.

Писавший в эмиграции Г. В. Флоровский, следовавший богословам-символистам начала XX века, также занимался изучением восточно-христианского искусства. В качестве механизма, объясняющего его развитие, он предложил понятия Империи и Пустыни как дихотомию двух полюсов, между которыми развивалась культура Христианского Востока²⁶. 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 восточно-христианском искусстве.

I.1.5. Культурологический подход.

Проблема канона культурологической наукой затрагивается в компаративистском ключе. Французский ученый Жан-Клод Шмитт в статье «К вопросу о сравнительной истории религиозных образов»²⁷ выстраивает

²⁴ Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. – М., 1996. С.111.

²⁵ Флоренский П. А. Иконостас. Соч. в 4-х тт. Т. 2. — М.: Мысль, 1999. С. 419–527.

²⁶ Флоровский Г.В. Догмат и история. — М.: Издательство Свято-Владимирского Братства, 1998. С. 256-291.

²⁷ Шмитт Ж.-К. К вопросу о сравнительной истории религиозных образов. // Другие

рассуждение вокруг идеи сопоставления развития христианского искусства Востока и Запада. В СССР виднейшим культурологом, изучавшим вопросы восточнохристианского искусства и литературы был Д.С. Лихачев.

I.1.6. Отечественное искусствознание.

В России первый всплеск интереса к каноническому искусству вообще, и к византийскому в частности относится ко второй половине XIX – первой половине XX века. На базе «церковной археологии» в конце XIX – начале XX века сформировалась обширная исследовательская традиция.. Изучение иконографии в русской научной традиции имеет родовую связь с толковательным настроем традиционного богословия. Круг историков и искусствоведов сгруппировался вокруг Русского археологического института в Константинополе и его основателей Ф.И. Успенского и ученика Ф.И. Буслаева Н.П. Кондакова, В советской России этот кружок продолжал существовать и публиковаться в журнале «Византийский Временник» до конца 20-х гг. Такие научные деятели, как Д.В. Айналов, Д.С. Лихачев, А.Н. Грабар, в разное время были связаны с этим кружком. С деятельностью ученых этого круга связаны первые попытки разработки специализированного терминологического аппарата для изучения канонического искусства. Работы Андре Грабара²⁸ имеют принципиальное значение для формирования особых методологических принципов христианской иконографии.

В советский период, несмотря на существенный идеологический прессинг продолжали появляться труды по византийскому искусству. В 1947-1948 гг. Была опубликована двухтомная «История Византийского Искусства» В.Н. Лазарева. И всё же изоляция и идеологическое давление 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, верность той или иной

средние века. – М-СПб., 2000. С. 343-357.

²⁸ *Grabar A. Christian Iconography: A Study of Its Origins* – Princeton, Princeton University Press, 1981. 432 p.

принятой иконографической схеме часто рассматривается как признак «каноничности» изображения, в то время, как духовная наполненность образа вовсе не учитывается при его рассмотрении.

Только с 60-х годов в России вновь стал расти интерес к изучению иконы вообще и византийской иконы в частности. Сложилась чрезвычайно богатая традиция изучения восточнохристианского искусства. Десятки отечественных искусствоведов и реставраторов чрезвычайно подробно изучили исторические, стилевые, технические, технологические аспекты становления и развития канонического искусства Византии и Руси. Этот период ассоциируется с расцветом научной деятельности искусствоведов В. Н. Лазарева («Византийская живопись» (1971); «Древнерусские мозаики и фрески» (1973); «Русская средневековая живопись», сборник статей (1970); «Византийское и древнерусское искусство» (1978)), а также работы О. С. Поповой («Искусство Новгорода и Москвы первой половины XIV в. Его связи с Византией» (1980); «Аскеза и Преображение. Образы византийского и русского искусства XIV века» (1996); «Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы.» (2006); «Пути византийского искусства», (2013)), публикуются и переиздаются значительные тексты М.В. Алпатова («Андрей Рублев» (1959, 1972); «Феофан Грек» (1979); двухтомник «Этюды по истории русского искусства» (1967)). В 1972 году выходит сборник статей Н.А. Деминой, «Андрей Рублев и художники его круга».

В это же время существует философский кружок А. Ф. Лосева, сохранивший преемственность научной традиции, идущей от Н. Бердяева и П. Флоренского. Во второй половине XX века вопросы, связанные с эстетикой канонического искусства Греции и Византии изучаются философским кружком А. Ф. Лосева, сохранившем преемственность научной традиции идущей от Н. Бердяева и П. 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.

Подводя итог экскурсу к истории вопроса следует отметить, что в настоящее время сформировался обширный базис для фундаментального обобщающего исследования посвященного осмыслению места и роли художественного канона. Разработан богатый спектр методов, наличествуют необходимые искусствоведческие, структурологические, богословские, философские и отчасти эстетические предпосылки для того, чтобы всерьез заняться разработкой темы канона, выявлением всех эстетических аспектов и собственно эстетического смысла канона как одной из значимых категорий эстетики.

§2. Канон и стиль. Императивы художественного поведения.

Эстетика, сформировавшаяся как наука не ранее XVIII века одновременно с другими науками об искусстве испытывает серьезные методологические трудности когда объект исследования относится к доэстетической эпохе. Чрезвычайно велико искушение смотреть на объект через призму современного представления о нём и тех эстетических переживаний, которые он вызывает у современного человека. Иногда столкновение этих эстетических представлений о произведении искусства с новым знанием о нем оказывается шокирующим. Так, например, шок у западноевропейской публики восхищавшейся простотой и благородством форм мраморной скульптуры классического времени вызвало открытие факта раскрашенности большинства античных скульптур. Необходимо признать наличие существенных различий в том, какое эстетическое впечатление производят художественные произведения древности на современного зрителя и на древнего человека. Причина очевидна – различие культур. С другой стороны, следует признать, что, несмотря на молодость эстетики как научной дисциплины, сами эстетические ощущения присущи человеку с глубокой древности и вообще составляют одну из особенностей человека. Осмысление такого опыта происходит в рамках имплицитной эстетики, поэтому изучение древних текстов так или иначе касающихся вопросов, связанных с эстетическим опытом имеет ничуть не меньшее значение, чем изучение

собственно произведений искусства. В связи с вышесказанным возникает вопрос относительно возможности адекватной интерпретации древних произведений искусства современным наблюдателем. Вопрос этот имеет в первую очередь терминологический смысл. Исследователь должен постоянно задаваться вопросом: «насколько адекватны используемые понятия для описания тех процессов, явлений и предметов, которые я изучаю?»

В связи с этим краткая рефлексия относительно используемого терминологического аппарата представляется необходимой в контексте нашего исследования. Канон является одним из стержневых элементов, формирующих конструкцию культуры с самого её зарождения. Всю свою историю он эволюционировал, видоизменялся, порождая совершенно различные художественные традиции. Мы рассмотрим как изменение различных элементов канона повлияло на эстетические характеристики художественных произведений той или иной эпохи, как канон оказывает влияние на эстетическое качество художественной вещи.

Определение границ понятия канон лежит в области его рассмотрения в системе субъектно-объектных отношений, которые, когда речь заходит о создании художественного произведения, приобретают вид отношения формы и содержания. Причем очевидно, что канон не является ни формой, ни содержанием произведения искусства. Связь канона с эволюцией, либо наоборот с консервацией представлений о создании произведения искусства указывает на его тесную связь с восприятием. Западная наука об искусстве увязала эволюционные процессы в искусстве с темой восприятия. Для этого было сформулировано понятие «стиль». Собственно история западноевропейского искусства Средних Веков и Нового Времени предстает как история стилей, сменявших друг друга. При этом смена стилей сопровождала и отражала процесс изменения мировосприятия. Вместе с понятием стиль на первый план вышло изучение художественной формы, в которой и проявляется себя стиль. В свою очередь стиль предстаёт как наивысшая форма абстракции из возможных для искусства. Выстраивается

вертикаль от общего к частному: мировосприятие-стиль-приём-манера.

Популярность античного искусства, не убывающая с момента его открытия в эпоху Возрождения, рост интереса к византийскому искусству сопровождались попытками применить формально-стилистический метод для их изучения. Вскоре стало понятно, что понятие «стиль» и сформировавшаяся вокруг него методология способна лишь отчасти объяснить процессы, происходившие в искусстве Древнего мира и христианского Востока. Для описания этих явлений было привлечено греческое понятие «канон» и его латинский аналог «ордер». Современная терминологическая ситуация отражает эту неразбериху в методологии, относящуюся ко второй половине XIX – началу XX вв. Сегодня принято говорить об ордере, когда речь идет об античной греческой и римской архитектуре, причина этого в том, что одним из первых это понятие применяет архитектор Витрувий. Развитие скульптуры и живописи этого же времени принято объяснять через понятие «стиль» (например выделяются стили помпейской живописи, локальные стили в архаической скульптуре, стили римского портрета). Так в истории искусств оказываются терминологически изолированы друг от друга архитектура и изобразительное искусство, которые в действительности развивались рука об руку, часто подчиняясь одним и тем же законам. Еще больший методологический казус представляет собой терминологический аппарат, используемый для изучения искусства христианского Востока. Здесь для описания процессов в изобразительном искусстве наряду с понятием «стиль», используются термины «канон», «иконографическая схема», «письмо», «пошиб» и др. Влияние, которое оказывает сложившаяся система терминологии на исследователя трудно переоценить. Так, например, одним из водоразделов между позднеантичным и ранневизантийским искусством принято считать упразднение ордера в архитектуре, так, будто эти процессы не происходили в языческое время, и так, будто бы ордер будучи организующим принципом построения архитектурной формы полностью утратил силу в тот момент, когда какому-то архитектору пришла в голову мысль установить на колонны арку

вместо архитрава.

В действительности существующий терминологический беспорядок является не столько отражением эволюционных процессов в искусстве, сколько обнажает процесс развития самой науки об искусстве, в рамках которого борьба методологий и подходов всё еще не завершена и продолжается по сей день.

Перечисленная терминология описывает различные аспекты организации структуры восприятия в процессе художественного творчества и интерпретации художественного произведения. Собственно по-настоящему внимательно изучать канон как явление, связанное с восприятием, начинает лишь А. Ф. Лосев. В 1964 году выходит его статья «Художественные каноны как проблема стиля»²⁹, в которой он разбирает некоторые каноны с позиции формально-стилистического метода и подходит к вопросу о соотношении канона и стиля. Дальнейшая разработка этой темы ведется в статье 1973 года «О понятии художественного канона»³⁰, 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»³¹, соответственно канон определяется им как метаэстетическая категория, возникающая в результате «модификации эстетического». Канон не может быть прекрасными или безобразными, 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.

А. Ф. Лосев соотносит канон с пространственно-временными

²⁹ Лосев А.Ф. *Художественные каноны как проблема стиля*// Вопросы эстетики, 1964, № 6.

³⁰ Лосев А. Ф. *О понятии художественного канона* // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973.

³¹ Там же, с.6

закономерностями построения художественного произведения и указывает на то, что канон не может сводиться к таким закономерностям, хотя его наличие предполагает их существование. Закономерность понятия в узко-классическом, 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 согласно которому канон, хотя и демонстрирует связь со структурой, однако 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»*³². Канон в своём нормативном качестве проникает в понятие структуры (то есть 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 идет о структуре пространства, пропорциональных построениях, ритмических моделях в художественном произведении.

Далее Лосев сравнивает понятия идейного содержания и канона, и

³² там же, с. 8.

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»³³. 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»³⁴, отражением которого является стиль. Речь кажется идет о связи стиля с 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 определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений».

Упомянутые статьи Лосева также позволяют говорить о том, что канон демонстрирует связь со структурами восприятия, однако эта связь проявляет себя на совершенно ином уровне, чем та связь которую демонстрирует понятие стиля. Главная проблема с которой сталкивается исследователь, пытающийся применить категорию стиля для изучения

³³ там же, с.11

³⁴ Лосев А. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973. С.8

искусства стран христианского Востока, состоит в том, что применение понятия «стиль» не позволяет объяснить в полной мере эволюционные процессы в этом искусстве. Например рассматривая историю византийского искусства исключительно в границах понятия «стиль» невозможно объяснить изменения, произошедшие в византийском искусстве XI века. Лишь наиболее широкая трактовка понятия «стиль» кажется адекватной для изучения восточнохристианской художественной традиции. В духе Шпенглера трактуя понятие стиля как неотъемлемого атрибута определенной культуры представляется возможным вести разговор о византийском стиле, либо древнерусском стиле, можно обсуждать локальные варианты развития этих стилей (например стиль каппадокийских фресок). В некоторых случаях можно говорить о локальных нюансах художественного *вкуса*, которые оказывают влияние на конечное произведение через набор ктиторских требований и пожеланий к живописцу или архитектору, однако, рассуждения о комниновском стиле, о русском домонгольском стиле представляется необоснованными ввиду отсутствия собственно предмета изучения.

Возникает обоснованная потребность в привлечении понятия и связанного с ним терминологического аппарата, которые были бы способны в полной мере объяснить эволюционные процессы в искусстве Древнего мира и христианского Востока. Это понятие призвано связать закономерности (паттерны) восприятия, процесс художественного творчества и эстетическое впечатление производимое художественной вещью в границах конкретной культуры. Этим понятием становится «канон». Однако, с момента введения термина «канон» в научный обиход круг его возможных трактовок почти сразу становится чрезвычайно широк, поэтому в каждом конкретном случае термин нуждается в уточнении. Для того, чтобы точно очертить границы этого понятия следует подробно сопоставить суть и смысл механизмов, с помощью которых канон связывает закономерности (паттерны) восприятия, процесс художественного творчества и эстетическое впечатление с тем, как

осуществляет свою функцию стиль.

Исследования на пороге XIX и XX вв. показали, что процесс зрения распадается на две фазы: первая - собственно зрительный акт, в узком, оптическом понимании, который представляет собой факт отображения проекции предмета на сетчатке глаза; вторая - обработка разумом полученной информации. На практике эти взаимосвязанные фазы, сменяющие попеременно друг друга, составляют систему последовательных перемещений зрачка, "ощупывающего" предмет. Созерцание, таким образом, предстаёт не единомоментным актом, но протяженным во времени процессом. Схема движений зрачка всегда уникальна, хотя и определены некоторые закономерности. Можно предположить, что канон, в процессе эстетического восприятия проявляет свою власть над воспринимающим субъектом оказывая влияние на аппрезентацию. Аппрезентация, оказывающая существенное влияние на первое впечатление, в том числе оказывает влияние на схему движений зрачка, то есть, можно сказать, управляет всем процессом восприятия. На этот механизм обратил внимание в начале XX века венгерский психиатр *Балинт*³⁵, описавший клинический случай нарушения зрительного восприятия, происходившего из-за беспорядочных блужданий взгляда пациента с двухсторонним поражением затылочно-теменных систем. *Балинт* назвал этот феномен "психическим нарушением взора". Изучение механизмов зрительного восприятия активно велось на протяжении всей первой половины XX века. В 50-60-х гг. исследования *Лурии* в области зрительной агнозии стали своеобразным итогом полувековых поисков.

Заметный вклад в область изучения соотношения особенностей зрительного восприятия и искусства сделал в середине XX века выходец из Берлинской школы гештальта Рудольф Арнхейм в своей классической

³⁵ *Bálint R* (1909): Seelenlähmung des 'Schauens', optische Ataxie, räumliche Störung der Aufmerksamkeit, *Monatsschriften für Psychiatrische Neurologie* 25:51-81

работе «Art & Visual perception»³⁶. В этой своей работе он фактически выходит за границу собственно изучения восприятия переходя к анализу феномена фантазии, воображения.

Тему соотношения перцепции и изобразительности европейская наука об искусстве изучает в тесной связи с понятием стиля. Эта связь со времени *Вельфлина* кажется совершенно незыблемой. При этом использование формально-стилистического метода для изучения восточнохристианского искусства, порожденного отличным от западного типом эстетического сознания сталкивается с существенными затруднениями. Бросается в глаза отсутствие изменением художественной формы и представлениями о восприятии, которые, в свою очередь, представляют собой отражение мировоззренческих установок. На протяжении всей своей истории Византия в полной мере сохраняла преемственность и незыблемость мировоззрения. Главной культурной доминантой Византии было православное христианство. Развитие искусства до X века сопровождало утверждение догматов на Вселенских Соборах, в более позднее время художество было эстетической формой христианской проповеди. Художественная форма изменяется, в то время как мировоззренческие установки, управляющие перцепцией, остаются незыблемыми. В стилевом отношении искусство христианского Востока чрезвычайно малоподвижно, и причина этого в его культовой функции. Оно, в отличие от искусства Запада, лишено пафоса поиска истины, оно свидетельствует её раз и навсегда данную, явленную во всей полноте в Писании. Главным нормативным механизмом, обеспечивающим достоверность такого свидетельства является канон. Каждая конкретная художественная вещь может быть соотнесена с каноном на предмет соответствия ему. И в случае если вещь не соответствует канону, её религиозный смысл ничтожен вне зависимости от уровня художественного исполнения. Малоподвижность

³⁶ *Rudolf Arnheim, Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Berkeley & Los Angeles: University of California Press UCP, 1954*

восточнохристианского искусства очень заметна на фоне ощутимой динамики развития искусства Запада: скажем позднекомниновский маньеризм и палеологовский ренессанс безусловно сильно отличаются друг от друга, но отличия между ними вовсе не такие драматические как между современными им итальянским искусством дученто (Романика) и кватроченто (Ренессанс).

Вневременный характер искусства христианского Востока проявляется в том, что некоторые устойчивые формы духовности время от времени могли порождать очень схожие по форме и содержанию художественные явления как, например, аскетическое сознание породило искусство VI века и искусство второй четверти XI века³⁷. *О.С. Попова* обращает внимание на тот факт, что византийское искусство уже на самом своем раннем этапе сформулировало главные свои принципы³⁸, и поэтому его невозможно назвать искусством становящимся, развивающимся поступательно, как на латинском Западе.

Ещё одним важным специфическим культурным нюансом заставляющим усомниться в правильности применения понятия стиль для объяснения процессов, происходивших в искусстве христианского Востока, и особенно Византии, является сравнительная узость локального стилевого разнообразия, имеющая своей причиной высокую степень централизованности культуры³⁹. В то время как на Западе могли соседствовать и развиваться одновременно различные стили, на Востоке, особенно в Византии, такие различия не часто выходят за рамки

³⁷ Подробно этот вопрос разбирает *О.С. Попова* в статье «Образ и стиль в византийском искусстве VI и XI века» опубликовано в сборнике статей «Проблемы Византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы.» М. Северный Паломник. 2006. С-67-82.

³⁸ *Попова О.С.* Образ Христа в Византийском искусстве V-XIV веков. // «Проблемы Византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы.» М. Северный Паломник. 2006. С-11.

³⁹ Подробнее *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., Искусство, 1986.

локального вкуса или художественной манеры. Другими словами, в сравнении с Западом, высокая степень унифицированности искусства христианского Востока не давала возможности для конкуренции и борьбы стилей, то есть, собственно, того процесса который позволяет говорить об истории искусства как об истории стилей.

И всё же история искусства вполне в состоянии отчетливо зафиксировать этапы развития византийского и шире восточнохристианского искусства. Художественные вещи атрибутируются, датируются, выявляются общие признаки того или иного направления. Всё это заставляет задаться вопросом о механизмах этого развития. Фактически это обозначает необходимость задуматься над проблемой места стиля в каноническом искусстве христианского Востока, а также над соотношением понятий канона и стиля как терминов трактующих механизмы развития изобразительности.

Совершенно различаются между собой обстоятельства появления стилей и канонов. Стиль возникает стихийно как особый тип эстетического, а затем и художественного переживания. В его основе лежит художественный вкус и определяемая им художественная манера. В ходе своего развития стили часто проходят через процесс канонизации, когда живое творчество уступает механическому следованию сложившемуся набору приёмов. Канон, в отличие от стиля, возникает как форма норматива, более или менее добровольно принимаемого художником, и регламентирующая его художественную деятельность. В основе канона лежит не художественный вкус, а задача достоверной передачи религиозной истины. При этом в ходе своего развития канонические правила могут подвергаться различным трактовкам. Так возникают локальные школы и художественные манеры, характерные для тех или иных эпох. Отличительной особенностью канонического искусства является его связь с религиозной истиной. Сложно себе представить возникновение канонических нормативов, не связанных с религиозными

учениями. Изучение византийского искусства сугубо светского происхождения показывает совершенную его идентичность с современным ему религиозным искусством. Таким образом можно говорить о том, что в рамках канонического искусства любого рода эстетическая активность человека мыслится как часть религиозного опыта и ритуала. Канон же, сам по себе простирается далеко за пределы собственно сферы эстетического восприятия, он предваряет само по себе восприятие, будучи его интенцией, одной из наивысших форм абстракции. (далее мы будем рассматривать канон в тесной связи с религиозным опытом).

Стиль также является одной из высших форм абстракции, однако, механизмы его влияния на мастера принципиально отличаются от принципов, с помощью которых реализует себя канон. Можно также говорить о том, что и канон и стиль представляют собой две различные модели определяющие паттерны восприятия. Обе эти модели реализуют себя через авторскую манеру и систему технических и технологических приёмов в искусстве. Стиль реализует себя как стихия, канон - как модель, в этом их основное отличие. Следует отметить также, что идея канона, доведенная до своего крайнего выражения, порождает совершенно неподвижное, схематизированное искусство, в рамках которого роль мастера идентична роли средневекового переписчика, а любое проявление творческого начала равнозначно ошибке переписчика, изменяющего по своему усмотрению священный текст. Идея стиля же, возведенная в абсолют, приводит к абсолютной творческой свободе и возникновению совершенно уникальных произведений искусства. Эта уникальность граничит с сингулярностью, что порождает серьезные проблемы с интерпретацией художественного произведения.

В своём чистом виде ни канон, ни стиль не могут быть фундаментом культуры. Можно говорить о том, что канон и стиль представляют собой два полюса, между которыми развивается художественное творчество. Канон задает контекст, а стиль определяет исключительность художественного произведения. Между этими полюсами и возникает феномен художественности. Сами по себе ни канон, ни стиль не могут предопределить

эстетическое переживание, порождаемое шедевром, однако сам шедевр рождается как уникальный компромисс между каноническим и стилистическим. Каждая культура выстраивается как система равновесия между этими полюсами, специфика сопряжения этих двух начал и определяет облик культуры в целом.

Канон как эстетическое явление представляет собой форму эстетического императива. Он возникает как результат работы коллективного сознания. В большинстве случаев канон предстаёт как норматив, регулирующий создание предметов религиозного искусства. Канон организует наиболее глубинные структуры восприятия и выражения. Канон представляет собой устойчивую структуру, он гораздо менее подвижен чем так называемые «большие стили». Перестройка канона связана с процессами перестройки мировоззрения, и связывается с пересмотром всей структуры восприятия. Искусство Древнего Мира и Средних Веков, в отличие от современного, развивалось в совершенно особых условиях, когда акт художественного творчества, по словам *Д.С. Лихачева*, заключался в выполнении, а не нарушении правил.

Понимание канона как формы эстетического императива художника, добровольно работающего «по правилам» отправляет дальнейшие размышления из области изобразительной в область выразительную для изучения невербализуемого, немиметического в каноническом искусстве. Именно эта сфера 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, своеобразная сигнатура художника, его манера), так и немиметические характеристики изобразительности (сюда относятся геометрические, стереометрические и топологические основы

изобразительности, свойства плоскости как геометрического элемента, понятия точки, линии, протяженности, тела, пространственно-временная структура (хора и топос, теменос, пейрон и апейрон), восприятие пространства (линейная и воздушная перспективы), перцептивный аспект отношений право-лево, верх-низ; метрические отношения; пропорции и архитектоника изображения; свет (свет в иконе безусловно можно считать немиметической характеристикой); цвет; материя и вещество).

§3. Канон в пространстве прекрасного. Античность.

1.3.1. Эволюция художественных канонов.

Сегодня сложно уверенно говорить о времени возникновения первых канонов. Н.А. Иофан, исследовавшая древнее искусство Японии и Средиземноморья, указывает на связь канона с мифом и ритуалом и отодвигает время его появления к глубокой, доисторической древности⁴⁰. Она связывает возникновение канона с базовым для человека стремлением к созданию иерархии, структурированию любого рода деятельности, в том числе и художественной, и пытается вычленить элементы этого первичного структурирования художественной деятельности объединяя эти элементы в границах понятия «протоканон». Протоканон – еще не собственно канон, но некоторый устойчивый иконографический мотив, приём повторяющийся в десятках, сотнях изображений, и способный мигрировать из одной культуры в другую, как это описывает А. Варбург. Так, например характерный для минойского искусства мотив «летающего галоп», или изображения женщин, обнаженных до пояса и одетых, подобно критским «змеиным богиням», в колоколовидные юбки встречаются в наскальных изображениях Леванта со времени энеолита, т.е. примерно VIII—VII тыс. до н.э.

Некоторые исследования⁴¹, рассматривавшие работу человеческого мозга

⁴⁰ Иофан Н.А., Семенцова Э.Л. Древний миф и его изобразительные воплощения в доантичном и античном Средиземноморье Жизнь мифа в античности. Материалы научной конференции «Випперовские чтения–1985». Вып. 18. Часть 1. Доклады и сообщения. М., 1988. [режим доступа]: <http://annales.info/stone/small/iofan.htm>

⁴¹ Кравчунас Б.К., Николаенко Н.Н. Изобразительная деятельность и мозг // Теория и

в процессе художественного творчества, позволяют говорить о биологической обусловленности стремления человека к поиску путей структурирования художественной деятельности.

Каноничность присуща в первую очередь искусству древнего мира и средних веков. Наиболее изученным из древних канонов является древнеегипетский. Будучи частью религиозного культа, магической практики, и обнаруживая тесную связь с египетским пиктографическим письмом, такое каноническое искусство обладало статусом священного знака – иероглифа, где каждое изображение имело жестко установленную семантику. В.В. Бычков определяет путь художественной реализации недискурсивного знания, полученного в религиозном опыте, как цепочку «*миф-символ-канон*»⁴². Уже Древний Египет знает все современные типы канонизации: сакрализация художественного приёма, применение иконографических схем, закреплённая семантика цвета, канон пропорций, специфическое восприятие художественного пространства, которое можно обозначить как каноническую топологию с закреплённой семантикой понятий центра, осей право-лево, верх-низ, относительных размеров, особым отношением к перспективе. Первые свои каноны греки заимствовали от египтян⁴³. Собственно началом развития греческого искусства принято считать середину VII века до н.э. - в этот период у греков появляется круглая скульптура собственного изготовления, именно тогда фараон Псамметих I пригласил восточно-греческих и карийских наёмников на службу в свою армию. Это повлекло за собой возникновение первых греческих поселений в Египте. В этот период греки познакомились со скульптурой в натуральную величину и больше, и, собственно, впервые оказались в ситуации восприятия скульптуры как особого вида искусства, скульптуры отдельно-стоящей и не связанной с архитектурой, как это было на

методология архаики. Своя и чужие культуры. Сознание. Искусство. Образ. Мат-лы теоретического семинара. СПб., 1998.

⁴² Бычков В.В. Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства. – М.: МБА, 2010. С. 379.

⁴³ Boardman, J. Greek Sculpture. The Archaic Period. – London: Thames & Hudson, 2007. Pp. 18-24

Востоке (например, у персов). Следует отметить, что уже в самом начале своего развития греческие мастера, как и египтяне, не копировали непосредственно натуру (хотя и имели такую возможность), как это делает современный скульптор, создающий портретное изображение непосредственно с натуры. Мастера наиболее древнего времени использовали пропорциональные схемы построения образа, заимствованные от египтян эпохи Саитской династии. Хотя до нас не дошло египетских текстов с описаниями канона, в списке книг библиотеки храма в Эдфу упоминается трактат под названием «Предписания для стенной живописи и канона пропорций». До нашего времени также дошли незаконченные египетские рельефы с нанесенной на них разметкой, так что некоторое представление о египетских канонах у нас все же есть. Не вдаваясь в подробности, скажем лишь, что греки заимствовали наиболее позднюю и наиболее сложную пропорциональную систему, просуществовавшую в Египте до времени Клеопатры. Суть её состояла в делении роста на 7 частей, каждая из которых делилась еще на 3, таким образом, всего рост человека делился на 21 часть. Надо отметить, что эта система и была использована для создания скульптур ранней греческой архаики. Историк Диодор Сицилийский упоминает о том, что «ритмос» древней скульптуры Египта идентичен тому, что можно найти у легендарного греческого мастера Дедала.

Падение Саитской династии в 524 году до н.э. и разорение Египта времен Камбиса II, очевидно, не благоприятствовало развитию искусств и культурных связей между греками и Египтом. В любом случае, после персидского завоевания Египта греческое искусство демонстрирует значительный отход от канонических норм, унаследованных от Египта и ассоциирующихся с архаикой. В самой Греции это время связывается с периодом греко-персидских войн, которое соответствует эпохе поздней архаики в искусстве. Последнюю черту под архаической эпохой подвел захват Афин персами в 480-79 гг. до н.э., во время которого значительная часть памятников архаического искусства была уничтожена или вывезена, а остатки были погребены самими греками в так называемом «персидском мусоре». Акрополь и город были отстроены заново,

уже в совершенно ином стиле, который затем стали называть «классическим». Согласно принятому в истории искусства мнению, одним из наиболее важных моментов, положивших водораздел между архаикой и классикой, является возникновение в Греции самостоятельных, независимых от египетских, пропорциональных построений сначала в архитектуре, а затем и в скульптуре.

1.3.2. Составляющие античного канона. Симметрия, акривия, ритм.

Для обозначения совокупности правил создания изображения, имея в виду в первую очередь расчет пропорций, греки использовали понятие «канон». Первоначально этим словом обозначалась горизонтальная деталь ткацкого станка, от длины которой зависела ширина получаемого полотна. В период классики и раннего эллинизма канонов в скульптуре возникло несколько, но главнейшую роль в их развитии играет не сохранившийся трактат Поликлета. Знаменитый скульптор, основываясь на системе пифагорейских геометрических расчетов, предположительно составил текст-инструкцию, который представлял собой набор отношений всех членов тела по отношению к росту и друг к другу, и в качестве иллюстрации к этим расчётам создал знаменитую скульптуру «Дорифора».

Письменные источники фиксируют наличие споров о пропорциях, симметрии и измерениях среди скульпторов еще в дополиклетову эпоху, в конце VI – начале V века. Плиний сообщает о том, что ритм и симметрия появились впервые у Пифагора Регийского. Однако при этом не подвергается сомнению тот факт, что до Поликлета скульпторы не имели такого образца пропорций, как «Дорифор». С появлением труда Поликлета возникает целая литература, посвященная изучению различных аспектов художественного процесса. В 34 и 35 книгах «Натуральной истории» Плиний упоминает художника и скульптура IV века Эфранора, автора двух трудов «О Симметрии» и «О красках»; живописец Апеллес, по сообщению Плиния, описывает особенности своего стиля, также как и пропорции и композицию. Среди своих источников Плиний упоминает художников IV века - Паррасия, Меланфия, и Асклепидора. Витрувий упоминает о том, что Агатархос, художник второй

половины V века, писал о перспективе. Известно также, что первые эллинистические историки искусства Ксенократ и Антигон сами были скульпторами. Греческий канон эпохи классики и эллинизма включал в себя три основных принципа. Их приводит скульптор и теоретик Ксенократ, выделивший три характеристики изображения: *симметрия* (пропорции), *ритмос* (положение фигуры в пространстве, поза, композиция, жест), *акривия* (точность выполнения). Очевидно, эти характеристики и составляли основу греческого канона классической эпохи⁴⁴.

Понятию симметрии (пропорции), органически связанному с пифагореизмом, греки, очевидно, уделяли в своем каноне более важное место, чем это делали египтяне. К эпохе Поликлета относятся первые известные тексты, рассматривающие проблему симметрии и пропорций применительно к архитектуре. Тот факт, что многие скульпторы того времени были также и архитекторами, свидетельствует в пользу возможной миграции идей из архитектуры в изобразительное искусство. Собственно, именно механистическое, инженерное представление о сути канона демонстрирует текст Поликлета в дошедшем фрагменте, который приводит механик Филон: *«Так многие, принявшись за изготовление орудий одинаковой величины и воспользовавшись той же самой конструкцией, одинаковым деревом и равным количеством железа без перемены самого веса, сделали одни орудия дальнобойными и сильными по своему удару, другие же – большие отстающими от названных. И когда их спрашивают о причине этого, они не могут назвать такой причины. Поэтому для того, что будет говорить в дальнейшем, подходящим является изречение, высказанное ваятелем Поликлетом: "Успех [художественного произведения] получается от многих числовых отношений, причем любая мелочь может его нарушить"». Очевидно, таким образом и в данном искусстве [механике] при создании сооружения с помощью*

⁴⁴ Подробно вопрос об указанных принципах разобран у *Williams M.F.* The New Posidippus: realism in Hellenistic sculpture, Lysippus, and Aristotle's aesthetic theory (P. Mil. Vogl. VIII.309, Pos. X.7-XI.19 Bastianini = 62-70 AB) Leeds International Classical Studies 4.02 (2005) – Режим доступа: <http://www.leeds.ac.uk/classics/lics/> (<http://www.leeds.ac.uk/classics/lics/>)

множества чисел приходится делать в результате большие ошибки, если допускать хотя бы малую погрешность в частных случаях»⁴⁵. Такое инженерное восприятие гармонии лежит в основе античной идеи калокагатии, которая первоначально представляла собой согласно А.Ф. Лосеву сочетание идеи практической пользы с красотой формы, общей «ладностью» предмета.

Понятие «ритмос», которое приводит Ксенократ, включает в себя всё, что касается передачи положения тела в пространстве, т.е. - композицию, позу, осанку, жест, движение. Эта составляющая канона в древнеегипетском и архаическом искусстве Греции определяется как устойчивая композиционная схема, иконография, однако в классическое время трактовка становится иной. Ритм, начиная с Пифагора Регийского, в античной скульптуре может трактоваться как распределение масс в подвижной фигуре, баланс сил, обеспечивающих характер её движения и положения в пространстве. Речь идет об уникальном умении греческого мастера передавать движение, трактуемое в классическом искусстве как форма жестикюляции. С.С. Аверинцев в своей статье «Унижение и достоинство человека» обозначает высокий жест понятием *Haltung*⁴⁶. Признанным мастером ритмоса согласно Плинию был Мирон. Как показало изучение Дискобола, предпринятое С. М. Эйзенштейном, «Если бы можно было оживить её [скульптуру] и снять на кинолентку движение этого дискобола, мы не нашли бы среди кадров фазы, совпадающей с изображённым Миронем положением тела. Причина в том, что в скульптуре ступни ног находятся в одной фазе движения, колени - в другой, бедра - в третьей и т.д. Мирон смог выразительно передать движение, спружинив последовательные фазы в одновременности».⁴⁷ То есть передать не фазу движения, а впечатление оставленное движением. Кинематографические эксперименты Лени Рифеншталь (Олимпия) и Абрама Роома (Строгий юноша) иллюстрируют утверждение Эйзенштейна. Стремление передать в изображении высокий жест,

⁴⁵ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. – М.: АСТ, 2000. – с. 328.

⁴⁶ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. — СПб: Азбука-классика, 2004. — с. 65.

⁴⁷ Александров Г.В. Эпоха и кино. – М.: Политиздат, 1976. С. 59-60.

отражающий движение души, связывает каноническую изобразительность греческой классики с трагедией, театральным искусством в рамках которого гораздо позже вызрела идея возвышенного, которая уже в эпоху позднего Рима стала основой нарождающейся христианской изобразительности.

Акривия (\square κρίβεια), буквально – ‘точность, тщательность’. Третий элемент античного канона. Поликет говорит: «*Совершенство складывается из мелочей*»⁴⁸. На практике в классическую эпоху этот принцип обозначает степень точности следования расчету при выполнении изображения. Для иллюстрации того, что имеется в виду под этим понятием, интересным представляется привести здесь результаты открытых Lothar Haselberger в 1979 году архитектурных набросков из Святилища Аполлона в Дидиме⁴⁹. Он указывает на разрывы в строгой системе геометрических и математических расчётов в проектировании колонны, когда мастер допускает небольшие отклонения от своих расчетов, руководствуясь собственным мнением, чтобы его предмет «хорошо выглядел», и затем снова возвращаясь к математическим расчетам. Этот принцип и лег в основу работы канона в греческом искусстве, именно он обусловил своеобразие античного греческого искусства, его существенно большую подвижность и живость по сравнению с искусством Древнего Египта, на которое первоначально ориентировались греческие мастера. Этот принцип позволяет художнику находясь в границах канонической парадигмы реализовывать собственные эстетические ощущения и переживания. Именно этот принцип позволяет грекам сделать первый шаг от ремесла к творчеству.

1.3.3. Античный канон как *modus operandi* мастера.

Вместе с тем, следует отметить, что канон подразумевал не только связанные с пифагорейством топологические рассуждения о симметрии, пропорциях, центре, отношениях и т.д., но и описание технических нюансов

⁴⁸ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Т. 1. – М., «Акт», 2000. С. 327-336.

⁴⁹ L. Haselberger, *Werkzeichnungen am Jungeren Didymeion*, *Istanbuler Mitteilungen* 30 (1980) pp. 191-215; *Bericht über die Arbeit am Jungeren Apollontempel von Didyma*, *Istanbuler Mitteilungen* 30 (1983) pp. 90-123.

работы мастера, и вообще представлял собой своеобразный *modus operandi*, совпадавший в базовых своих принципах со стратегией и логикой архитектурного подхода к построению формы⁵⁰, поскольку именно архитектура имеет инструментарий для реализации недискурсивного опыта. В первую очередь это выражается в чрезвычайной ограниченности миметических возможностей архитектуры, ведь архитектор не может подражать природе в своей работе. Поскольку архитектура ничего не изображает, её красота определяется через тектонику, которая, в свою очередь, есть наивысшее проявление функциональности. Изобразительное искусство архаики еще в дополиклетово время демонстрирует подобный инженерный подход к красоте. Однако памятники того времени, будучи анатомически вполне совершенными, как, например курсы Кройсоса, по сути не являются скульптурой. Функционально они лишь значащая форма архитектуры, идентичная по смыслу обелиску. Мимесис в них сведен к простой передаче геометрических пропорций, никак не связанных с реальным обликом изображаемого. Это почти полное отсутствие миметической выразительности архаической скульптуры идентично относительной «холодности» архитектуры, вызванной её практичностью выраженной в тектонике. В античной традиции архитектура представляет собой простое «техне», ремесло, её нет в числе мусических искусств объединенных идеей очищения через катарсис. Античные авторы не упоминают о каком либо специфическом воздействии архитектуры на человеческую психику. Подобной была и архаическая скульптура. Однако уже со времени поздней архаики и «строгого стиля» изобразительное искусство начинает отходить от функционала простого знака, оно уже начинает не только обозначать, но и выражать. Эта способность приближает изобразительность к кругу мусических искусств, выводя её за рамки простого ремесла, каким представлялась греческому философу архитектура. Греческий канон допускает отклонение от самое себя во имя красоты, и эта специфическая его черта,

⁵⁰ Шуази О. История Архитектуры. – М.: Изд. Всесоюзной Академии Архитектуры, 1937, Т. I. 298 с.

возникшая в глубокой древности, создала предпосылки для «великого пробуждения» в классическую эпоху и сохранялась во все более поздние эпохи вплоть до византийского времени. Гомбрих в своей «Истории искусства» описывает переход от египетской схемы к миметической выразительности греческой классики. Для него каноническая схема предстаёт как пробная модель («гипотеза»), которая в дальнейшем в процессе художественного творчества подлежит сличению с самим предметом, явленном в зрительном опыте. Результатом такого сличения и становится произведение искусства, представляющее собой ту или иную форму компромисса между зрительным опытом и канонической моделью. Греческий мастер в своей работе следует расчету, пропорциональной схеме, однако позволяет себе в деталях отклоняться от неё следуя, собственному эстетическому чутью, индивидуальному переживанию гармонии формы. Именно с этим связывается чрезвычайная подвижность греческого искусства в сравнении с искусством египетским. Египетский канон никакого своеволия мастера не допускал, сохраняя чрезвычайную устойчивость на протяжении всего своего существования. Поликлетов принцип «пара микрон» лег в основу таких отличительных черт ордерной архитектуры, как энтазис, курватура (выгиб горизонтали, уклон вертикали, увеличение интреколумниев и утолщение колонн в углах здания) для корректирования видимых искажений. Наиболее ранними из дошедших примеров применения этих принципов являются Парфенон (447-438 гг. до н.э.) Храм Аполлона в Бассах второй половины V века (430-420 гг. до н.э.), выстроенный Иктином, работавшим также на афинском акрополе. В изобразительном искусстве этот принцип использовался как антиперспективный приём, когда мастер стремился к изображению идеального, иконического по Платону образа⁵¹.

Рекомендации для мастеров, дополненные инструкциями, математическими и геометрическими расчетами к римскому времени приобрели характер партитур, по которым мастер был призван «исполнять»

⁵¹ Платон. Софист. Сочинения в трех томах. Т.2 – М.: Мысль, 1970. с. 349-350.

конкретный храм или скульптуру. Римский архитектор Витрувий обозначит греческое «канон» латинским понятием «ордер».

§4. Образ и прототип. Основания миметического искусства.

Разговор о каноне представляет собой часть полемики об образе, которая, в свою очередь есть частный случай вопроса: «почему вместо ничто существует нечто?». Канон представляет собой систему правил создания знаков. Ч. Пирс выделяет выделяется три типа знаков: иконические знаки, индексы и символы. Каноническому регулированию подлежат два – иконические и символические. Оба эти типа знаков изоморфны, в первых изоморфизм связан с непосредственным подражанием естественным формам, вторые связаны с первообразами с помощью различных фигур переноса смысла (ассоциативно).

Э. Гуссерль в своих «Логических исследованиях» разрабатывает теорию знака разделяя функции *оповещения* и *придания значения*. В границах такой логики художественный образ может быть мыслим двояко:

1. Образ есть проекция отраженных от предмета лучей на сетчатку глаза. Эта проекция сличается разумом с гипотезой о том, что есть зримый предмет, и соответствующим образом распознаётся и интерпретируется. Таким образом изобразительность и предстаёт как способ намеренного обмана органов зрения, в основе которого лежит депривации (например, живопись не предназначена для тактильного ощущения, она стремится избежать самой возможности тактильной верификации зрительного сигнала). Канон в таких условиях является набором правил и технических навыков, проекцией самого восприятия, смысл его сводится к рецептуре создания художественной вещи.

2. Образ есть набор глиф, эмблем и символов, складывающихся в слова, которые вместе со знаками препинания и интонацией формируют некоторое подобие текста, который зритель в состоянии, увидев, прочитать и интерпретировать. Канон в этом случае представляется набором правил построения такого текста, более или менее сходный с набором орфографических, пунктуационных и стилистических правил живого языка. Гомбрих в «Символических образах» говорит о символической изобразительности

как о форме таинственного, даже мистического языка, лежащего в стороне от визуального восприятия как такового.

Будучи уже с самого момента своего возникновения способом передачи недискурсивного, полученного в религиозном опыте знания, канон не подразумевает вовсе, либо существенно ограничивает для мастера возможность обращения к природе. Каноническое искусство, будучи идеализированным, типическим, обобщенным, всегда оппонирует искусству живоподобному, конкретному, индивидуальному, подражающему природе. Соответственно, в эпохи, характеризующиеся увлечением природой и сравнительно высоким уровнем творческой свободы, канонические нормативы ослабевают, и, напротив, время доминирования канона связывается с отказом от работы «с природы», утратой интереса к живой телесности. На макроуровне эта тенденция заметна если сравнить греческое искусство эпохи греко-персидских войн с греческим же искусством позднего эллинизма, романское искусство с ренессансным. На микроуровне эта тенденция хорошо заметна в искусстве Византии, в котором периоды увлечения живоподобием, так называемые «византийские ренессансы», сменялись периодами аскетической отстраненности и обобщенности образов.

I.4.1. О двух типах античной изобразительности.

С классического времени принято было считать источником художественного творчества подражание, мимесис. Ограниченность творческих возможностей человека определяется его неспособностью создать в полной мере точную репрезентацию живого. Таким образом, создавая художественный образ, мастер вынужден идти на компромисс, выделяя значимые и передаваемые черты и опуская остальные. Речь об основополагающем принципе любой репрезентации – о принципе выделения значимых и значащих сходств и различий образа и прототипа, который обеспечивает правильную интерпретацию образа. Если смотреть на поэтику

художественного образа как на платоново зеркало⁵², уподобляя художественный процесс зеркальному отражению, то получающийся образ всегда будет соответствовать своему прототипу в одной из его характеристик, демонстрируя ущербность в передаче остальных.

Поскольку образ функционально отстроен от своего прототипа, он всегда представляет собой визуальную метаболу, то есть ту или иную фигуру переноса смысла. Когда речь идет об изображении чего-то материального, актуально являющегося в окружающем мире упомянутая метаболо сводится к простой передаче визуально воспринимаемой формы. *Образ всегда чем-то является и что-то обозначает.* Так, внутри самого себя он содержит информацию не только о тех характеристиках первообраза, которые он передает, но и о тех, которые передать неспособен. Эти лакуны и составляют индивидуальность образа, определяя границы возможных интерпретаций. Данная проблема подробно рассматривается М. Фуко в эссе посвященном живописи Рене Магритта⁵³. Значение образа есть то, чем образ являться не может, но с чем он очевидным образом связан. Плиний в «Натуральной истории» приводит древнюю легенду о возникновении искусства: *«Лепить из глины портретные изображения первым придумал гончар Бутад из Сикиона, в Коринфе, благодаря дочери: влюбленная в юношу, она, когда тот уезжал в чужие края, обвела тень от его лица, падавшую на стену при светильнике, линиями, по которым ее отец, наложив глину, сделал рельеф»*⁵⁴. Перед нами визуальная форма метафоры. Как показали работы лингвистов⁵⁵, мышление, будучи связано с речью, само по себе метафорично, однако, привлечение принципа метафоры (в более позднее время аллегории⁵⁶) в качестве механизма обеспечивающего логику создания художественной вещи составляет особенность греческого

⁵² Платон. Государство. Собр. соч. в 4 т. т.3, ч.1. - М.: Мысль, 1971. С.422-424; Софист. т.2 - М.: Мысль, 1970. С.354-355.

⁵³ Фуко М. Это не трубка. - М.: Художественный журнал, 1999. 152 С.

⁵⁴ Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. – М.: Ладомир, 1995. С. 108.

⁵⁵ Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живём. — М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.

⁵⁶ Аллегория – усложненный вариант метафоры, уже не просто фигура речи, но целый оборот, выражающий определенную мысль.

искусства. Собственно одно из наиболее ранних из известных аллегорических изображений – скульптура Эйрены с Плутосом, создана Кефисодотом Старшим около 370 г. до н.э. Человеческая культура породила множество различных фигур переноса смысла, и изобразительность может следовать, скажем, логике аналогии, модели, схемы, или метонимии. Египетское и ближневосточное искусство, от которых греки заимствовали канонические пропорциональные схемы, и многие другие технические знания и навыки, не знали метафоры. Искусство древнего Востока не вполне отделимо от бытовой магии, религиозного культа. Образ в нем существует как вместилище мистической сущности, живущее самостоятельной жизнью. Наиболее древние примеры греческого искусства также развивались в рамках этой парадигмы. Павсаний описывает некоторые архаичные уже в его время ритуалы, связанные со священными идолами-ксоанами⁵⁷.

«Великое пробуждение» греческого искусства наступает с признанием факта наличия ощутимой дистанции между образом и прототипом. Образ, созданный в границах такой парадигмы, уже на стадии художественного намерения заведомо не является обиталищем души мертвого, или божеством, хотя примитивные представления об изображении как об обиталище божества еще долго живут в народных ритуалах и древних, примитивных фигурках-ксоанах. Если образ не является магическим двойником прототипа, следовательно между ним и прототипом существует какая-то другая связь, отличная от тождества, и не равная нулю. Образ не тождественен прототипу, но и не полностью ему чужд. Постигание специфики этой связи, стремление определить её, составляет предмет интереса античных философов, изучавших изобразительность.

Подводя итог сказанному, следует констатировать, что *образ, созданный в границах метафорической парадигмы изобразительности никогда не является тем, что он обозначает, и никогда не обозначает то, чем является.*

⁵⁷ Подробнее см. *Donohue A. A. Xoana and the Origins of Greek Sculpture. - Atlanta, GA: Scholars Press, 1988. Pp. 509.*

Перед нами пример антиномики художественного образа⁵⁸. Описанный принцип условности составляет логическую основу сначала античной, а затем и византийской изобразительности. Отказ от такой логики ведет к демонтажу самого понятия «образ». Так, ситуация полного отождествления образа с первообразом сводится к тому, что для зрителя изображение становится местом пребывания изображенного. Это фактически обозначает возвращение изобразительности в границы примитивной магии⁵⁹. Обратная ситуация подразумевает отождествление изображения с материалом, (например, зритель отказывается от того, что камень представляет метафору живого тела), в этом случае осуществляется регрессия к животному состоянию, характеризующееся полной неспособностью воспринимать и интерпретировать любого рода изобразительность.

История античного искусства представляет собой штурм этой границы. Желание античного мастера сделать изображение живым зафиксировано в многочисленных рассказах об оживающих изображениях. Парадокс в том, что чем более живоподобными становились античные скульптуры, тем заметнее становилась их безжизненность и безгласность. Стена между образом и живым росла по мере того, как мастера преодолевали все новые горизонты изобразительности, приобретая навык и практику отчуждения всё большего объема признаков от своего предмета: поза, жест, выражение, портретное сходство, настроение, даже характер в римском портрете. Разочарование в возможностях изобразительного искусства выразилось в острой критике изобразительности со стороны позднеантичных и раннехристианских платоников.

Греческая изобразительность развивается между двумя описанными полюсами антиномии образа. Роль канона здесь сводится к тому, что он является своеобразным ключом к этой «игре иносказаний», задавая границы

⁵⁸ См. *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы. — М.: Издание автора, 1927. 250

⁵⁹ Греческая мифология сохранила рассказы о таких оживающих изображениях, наделенных собственной волей (*αἰτόματα*) подобных Талосу.

возможных интерпретаций визуальной метафоры. В «Кратиле» вопросу о связи между образом и прототипом посвящает свой мрачный каламбур Сократ, чей отец, как известно, был скульптором: *«Многие считают, что тело подобно могильной плите (σῆμα), скрывающей погребенную под ней в этой жизни душу. В то же время эта плита представляет собою также и знак (σῆμα), ибо с ее помощью душа обозначает то, что ей нужно выразить, и потому тело правильно носит также название "сома" (σῶμα). И все же мне кажется, что скорее всего это имя установил кто-то из орфиков вот в каком смысле: душа терпит наказание – за что бы там она его ни терпела, – а плоть служит ей оплотом, чтобы она смогла уцелеть, находясь в теле, как в застенке. Так вот, тело есть так называемая плоть (σαρξ) для души, пока та не расплатится сполна, и тут уж ни прибавить, ни убавить ни буквы.»*⁶⁰ В этом, ключевом для понимания антропологии образа, фрагменте фактически речь идет о двух корнях изобразительности: в первом случае образ трактуется как знак, во втором - как вместилище, мистический двойник.

Образ-знак. Если изображение развивается по первому корню, оно приобретает характер визуальной риторической фигуры, которая представляет собой простейшую семантическую структуру, состоящую из субъекта и предиката. В этой структуре указание на субъект производится через обозначение имени на изображении, в то время, как само изображение есть предикат, «рекомое» (лектон). Упомянутый выше Haltung составляет «рекомое» античной скульптуры. Жест изображенного предстаёт как память отбрасываемая в мир живых. Мимесис в данном случае нацелен на передачу того специфического действия, поступка, который ассоциируется с данным человеком. Такая культура не могла бы возникнуть на Востоке, она являла собой отражение аристократического этоса греческого гражданина, который проявлялся на агоре или симпосии, в военном строю. Внутренние состояния и переживания человека не имели никакого значения. Мраморные тела кор и куросов, сражающихся воинов с фризов архаических и раннеклассических

⁶⁰ Платон. Кратил. Сочинения в трех томах. Т.1. — М.: Мысль, 1968. С. 438-439.

храмов исключены из потока времени, взяты вне событийности и сюжета. Они есть результат художественного переживания *σχολή* (задержка внимания на предмете) и *ἄξιοκονόμησις*⁶¹ (вычленение объекта в потоке времени). Если для философа *σχολэ* – более или менее спонтанный скачок сознания от феноменального к ноуменальному, для художника, - это момент приостановки работы, когда мастер бросает взгляд на изображение со стороны. В такой момент сознание способно совершить скачок и «увидеть» недостающие элементы формы, структуры, композиции художественной вещи, иногда мастер способен увидеть в незаконченном изображении целое, завершённую форму. Такая способность человеческого восприятия особенно обостряется, когда художественный процесс развивается в ситуации отказа от прямого копирования живого тела, как это и было у греков до эпохи поздней классики. Для такого изображения принципиальное значение имеет установление принадлежности. Эта проблема со времён Древнего Египта и по сей день решается через указание имени (Рен) изображенного. Таким образом устанавливается связь между образом и первообразом. Так семантика образа-памятника, жестко привязанного своим значением к прототипу процедурой названия, делает его элементом визуальной риторики, коллективной или частной мнемой. Наиболее ясно идея образа-знака выражена в позднеархаических курсах, которые так и назывались «σήμα» (знак), а также в скульптурах «строгого» стиля, таких как «Дискобол» и «Тираноубийцы».

Образ-двойник. Приведенный фрагмент «Кратила» указывает на то, что о теле как обители души говорили задолго до Платона ещё орфики. Образ, переживаемый как вместилище, предстаёт мистическим двойником человека, в котором обитает душа мертвого. Такое переживание скульптурного образа, очевидно, возникло прежде Сократова каламбура, древние корни связывают его с египетскими представлениями⁶² о двойнике «Ка» сопричастующем изображению. Образ в границах такой трактовки уже мыслится не как нечто

⁶¹ Приемы, родственные гештальту, феноменологической редукции, *ἄποχή* Аристотеля.

⁶² Steindorff, G. *Der ka und die Grabstatuen*, // *Zeitschrift für Aegyptische Sprache und Altertumskunde*, 48. 1911. S. 152–159.

обозначающее и напоминающее, но как нечто, вмещающее душу и замещающее утраченную плоть. Генезис таких изображений связан с ранними вотивными изображениями – *αυαλια*. Проблема узнавания и интерпретации для такого образа-двойника имеет совершенно иной смысл, чем для образа-знака. Указание на первообраз в данном случае имеет магический, а не коммеморативный смысл. Такое изображение не испытывает острой нужды в сопутствующей подписи или надписи, наблюдатель узнает лицо изображенного человека. Образ говорит сам за себя, поэтому наличие портретного сходства для него имеет критически важное значение. Логика мимесиса в данном случае сводится к максимально точной передаче портретного сходства. Источник такой изобразительности лежит на Востоке, и в первую очередь в Древнем Египте, культура которого представляла изображение посмертным вместилищем двойника «Ка». Египетские «тексты пирамид»⁶³ и «Книга Мертвых»⁶⁴ содержат в себе описания ритуала отверзания уст и очей, производившегося над скульптурами и мумиями⁶⁵. Целью обряда было сделать изображение ритуально живым. После завершения ритуала изображение или мумия считались живыми, по отношению к ним проводился специальный ритуал «кормления Ка». Греки в период архаики имели куда более примитивные представления о теле и его изображениях. И все же, с древнейших времен у них был распространен обычай оставлять или разбивать горшки на могиле усопшего. В классическое время этот обычай выразился в изготовлении и использовании в погребальных церемониях специально подготовленных и расписанных сосудов – лекифов. Они олицетворяют собой тело, переживаемое как объем, вместилище. Наиболее ярким примером реализации этого принципа могут служить этрусские канопы, которые содержали внутри прах покойного и имели крышку с портретным

⁶³ *Faulkner R. O. The Ancient Egyptian Pyramid Texts Translated into English. Oxford, 1969. P. V—VIII // Тексты Пирамид — СПб.: Журнал «Нева»; Летний сад, 2000. С. 294—300.*

⁶⁴ *D'Auria S., Lacovara P., Roehrig C.H. Mummies and Magic: the Funerary Arts of Ancient Egypt. — Boston: Museum of Fine Arts. 1989. 288 P.*

⁶⁵ *Матые М. Э. Древнеегипетский обряд отверзания уст и очей. — М.: ВИРА, 5, 1958. С. 344-362.*

изображением.

В смысловом плане разница между изображением-знаком и изображением-вместилищем может быть описана как отличие обелиска от мастабы. В отличии от образа-знака, функционально связанного с памятью, образ-вместилище функционально стремится заместить оригинал.

1.4.2. Развитие теории образа у платоников и перипатетиков.

Ключевым вопросом изобразительности является вопрос о том, что именно является её предметом, что вызывает к жизни художественный образ. Понятно, что это не сам предмет, очевидно, речь идет о том, как этот предмет переживается мастером в акте создания художественной вещи. От этого зависит что именно мастер воспринимает как отчуждаемое от предмета. Канон в этом случае представляет собой набор правил художественного восприятия предмета изобразительности, иными словами, определяет отделяемое от предмета. Итак, что же видели в прототипе греки классического и эллинистического периода? Размышление над приведенным фрагментом из «Кратила» позволяет уточнить эти базовые для классической, а после и для византийской изобразительности, понятия. Платон сравнивает два термина: σῶμα (тело) и σαρξ (плоть). Плоть (σαρξ) в греческом языке обозначает буквально мясо, мышцы покрывающее кости. Евангельский контекст позволяет определить плоть как нечто тленное, то, от чего отделяется дух в момент смерти. Σαρξ есть плоть живая, осязающая и осязаемо плотная, трепещущая в переживании бытия и ищущая этого переживания, в отличии от плоти мертвой (κρέας) (Рим. 14:21 и 1 Кор. 8:13). В евангельском контексте плоть мыслится также как часть человека, обладающая собственными желаниями, влечениями. (Ин. 6:53, Гал. 5:19). Плоть есть предмет биологический, медицинский, в то время как тело (σῶμα) есть нечто протяженное, пребывающее в трехмерности, а следовательно, занимающее определенное место, имеющее границы, форму, мерность, размер, пропорции, но при этом вовсе необязательно осязаемо плотное, и не обязательно живое. Например воздух, туман, даже свет для грека вполне телесны. Тела есть τὰ φυσικά «естественные вещи» - предмет

аристотелевой физики, противопоставленный умопостигаемым сущностям, составляющим предмет метафизики. Апостол Павел своеобразно увязывает понятия тела и плоти в (1 Кор. 6:16). Для художника человеческое тело предстает как артефакт, представленный лишь поверхностью, своеобразная окаменелость. Эту абстрактную поверхность для правильной передачи в материале следует померить, установить её абсолютные и относительные размеры, изучить конструкцию и воспроизвести. Художник не пытается погрузить свое сознание внутрь предмета, его интересуют лишь пропорции тела и его положение в пространстве. Эффективное исполнение художественной вещи в границах такой парадигмы требует от художника абстрагирования, которое в некоторых случаях ведет к идеализации – т.е. замене отображения реального прототипа схемой, т.е. умственным представлением о предмете. Пустые изнутри бронзовые скульптуры античности представляют собой вещественное воплощение такой логики восприятия предмета.

Плоть – гораздо более сложный в передаче предмет, поскольку плоть тесно связана с эмоциональным миром человека, она есть отражение движений его души. Эту связь рассматривает С.С. Аверинцев⁶⁶. Художественное отражение этих «нутряных», «чревных», сердечных переживаний подразумевают сочувствие, вчувствование художника в предмет. Такое сочувствие для грека в первую очередь передается понятием «ἔλεος» – сочувствие в коннотации «жалость». Для философов это понятие стоит в общем ряду с другими порочными страстями, вместе с гневливостью, страхом и похотью.

Теория образа в античное время и в средневековье развивалась в двух основных направлениях, из которых первое ассоциируется с Платоном, а второе с Аристотелем. Понятие κάθαρσις (катарсис)⁶⁷, унаследованное от пифагорейцев, как показывает изучение контекста, совершенно по-разному интерпретируется ими. Если для Платона катарсис – в первую очередь очищение души от плотских страстей, то для Аристотеля катарсис – очищение

⁶⁶ Аверинцев С. С. Унижение и достоинство человека. Поэтика ранневизантийской литературы. — СПб: Азбука-классика, 2004. С. 62-89.

⁶⁷ См. Катарсис: метаморфозы трагического сознания. – СПб.: Алетейя, 2007. – 384 С.

через сопереживание страстям, причем само очищение трактуется как процедура, имеющая скорее медицинский (как об этом пишет Дж. Бернайс), нежели этический характер. Соответствующим образом по-разному трактуется Платоном и Аристотелем понятие мимесиса. Для Платона это понятие связывается с техне, механическим созданием ущербных образов-отражений, в то время как для Стагирита мимесис тесно связывается с выразительностью и катарсисом. С известной осторожностью можно говорить о наличии корреляции между древними типами изобразительности, о которых шла речь выше, и эстетическими конструктами Платона и Аристотеля. Изобразительность, развивающаяся по типу знака демонстрирует связь с платоновским учением и видит своим предметом тело. Античный канон является необходимым элементом такой эстетической системы, связанной с практикой абстрагирования и идеализации в рамках художественного процесса. Изобразительность же развивающаяся по второму типу, стремящаяся войти в круг мусических искусств, по словам Ксенофонта, признаёт абсолютной ценностью *«то, что более всего увлекает зрелищем душу человека»*⁶⁸, то есть сопереживание. Для такого искусства подражание есть необходимое условие достижения выразительности. Канон здесь играет вспомогательную роль внутренней, скелетной структуры изображения, главной целью которого является стремление выявить личностные свойства человека.

Первый тип изобразительности ассоциируется с искусством поздней архаики и ранней классики, так называемым «строгим стилем». Второй тип получил законченное выражение в искусстве высокой классики и эллинизма.

1.4.3. Античный мимесис и проблема передачи идеального.

По-разному сложились судьбы каждого из типов изобразительности. Изобразительность первого типа достигла предела своих художественных возможностей еще при жизни Платона. Канон Поликлета завершает и обобщает опыт развития этой абстрактной, идеализированной изобразительности.

⁶⁸ Цит. по Позднев М.М. Психология искусства. Учение Аристотеля. – М. - СПб: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. С. 228.

Бедность выразительных возможностей, на которую обращают внимание уже античные авторы, вкупе с платоновской фундаментальной критикой образа привела к упадку идеализированного изобразительного искусства такого типа и превращению его в форму школьного знания о пропорции. Намек Платона на возможность создания достоверного, иконического образа, полной репрезентации, не был теоретически развит его последователями в классическое и эллинистическое время, и вплоть до первых веков новой эры пребывал под спудом. Платоники склонны были отвергать изобразительное искусство даже во времена Плотина, который, как известно, с негодованием отверг просьбу ученика о создании его портрета. Однако платоновское допущение возможности существования иконических образов, дополняющее его теорию идей, оказало существенное влияние на изобразительное искусство. Цицерон пишет: *«... я утверждаю, что и ни в каком другом роде нет ничего столь прекрасного, что не уступало бы той высшей красоте, подобием которой является всякая иная, как слепок⁶⁹ является подобием лица. Ее невозможно уловить зрением, слухом или иным чувством, и мы постигаем ее лишь размышлением и разумом. Так, мы можем представить себе изваяния прекраснее Фидиевых, хотя не видели в этом роде ничего совершеннее, и картины прекраснее тех, какие я называл. Так и сам художник, изображая Юпитера или Минерву, не видел никого, чей облик он мог бы воспроизвести, но в уме у него обретался некий высший образ красоты, и, созерцая его неотрывно, он устремлял искусство рук своих по его подобию. И вот, так же как в скульптуре и живописи есть нечто превосходное и совершенное, мыслимому образу которого подражает то, что предстает нашим очам, так и образ совершенного красноречия мы постигаем душой, а его отображение ловим слухом. Платон <...> называет такие образы предметами идеями и говорит, что они не возникают, но вечно существуют в мысли и разуме, между тем как все остальное рождается, гибнет, течет, исчезает и не удерживается сколько-нибудь долго в одном и том же состоянии. Поэтому, о*

⁶⁹ Имеется в виду посмертная восковая маска, хранившаяся среди ларов.

чем бы мы ни рассуждали разумно и последовательно, мы должны возвести свой предмет к его предельному образу и облику»⁷⁰.

Платонова теория прекрасного, имеющего неиссякающий источник в самом себе, изложенная в «Пире» (211a) хотя и не имела до времени Плотина теоретической разработки, вероятно принималась во внимание мастерами, создающими образы богов и героев, которые пытались подражать прекрасному, увиденному в уме, в противоположность воспринимаемому чувственно.

Изобразительность второго типа, распространившись в эллинистическое время на всю ойкумену превратилась в универсальный художественный язык, взаимопроникновение греческой и римской художественных традиций сформировали облик искусства римской империи. Аристотелева трактовка мимесиса как отображения обеспечила чрезвычайно богатые возможности для роста и развития изобразительного искусства. Стремление проникнуть вовнутрь предмета постоянно подпитывало интерес к изучению природы.

Первоначально воспроизведение скульптурной формы для грека тесно связано с идеей недостоверности чувственного опыта (эстемы) и поиска пути выражения эпистемического эйдоса в материале. Понятно, что в рамках такой логики понятие мимесиса не могло трактоваться как подражание натуре. Вообще, греческое понятие «фюзис» в классическую эпоху не тождественно современному понятию природы. Греки классической эпохи не работали «с природы» так, как это делают современные мастера, да и сама идея копирования природы показалась бы им неуместной. Натура мыслилась мастером как отражение высшей гармонии, которая часто представлялась в пифагорейском ключе как гармония числовых отношений (канон Поликлета). В своей работе греческий мастер всегда (и в классическое, и в эллинистическое, и даже в римское время) следовал принципу идеализации. А.Ф. Лосев, рассматривая вопрос о понятии «природы», приводит рассказ Цицерона о «реализме» живописца IV в. Зевксиса: *«...Вообще же он обнаруживал такую*

⁷⁰ Марк Туллий Цицерон. Оратор. Пер. М.Л. Гаспарова., http://fb2-books.ru/read/7258-orator.html#ТОС_idp30244880

*тщательность, что, собираясь нарисовать для жителей Агригента картину, которую они на общественный счет сооружали для храма Юноны Лацинии, он осмотрел в обнаженном виде их дев и выбрал из них пять, чтобы воспроизвести на картине то, что у каждой из них в отдельности было им одобрено»*⁷¹ Вообще, до Лукреция греки не мыслили природу как основание творческой деятельности, однако роль природы в художественном процессе постоянно увеличивалась от архаики к эллинизму. Одним из первых обратившихся к природе был Пракситель, о котором думают, что он изобразил в образе гетеры свою любовницу Фрину. Только в эллинизме появляется понятие, совершенно чуждое классике, – понятие «природы». Иллюстрацией этого нового, почти тождественного современному, подхода к природе служит поступок Эвпомпа - основателя Сикионской школы живописи. На вопрос о том, кому он следовал из своих предшественников, он, по словам Плиния, указывая на толпу людей, заявил, что следует подражать природе, а не художнику. Хотя стремление к идеализации образа сохраняется в языческом греческом искусстве на протяжении всей его истории, тем не менее, в нем со времен Поликлета постоянно нарастает тенденция к все большей реалистичности, влияние же канона характеризуется тенденцией к снижению. Эта тенденция продиктована сочетанием двух факторов, важнейших для такого идеализированного искусства: с одной стороны, стремлением сделать произведение искусства красивым, и желанием придать образу выразительность⁷² (ὀμφασίς), с другой. Это стремление к красоте не имеет ничего общего с принципом прекрасного, подчиненного идее числовой гармонии. Обаяние жизни, переданной в камне, в эллинистическое время затмевает классическую идею гармонии числа, получившей выражение в художественной форме. Желание усилить выразительность художественного образа еще сильнее привязывает мастера к природе и еще дальше отстраняет его от числового канона. А.Ф. Лосев в первом томе своей «Истории античной эстетики» проводит жесткую границу между

⁷¹ Цит. по Лосев А.Ф. История античной эстетики. Т.1 – М.: «Аст», 2000. С. 338-339.

⁷² Подробнее см. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. — М.: Художественная литература, 1957. 520 С.

числовым идеалом канона Поликлета, выстроенного на золотых сечениях и более поздними пропорциональными схемами, уже не ставившими числовую гармонию во главу угла, а лишь использовавшими число для описания соотношения частей по отношению друг к другу и целому, как это делает, скажем Лисипп.

В эллинистическую и римскую эпоху изобразительное искусство обращается к передаче индивидуальных особенностей человека, однако это стремление всё еще чрезвычайно далеко от современной идеи передачи характера и личности в портрете. В конце IV века до н.э. Лисистрат в образе кулачного бойца подчеркнул не столько личность, сколько характерную внешность профессионала с грубыми чертами лица, несущими следы увечий, полученных во время боёв. Собственно, в этом и состоит разница между тем, как воспринималась и чем являлась скульптура для древних и эллинистических мастеров. Некоторые тщательно обработанные скульптуры древности, будучи помещенными в архитектуру, на своё место, веками были недоступны для зрителя из-за своего положения, и, напротив, скульптуры Пергамского алтаря спускаются к зрителю, стоят с ним на одних ступенях, пытаются преодолеть границу, отделяющую их от реального мира. Искусство стремится войти в реальность, буквально стать живым. В этом вся суть античного живоподобия. Пьедестал как символ условности изображения утрачивает своё значение. После того, как Эллада входит в число территорий под контролем Рима, греческие мастера начинают работать по заказам римских граждан. Греческое идеализированное искусство соприкоснулось с римским стремлением к достижению максимального портретного сходства, желанием передать в изображении характер, внутреннюю сущность человека. Это вызвало к жизни появление такого специфического жанра как римский скульптурный портрет.

Аристотелев мимесис стал импульсом, вызвавшим к жизни блестящее искусство эллинистического мира, став подражанием натуре, он обеспечил величие искусства Рима. Однако слабым местом всей конструкции, основывающейся на отображении, была её зависимость от эстемы в сочетании с

полной неспособностью отображать нечто явленное в умоглядном, поэтическом опыте. Даже теоретическая возможность такого изображения совершенно исключена пока художник рассуждает в границах аристотелева мимесиса.

1.4.4. Интерпретация и функция образа в античном изобразительном искусстве.

Итоги развития изобразительного искусства античности. Интерпретация произведения искусства для античного сознания в классическую эпоху сводится к сравнению и припоминанию. Греки почитали Мнемозину как мать муз, Платон сводил познавательную способность именно к припоминанию. Иначе представляется процесс интерпретации когда речь идет об изображении идеального, незримого, поскольку подражание, а следовательно и узнавание в этом случае становится серьёзной проблемой. Для такого изображения принципиальное значение имеет установление принадлежности через указание имени. Таким образом устанавливается связь между образом и первообразом. Древний Египет, видевший эту связь магической, породил специфическое понятие священного знака, иероглифа. Так возникли первые устойчивые канонические иконографии, когда сама художественная форма и композиция служили указаниями на имя изображенного. Античность создала несколько различных фигур переноса смысла (в т.ч. аллегорию). Составляющие суть античного канона, понятия симметрии, ритмоса и акривии позволяли реализовать через механизм аллегории любого рода процесс или явление в системе, где основой религиозного опыта является миф. Идеальное мыслилось как прекрасное, которое, в свою очередь, представало гармонией числовых отношений. Главным способом передачи божественного была усложненная форма метафоры - аллегория. Использование механизма аллегории позволяло реализовать весь спектр функциональных назначений античного искусства. Дидактико-информативная и коммеморативная функции, чрезвычайно важные для античного гражданского сознания, представлены в развернутых многофигурных мифологических нарративных сценах, в скульптурах олимпийских чемпионов, граждан-героев, подобных «тираноубийцам»,

декоративная функция античного искусства реализована в непревзойденных шедеврах изобразительного искусства. Античные культовые центры подобные дельфийскому представляли собой подлинные сокровищницы изобразительного искусства.

В рамках античной идеи калокагатии божество мыслилось бесконечно прекрасным. Передача божественного подразумевала активное использование канона, что постоянно подпитывало его развитие и детализацию. В эпоху эллинизма канон уже представлял собой не только пропорциональную схему человеческой фигуры, но и целую иконографию, составлявшую внутренний каркас произведения искусства. Шедевры подвергались процессу канонизации, т.е. использовались как шаблоны-прототипы, которые тиражировались и широко распространялись по всему пространству греческого мира. Дошли десятки различных интерпретаций знаменитых шедевров античности. Многие из них иллюстрируют применение принципа акривии, составляющего специфику греческого понимания канона: известны слегка отличающиеся друг от друга жестом или выражением и чертами лица скульптуры следующие общей иконографии, и восходящие к одному прототипу, среди них варианты Книдской скульптуры Афродиты, Дорифора, Диадумена, Дискобола, Марсия и т.д.⁷³ Так изобразительное искусство приобретает характер визуальной риторики, в которой иконографическая композиция имеет ту же семантику, что фигура речи в ораторском искусстве.

В классической античности канон выступал как норматив, определяющий систему творческих принципов, связанных с созданием идеализированных образов. Поскольку античное искусство развивалось как форма визуальной риторики, идея блага, базовая для античной философии, в изобразительности реализовывалась через идею калокагатии.

В раннеклассическую эпоху, когда мимесис представал как подражание

⁷³ *Беликов А.В.* Римская копия с греческого оригинала. Практика применения антропометрических методов для изучения античной скульптуры. «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (21-24 ноября 2013 года МГУ, г. Москва)

идеальному, канон, реализуя себя через принципы симметрии, акривии и ритма, позволил создать выдающиеся произведения искусства, созданные в модусе прекрасного, и составившие идеал красоты на эпохи вперед.

Со времени Аристотеля, заговорившего об эмфазе в своей «Поэтике»⁷⁴, изобразительное искусство получило новый вектор развития, стремясь добиться выразительности мусических искусств (в первую очередь театрального и поэтического). Поиск новых выразительных средств, призванных передать такое доселе чуждое изобразительному искусству явление, как пафос (πάθος), и через его передачу добиться катарсиса, с очевидностью поставил изобразительное искусство за пределами «технэ» - системы узкопрактических дисциплин, таких как архитектура. Предельной выразительности достигают эллинистические мастера в таких шедеврах эллинистического искусства, как «Лаокоон с сыновьями» и скульптурных группах Пергамского алтаря.

Описанный процесс привел к существенному ослаблению регулирующей роли канона. Канон как система правил перестал справляться с чрезвычайно усложнившейся системой визуальной риторики, какой предстаёт изобразительность эллинистического времени. В результате канон претерпевает редукцию, становясь системой пропорций, школьным знанием, ремесленной инструкцией. Каноническая схема становится своеобразным внутренним каркасом живоподобного изображения. Теория иконического образа, которая так и не получила развития у Платона, постепенно становится этическим учением, теряя непосредственную связь с эстетической теорией.

Начав свой путь от простого техне, ремесла, изобразительное искусство в античное время так и не стало искусством мусическим, способным приводить к катарсису - очищению через сопереживание. С другой стороны, оно перестало быть и простым знаком. Это промежуточное положение поставило его наравне с искусством риторики, которое замерло между театром и философией.

⁷⁴ Подробнее см. *Позднев М.М.* Психология искусства. Учение Аристотеля. — М.-СПб: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. 816 С.

Мимесис в эллинистическое время уже понимается не как подражание эйдосу, но как стремление сочетать выразительность и красоту. Эти тенденции в изобразительности очевидно нарастают вместе с его стремлением войти в круг мусических искусств, которые, согласно Аристотелю, все характеризуются именно подражанием. В эпоху второй софистики платоновской драме молчания образа Лукиан противопоставляет выразительные возможности написанного слова, фактически литературы. В диалоге «Картины», где создается портрет конкретного человека, Лукиан Самосатский говорит: *«Сложим из всех изображений единый образ и, дав его в книге, передадим на всеобщее изумление тем, кто ныне живет, и тем, кто будет жить позже. И, может быть, образ этот окажется более долговечным, чем творения Апеллеса, Парразия и Полигнота, и ей самой намного более приятным, чем они, поскольку не сделан он из дерева, воску и красок, но создан внушением Муз. А это и есть изображение самое верное, являющее взорам в едином целом и красоту тела, и высокие качества души»*.⁷⁵

Характерной тенденцией этого времени является формирование общего понятийного аппарата в литературе, риторике и в изобразительном искусстве. Отмечается дрейф понятий из одной области в другую с сопутствующим расширением поля значений. Так понятие «образ» из художественного термина становится понятием литературным, создавая постепенно теоретический фундамент того, что позже будет развито в категориях «характер», «личность», «ипостась». С другой стороны, понятие «возвышенное» перестает быть простым риторическим термином, становясь, по сути, базисом новой изобразительности.

Общим местом большинства экскурсов к истокам возникновения иконы является разговор о кризисе античного мимесиса. Мы коротко рассмотрим здесь логические предпосылки этого кризиса применительно к интересующей нас проблеме канона. Итак, представление об искусстве как о подражании в сочетании с идеей переноса смысла сформировало логическую базу для

⁷⁵ Лукиан Самосатский. Сочинения. В 2 т. — СПб: Алетея 2001. Т.1 С. 179.

«великого пробуждения» греческой классики. Канон в этой системе выступал как набор правил, позволяющий создавать такие изображения. Сложившаяся система позволяла с успехом создавать изображения людей, героев и божеств в границах античной мифологии. Однако уже со времени высокой классики древние божества античного пантеона постепенно утрачивают своё влияние. В эллинистическое время культы олимпийских богов уже трудноотличимы от культов обожествленных героев. Секуляризация мифа сопровождается развитием философии и формированием представлений о предвечных сущностях и закономерностях (таких как Единое, Логос, Эрос). Пластически ориентированное греческое сознание пытается найти способы художественной реализации этих, в высшей степени абстрактных, явлений. Однако фигуры переноса смысла, сформировавшиеся в классическую эпоху, не позволяли осуществить сколько-нибудь успешную художественную передачу такого рода умозрительных категорий. Аллегорические изображения заведомо огрубляли эти категории, возвращая их в границы примитивной мифологии. На этом фоне развитие идеалистических течений в философии привело к полному отказу от изобразительности, жесткой критике попыток художественного изображения вечных, умозрительных сущностей, как заведомого идолотворчества (т.е. создания недостоверных репрезентаций). Уже в античное время молчание, безжизненность образа, о которой упоминает в «Федре»⁷⁶ Платон, становится притчей во языцех, по отношению к изображениям употребляются такие эпитеты как «бездвижные», «бесчувственные», «безгласные». Рассказы об оживающих статуях остаются лишь сказками, несмотря на разнообразные технические ухищрения, призванные «оживить» изображение, к которым греки прибегали уже со времени ранней классики⁷⁷.

⁷⁶ Платон. Федр. Собр. соч. в 4 т. т.2. – М.: Мысль, 1993. С.185-188.

⁷⁷ В коллекции британского музея есть бронзовая голова Аполлона, в затылочной части которой сделано специальное отверстие, так что солнечный свет, проходя через это отверстие заставляет в определённый час стеклянные глаза скульптуры загораться преломленным солнечным светом. Такое сочетание символического и технического подходов к созданию образа характеризует античную изобразительность классического времени.

Античность не сумела найти ответа на платоновскую дилемму репрезентации, навсегда оставшись в границах риторического вопроса древних эпиграмм: *«В Книд чрез пучину морскую пришла Киферея-Киприда, Чтобы взглянуть на свою новую статую там. И, осмотрев ее всю, на открытом стоящую месте, Вскрикнула: "Где же нагой видел Пракситель меня?"»*⁷⁸. Возможность восхождения, аналогии так и осталась нереализованной потенцией. Потенцией, однако, вполне мыслимой для грека: *«Бог ли на землю сошел и явил тебе, Фидий, свой образ, Или на небо ты сам, бога узреть восходил?»*⁷⁹ (Филипп из Салоник I в. до РХ эпиграмма на статую Зевса Олимпийского).

§5. Образ и канон в модусе возвышенного. Византия.

Кризис поздней империи затронул все стороны жизни граждан Рима. Для изучаемой нами проблемы принципиальное значение имеет разочарование в старых богах и пантеонах и поиск новых духовных ориентиров. Разнообразные восточные мистические учения сделались чрезвычайно популярны по всей империи. Митраисты, герметисты, гностики, орфики, почитатели Изиды, христиане жили и проповедовали своё вероисповедание на фоне заката традиционных римских культов и римских ценностей. Чрезвычайная популярность мистических культов на фоне римского рационализма есть убедительное свидетельство актуализации духовного созерцания, которое имело невероятно интенсивный, а главное массовый (и в основном простонародный), характер. Этот специфический опыт непосредственного общения с Духом, в обычное время являющийся уделом немногих, неожиданно стал важным политическим и культурным фактором жизни империи. Просвещенного римлянина эта непосредственность общения с Творцом шокировала. Яростный критик христианства, рационалист Цельс пишет: *«Евреи и христиане кажутся мне стаяей летучих мышей или муравьев, выползающих*

⁷⁸ Цит. по Лосев А.Ф. История античной эстетики. Т.5. – М.: Аст, 2000. С. 474.

⁷⁹ Греческая Эпиграмма. Пер. Л.Блуменау. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 213.

из своей дыры, или лягушками, устроившимися возле своего болота, или же червями, скопившимися в болотной грязи и рассуждающими друг с другом: “Именно нам Бог возвещает о ходе всех вещей; ему нет никакого дела до всего остального мира; он забросил небеса и землю, предоставив их самим себе, чтобы всецело заняться нами”⁸⁰. Эта насмешка над религиозной восторженностью христиан на деле обнажает страшное, поистине космическое одиночество самого блестящего ратора, профессионального философа-скептика, товарища Лукиана. Таким был духовный контекст, в котором рождалось новое искусство. Новый духовный опыт требовал освоения, оформления. Результатом стало возникновение новых эстетических концепций и нового искусства, при этом развитие философии и изобразительности часто шло параллельно, независимо друг от друга, причем художественная практика часто опережала в своем развитии теологические и философские концепции. Ниже мы рассмотрим основные пути поисков в этой области.

1.5.1. Позднеантичные поиски выхода из кризиса миметического искусства.

Кризис аристотелева мимесиса, доминировавшего в изобразительном искусстве со времени Александра, был вызван неспособностью принципа отображения быть инструментом передачи духовного опыта. Выразительные возможности античного искусства ограничивались художественной передачей душевных, психических состояний. Духовный опыт, однако, обозначает нечто большее, и от изобразительности требуется нечто большее, чем отражение психического состояния, ведь в опыте духовного созерцания человек, соединяясь с Всевышним, превышает себя. Выше мы уже упоминали, что этот духовный опыт не был явлением исключительным, и сконцентрированным в границах христианской общины. Репрессии против христиан по всей империи также существенно ограничивали саму возможность развития христианского изобразительного искусства в эпоху до Миланского эдикта. Разочарование в живоподобном искусстве, однако затронуло не только христиан. Грекоязычная

⁸⁰ Origene. *Contra Celsum* IV, 23. Цит. по Аман А.-Г. *Повседневная жизнь первых христиан 95-197*. – М.: Молодая Гвардия-Палимпсест, 2003. С. 141.

интеллектуальная элита позднего Рима занималась интенсивным поиском новых источников художественного творчества, лежащих за пределами чувственного восприятия, эстемы, о недостоверности которой шел разговор еще со времени досократиков. Наиболее интенсивным этот поиск был в среде грекоязычной элиты позднего Рима. Именно в этой среде впервые фиксируются упоминания о поклонении образам Христа. В жизнеописании императора Александра Севера покровительствовавшего Оригену мы встречаем упоминание об интересном обычае почитания образа Спасителя: «...в помещении для ларов у него стояли изображения обожествленных государей, только самых лучших, избранных, и некоторых особенно праведных людей, среди которых был и Аполлоний, а также... Христос, Авраам, Орфей и другие подобные им»⁸¹.

В грекоязычной среде в эпоху Северов впервые возникает понятие для обозначения эстетического опыта, суть которого заключается в способности человека усилием воли увидеть в уме образ, не являющийся воспоминанием реального. Такого рода опыт не имеет аналогов ни в иудейской традиции, где пророческое визионерство обычно имеет спонтанную природу, ни в античной традиции, которая связывает идеальное иконическое искусство с гармонией математически рассчитанных числовых пропорций. Флавий Филострат, теоретик искусства из круга императрицы Юлии Домны, жены Септимия Севера, жившей на пороге II-III вв., размышляя в рамках идеи трансформации второго типа аристотелевой типологии мимесиса, и следуя при этом Сексту Эмпирику, из лексикона Гомера извлекает понятие «*φαντασία*»⁸², которую он восхваляет, называя «*более мудрым творцом, чем подражание*»⁸³ и предлагает ее в качестве основы для трансформации всей сферы пластического. Размышляя в рамках идеи трансформации второго типа аристотелевой

⁸¹ Элий Лампридий. Александр Север. // Властелины Рима. Биографии римских императоров от Адриана до Диоклетиана. – М.: Алетейя, 2001. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Avt_Avgust/index.php

⁸² См. также: *Schweizer B. Mimesis und Phantasia // Philologus.1934. Bd.39. S. 286-300.*

⁸³ Флавий Филострат. Жизнь Аполлония Тианского. – М.: Наука, 1985. – Режим доступа: http://krotov.info/acts/03/1/filostrat_00.htm

типологии мимесиса Флавий Филострат со ссылкой на Гомера описывает такое психическое явление как *φαντασία*, которую он восхваляет, «*Неужто всякие ваши Фидии и Праксители возносились на небеса, чтобы запомнить, как выглядят боги, а затем изваять их точно такими? Или резцом из водило что-нибудь иное? – Иное – и в этом ином была вся полнота мудрости. – Что же именно? О чем тут можно говорить, кроме подражания? – О воображении (φαντασία)! Всё это и работа воображения, и она куда искуснее подражания, ибо подражание создает лишь виденное, а воображение – еще и невиданное, творя возможные, хотя и небывалые образы. Подражанию частою помехою бывает изумление [τρόμος букв. трепет, дрожь], а воображению нет помехи, ибо не смущают его собственные мечтания»⁸⁴. (VI, 19)*

Хотя античность со времени создания Аристотелем трактата «О душе» знала об этой способности сознания создавать образы, не имеющие аналогов в реальности, именно Филостраты сделали его эстетической концепцией. Возможности творческого применения фантазии для художника классической античности ограничивалось созданием комбинированных изображений вроде химеры, кентавра, или сфинкса. В эпоху Филостратов актуализация идеи фантазии вызвала к жизни иной тип эстетического мышления. До нашего времени дошло искусство такого типа – оно относится к кругу помпейской живописи IV стиля, с её эфемерными пейзажами, фантастической архитектурой, странными, подчас гротескными персонажами, как будто увиденными во сне. Живопись этого времени часто называют позднеантичным «импрессионизмом». И всё же, это искусство основано на принципах классической эстетики с идеей подражания прекрасному. Дополненное эллинистической идеей подражания природе, это миметическое искусство даже дальше от иконического, чем живопись Зевксиса. Для Флавия Филострата природа (φύσις) первична. Эта мысль прослеживается у него как в философском сочинении «Диалексис», так и в сборнике экфрасисов «Картины»,

⁸⁴ Флавий Филострат. Жизнь Аполлония Тианского. / Изд. подг. Е. Г. Рабинович; Отв. М. Л. Гаспаров. — М.: «Наука», 1985. с.131-132.

где он сообщает⁸⁵, что художники «которые не передают природной гармонии в своих картинах, не являются правдивыми художниками». Образы-впечатления реальных вещей комбинируются в сознании художника, приобретают новые подробности, приукрашиваются и затем становятся искусством. Несмотря на увеличение роли сознания в творческом процессе, в основном искусство II-III века остаётся тектоничным, телесно ориентированным, пространственным, многоплановым по своей структуре. Рождённая в языческой, даже антихристианской среде идея *φαντασία* соединилась с идеей творческой воли. Очень скоро фантазия становится частью эстетической парадигмы иконы. Экфрасис Хорикия из Газы, христианского писателя VI века, описывающий росписи церкви Св. Георгия в Газе, приводит сцену Благовещения: «Крылатое существо только что сошло с небес по фантазии художника и пришло к той, которая будет матерью без мужа»⁸⁶. Газский ритор прямо указывает на *φαντασία* как источник творческого замысла, и даже сам стиль экфрасиса обнаруживает близость текстам Филостратов, самых заметных теоретиков этого искусства. Позднее в христианском каноне идея фантазии занимает место, предусмотренное в античном каноне представлением об акривии, когда канон позволяет художнику, и даже провоцирует его на небольшие отклонения от схемы, своеобразную авторскую трактовку образа.

1.5.2. Актуализация темы возвышенного. Этическое в эстетическом.

Рождение новой философской теории образа, а вместе с ней и нового канона связывается с актуализацией переживания вознесенности, напряженным религиозным поиском первых веков новой эры, который повлек за собой смену всех культурных доминант и эстетических приоритетов. Вместе с ним актуализировалось и понятие возвышенного как особого способа передачи

⁸⁵ Подробнее см. Белоусов А.В. Флавий Филострат в религиозном контексте своего времени. – М.: ПСТГУ, 2012. С. 205-207.

⁸⁶ цит. по Mango C. The art of the Byzantine Empire 312-1453. – New Jersey, 1972. P.60-68.

Божественного. Понятие возвышенного известно с античного времени, однако в первые века н.э. оно совершенно не связывалось с областью пластических ремёсел-технэ. Возвышенное относилось к области мусических искусств: трагедии, поэзии, музыке и связывалось с аристотелевой интерпретацией катарсиса как очищения через сопереживание, которое, в свою очередь, восходит к элевсинским мистериям.

Вызревавшее в античном театре как способ передачи речи и жеста богов, это понятие стало ассоциироваться с определенным стилем речи, поведением, осанкой, движениями, жестами, - всем тем, что можно обозначить понятием «образ». Так из театрального искусства возвышенная манера шагнула в римскую риторiku. Риторы же впервые сумели взглянуть на изобразительное искусство через призму возвышенного. Писавший во второй половине I века ритор Квинтилиан говоря об античных мастерах проводит строгую границу между умением мастера передать человеческий облик и способностью его выразить божественную сущность изображаемого: *«Более грубые и ближе всего к тосканским делали статуи Каллон и Гегесий, уже менее жесткие – Каламис, Мирон же [еще] мягче только что названных. Тщательность и красота [decor – приличие, украшенность] больше прочих у Поликлета, которому [хотя ему и присуждается большинством пальма первенства], однако, не хватает, как полагают, важности [pondus, веса], чтобы ни в чем его не принижать. Действительно, насколько он присоединил к истине еще и красоту человеческой формы, настолько, полагают, он не выдержал важного значения богов. Как говорят, он даже избегал и более пожилого возраста, не осмелившись никуда пойти дальше наивных щек [молодых людей]. Но чего не хватало Поликлету, то было дано у Фидия и Алкамена...»*⁸⁷. В III веке появился трактат «О возвышенном», приписываемый Лонгину, ритору I века. В этом трактате впервые явно прослеживается противопоставление возвышенного и прекрасного. Ритор сопоставляет ораторские мелисмы, придающие речи

⁸⁷ Цит. по Лосев А.Ф. История античной эстетики. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. – М: АСТ, 2000. – с. 333-334.

изящество, и возвышенное в словах оратора, которое видится как «отблеск величия души», и может проявляться и в молчании. Современник псевдо-Лонгина, Августин связывает древнее понятие катарсис с темой нравственного перерождения личности⁸⁸. Нравственное представляется «истинной красотой» и, по выражению Климента Александрийского⁸⁹, возвращением утраченного в грехопадении подобия, о котором писал ещё Филон. Такая возвышенная нравственная красота часто напрямую противопоставляется телесной. Так, Тертуллиан, рассматривая кенозис, говорит о невзрачном телесном облике Спасителя⁹⁰ буквально понимая *forma servi* из Послания филиппийцам. Скрытое Божественное достоинство Христа противопоставляется явному телесному великолепию языческих идолов. В соответствии с этой концепцией именно человек, нравственно очистившийся через подражание Христу, становится подлинной Его иконой. Так рассуждали большинство апологетов. В эпоху кризиса аристотелева эстетического учения о мимесисе намечается тенденция к усилению этической роли этого понятия. Раннехристианские мученики буквально подражали Христу, добровольно принимая мученичество. Сам человек мыслился как образ Божий. Это совмещение и частичное наложение этического и эстетического было новым, уже христианским перевоплощением идеи калокагатии, оказавшим влияние на обе сферы: и этическую и эстетическую. Христианин-платоник Климент, рассуждая в рамках идеи о нравственном очищении через уподобление Христу, находит аналогию в художественном процессе, и вводит отсылку к платоновой теории, согласно которой творение (ποίησις) сходно с отражением: *«Нам следует подвергать нашу душу как можно большему количеству предварительных упражнений для того, чтобы она была лучше подготовлена к восприятию гносиса. Не знаете разве, что воск сначала размягчают, а медь очищают,*

⁸⁸ Ratzinger J. Volk und Haus Gottes in Augustins Lehre von der Kirche. – München, 1954. S. 41.

⁸⁹ Бычков В. В. Эстетические взгляды Климента Александрийского. ВДИ, № 3, 1977. С. 81.

⁹⁰ Тертуллиан (De Carne Christi. 9), цит. по Тертуллиан. Апология. М.: АСТ. 2004. – Режим доступа: <http://www.biblestudy.ru/lib/patrologia/27383-apologiya-tertullian>

прежде чем сделать качественный отпечаток?»⁹¹

Синтез этического и эстетического подвергается активной критике со стороны образованных язычников в эпоху споров при Северах. Так софист Каллистрат, принадлежавший к кругу Юлии Домны и оставивший сочинение *Ἐἰκόβρες* (“Образы”), полемизируя с ранними христианами и их гуманистической трактовкой истинного Образа, пишет: *«Почему грешное и запятнанное пороком человеческое тело можно считать вместилищем бога, а чистый и непорочный мрамор они отказываются считать вместилищем божественного духа?»⁹²*.

1.5.3. Теория образа у христиан-платоников. Раннее иконоборчество.

Среди христиан из язычников очень рано, уже с I в. появляются платоники. Связь позднего платонизма с мистическими учениями Востока обеспечила приток платоников в число христиан. Особенно привлекательным для платоников было монотеистическое учение. Деятельность Филона представляет одну из первых попыток совмещения философского аппарата платонизма с монотеистическим религиозным учением. То, что осталось теорией у Плотина, с успехом стало реальностью для последователей апостола Павла. Он и Иоанн Богослов первыми применяют терминологию платоников в своих вероучительных текстах. Раннехристианские апологеты из платоников разочарование в мимесисе совместили с платоническим учением об изображении как о подобии подобия и, в итоге вовсе отказались от использования образов в религиозной практике.

Александрийски мыслившие апологеты толковали изобразительность в платоновском ключе. Живописные изображения Климент вслед за Платоном делит на два типа: истинные и ложные. Миметические изображения предстают обманками-идолами: *«Искусство обманывает и обольщает [...], увлекая если не к любви, то во всяком случае к уважению и почитанию статуй и картин»*

⁹¹ Климент Александрийский. Строматы. Пер. Е. В. Афонасина. Т. 3. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2003. С. 238.

⁹² Цит. по Кондратьев С. П. "Филострат (старший и младший). "Картины". Каллистрат. "Статуи". Изогиз, - Л., 1936, с. 9.

(Климент. Протретики. IV)⁹³ В другом месте он приводит пример разрешённых образов: *«Изображения <...> должны быть предпочтительно голубь, рыба, быстрый корабль под надутыми парусами; можно изображать на нем даже лиру Пликрата или якорь, как Селевк; наконец, рыбака у берега моря, вид которого напомнит нам Апостола и детей, вынимаемых из воды»* (Климент. Педагог, 1.3 II)⁹⁴ Ириной Лионский, ранний апологет, сам отрицавший священные изображения, пишет обличительно о гностиках-карпократианах. Он сообщает, что последователи Карпократа имеют *«частью нарисованные, частью из другого материала изготовленные изображения, говоря, что образ Христа сделан был Пилатом в то время, когда Иисус жил с людьми»*⁹⁵. Карпократиане украшали их венцами и выставляли вместе с изображениями античных философов, а именно с изображением Пифагора, Платона, Аристотеля и прочих, оказывая им, как язычники, знаки почтения. Евсевий Кесарийский отрицательно высказывается про желание сестры императора иметь икону Христа. Установления Эльвирского собора IV века прямо запрещают живопись в храмах⁹⁶.

Вместо живоподобных изображений христиане II-III века, на контрасте с языческим искусством, широко использовали целую систему более или менее условных знаков и эмблем типа виноградной лозы, якоря, рыбы. В ходу у ранних христиан также были некоторые буквы греческого алфавита, помена *sacra*, различные монограммы. Христиане также активно использовали аллегорические изображения вроде Орфея или Доброго Пастыря для обозначения Христа. Аллегии и эмблемы были в ходу вплоть до Трулльского собора 691 года, 82 правило которого обязало иконографов писать Спасителя в

⁹³ Протретики, гл.4. Цит. по *Климент Александрийский. Увещание к язычникам.* / Пер. А. Ю. Братухина. – СПб.: Издательство РХГИ, 1998. 208 С.

⁹⁴ Педагог, 1,3, гл. II, цит по *Климент Александрийский. Педагог.* / Пер. Н. Корсунского, Г. Чистякова. – М.: Учебно-информационный экуменический центр ап. Павла, 1996. – Режим доступа: <http://www.magister.msk.ru/library/bible/comment/clementa/clima01.htm>

⁹⁵ *Irenaeus. Adversum haereses. I, 20: 1 (25: 1). Sancti Irenaei Episcopi Lugdunensis libros quinque adversus haereses, ed. W. W. Harvey, vol. 1. Cantabrigiae: Typis Academicis, 1857. P. 204-210.*

⁹⁶ *Карташёв А. В. Вселенские соборы. — Клин, 2004. С. 575.*

образе человека. В то же время поздние иконоборцы только такие изображения позволяли для размещения в церквах.

Универсальным священным знаком, *иероглифом*, наделенным мистической силой, становится для христиан изображение креста. Изображение креста рассматривается ими как знак пропорции, упорядоченности, универсальный *символ* закона, определяющего облик вещей. Этот наиболее древний и главнейший символ христианства содержит в себе идею всеобщего канона, своеобразной меры сущего, которая являет себя в предметах.

Развитие идеи знака идёт от восточных традиций, аллегория – хорошо известный античности приём, - эти принципы использовали в своём искусстве художники катакомб. Сравнение образов из христианских катакомб с помпейской живописью IV стиля, о которой шла речь выше, позволяет отметить одну чрезвычайно важную тенденцию. Отказавшееся от мимесиса в пользу фантазии, языческое искусство пленительно прекрасно, в то время как фрески катакомб будто намеренно отказываются быть красивыми, языческие фрески туманны и неясны, христианские предельно настроены на максимальную ясность, искусство Помпей пространственно иллюзорно, многие фигуры катакомб помещены на выбеленном, будто раскаленно-выжженом фоне. Эти различия обозначают наметившуюся смену модуса, резко обособившую христианское искусство от современного ему искусства язычников задолго до возникновения любых художественных правил этого нового искусства.

Смена эстетического модуса, отказ от идеи прекрасного и замена его идеей возвышенного имеет следствием фундаментальное изменение искусства на самом его глубинном уровне. Дворжак,⁹⁷ сравнивая христианское катакомбное искусство с современными ему языческими памятниками, обнаруживает это фундаментальное отличие и относит его к области «художественных намерений». Если ранее художник, берясь за кисть,

⁹⁷ Dvořák M. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte («Katakombenmalereien. Die Anfänge der christlichen Kunst»)– München 1924. S. 3–40.

стремился сделать изображение красивым, таким, чтобы действие этой красоты увлекало зрителя и удерживало его внимание на предмете, теперь целью мастера было сделать зрителя свидетелем созерцания Того, кто превышает любую земную красоту, будучи самим подателем красоты и блага. Всё это не может быть выражено ни с помощью античного механизма аллегории, ни с помощью египетского механизма священного знака-иероглифа, ни чем-либо в структуре греко-римского канона.

Будучи первым обращением христианского искусства к теме возвышенного, фрески катакомб II-III вв. отличаются и от современного им языческого искусства, и от классической иконы. Это отличие лежит в функциональной области. Отличие от античного искусства состоит в том, что эти фрески уже в топологии своей представляют собой свидетельство горнего. Конечно фрески катакомб не возникли в полной пустоте. В значительной степени они наследуют эстетическую парадигму современных им восточных образов, в частности пальмирских погребальных изображений, о которых С. Аверинцев сказал: *«ближневосточные ваятели первых веков нашей эры, нащупавшие в пределах античного искусства скульптуры новые, неантичные возможности экспрессии, начали просверливать буравом зрачки своих изваяний, глубокие и открытые, как рана....изваяние, по своей внутренней форме - уже икона: тело - только подставка для лица, лицо - только обрамление для взгляда, для экспрессии пробуравленных и буравящих зрачков»⁹⁸.*

И все же, образы катакомб, хотя и включали в себя набор черт характерных для канонической иконы, главную функцию иконы не выполняли. Они не подразумевают молитвенного общения, то есть не являются иконами в современном понимании, поскольку смысл изображения в христианской эстетике мыслится в первую очередь через призму реального непосредственного богообщения. Хотя некоторые образы катакомб имеют свою, совершенно особую выразительность, сама логика репрезентации

⁹⁸ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. — СПб: Азбука-классика, 2004. С.66.

катакомбных изображений всё еще подчинена канонам античного искусства. Фрески катакомб - это изображения, не имеющие еще анагогической функции, хотя и являющиеся убедительными свидетельствами мистического опыта первых христиан и наиболее ранними примерами искусства, развивающегося в модусе возвышенного. Ничего подобного античное искусство не предполагало. Эстетический поиск платоников, главных античных теоретиков идеального образа, всегда упирался в непреодолимость границы между миром идей и миром вещей. Сам Платон, рассуждая об «истинных» иконических образах в сопоставлении с «идолами» кажимостей, допускал существование таких истинных образов, но почти ничего не говорил о том, чем они собственно являются. Плотин, которого многие считают одним из мыслителей, заложивших основу теории иконы, сам с презрением отнесся к идее позировать для художника. Христианство сумело преодолеть границу дольного и горнего через идею встречного движения человека и Бога, выраженного в идеях теозиса и кенозиса. Способность вневременного и внепространственного Божества к умалению и помещению себя в систему пространства-времени дольного, делает самого человека совершенным образом Бога и формирует теоретическую базу для возникновения иконы. Икона становится не просто изображением, возводящим ум к духовным сущностям, но и носителем возвышенного, окном и оком горнего в дольном.

1.5.4. Судьба аристотелева мимесиса в христианской традиции.

Спор об образе, в который первоначально были вовлечены платоники, не обошел стороной и перипатетиков, среди которых также появились сторонники христианского учения. Почитатели образа были как среди христиан-платоников, так и среди христиан-перипатетиков. Однако первые и вторые, отстаивая икону, предъявляли к ней совершенно различные требования. Эти требования относились к области художественного впечатления производимого образом, и, соответственно, затрагивали область функционального предназначения изображения.

Многие церковные писатели в эпоху после Миланского эдикта

оправдывают использование живоподобных изображений перед ранними иконоборцами утилитарными нуждами проповеди, видя в них, подобно папе Григорию Великому и Василию Великому, «Библию для неграмотных». К концу IV-V века число сторонников такого утилитарного подхода к миметическим изображениям возрастает. Антиохийски мыслявшие стремились разместить в церквях нарративные сцены. Классическим памятником такого рода является экфрасис Астерия Амасийского, современника Иоанна Златоуста, получившего образование в Антиохии. Экфрасис содержит подробное описание живоподобного изображения мученичества св. Евфимии, сделанного на стенах её мартирия⁹⁹. Экфрасис интересен тем, что активно использовался иконопочитателями в иконоборческой полемике. Реалистичность изображенных мук производила настолько сильное впечатление на зрителя, что изображение, по словам одного из участников VII Вселенского собора, становилось превыше слов. Астерий предваряет своё описание прямо ссылкой на Эфранора, языческого мастера, известного своими живоподобными изображениями. Вот описание одной из сцен: *«Они (палачи) уже начали мучить девицу. Один из них взявши голову ея, и наклонивши несколько назад, привел лице ея в такое положение, что другой удобно мог бить по оному. Сей последний приблизился к девице и выбивал у ней зубы. Около палачей изображены и орудия мучений – молот и бурав (орудие для сверления). При воспоминании сего я невольно проливаю слезы, и чувство сильной горести прерывает мое повествование. Живописец так хорошо изобразил капли крови, что можно подумать, что оне в самом деле текут из уст девицы, и невозможно смотреть на оныя без слез»*¹⁰⁰. Ранние апологеты иконы, Отцы Церкви, признавали за иконой силу миметического изображения и те нарративные возможности, которыми обладало такое изображение. Изображение должно было рассказывать о ключевых моментах священной

⁹⁹ Mango C. The art of the Byzantine Empire 312-1453. – New Jersey, 1972. P.37-39.

¹⁰⁰ Астерия, епископа Амазийскаго, Слово о иконе св. мученицы Евфимии. // Журнал «Христианское чтение, издаваемое при Санктпетербургской Духовной Академии». – СПб.: В Типографии Ильи Глазунова и К°, 1827. – Часть XXVII. С. 38.

истории и заставляя верующего сопереживать судьбам героев этой истории, в первую очередь мученикам. Разумеется, наилучшим образом для выполнения этих задач подходят миметические образы позднеантичного искусства. Такие требования к образу с неизбежностью должны порождать сюжетное, нарративное, предельно реалистическое, детализованное, чувственное, хотя и несколько наивное иногда искусство, с сентиментальными, пафосными, либо жутковато-пугающими образами.

Такому рационалистическому походу к религиозной изобразительности совершенно чужды платонические рассуждения об истинном иконическом образе, чужды им и разговоры о таинственном сопричастии первообраза образу – все это фантастическая чушь, не имеющая отношения к реальному исповеданию веры. Каролингские книги, сборник опровержений актов VII Вселенского Собора, составленный по поручению Карла Великого содержат в себе и такую фразу: *«Они [греки] возлагают почти всю свою надежду на иконы, тогда как мы почитаем святых в их телах, вернее в их мощах, или в их одеждах, согласно преданию древних Отцов»; «иконы — плод фантазии художников»*¹⁰¹. Такое восприятие художественного образа породило и особое отношение к канону - он, по сравнению с античностью, не приобрел никаких новых, специфически христианских качеств, оставшись в границах системы пропорций и иконографической схемы.

1.5.5. Канон как эстетическая парадигма возвышающего искусства. Учение Плотина.

Интенсивность и массовый характер мистического опыта ранних христиан предопределили смену эстетического идеала. Новая эстетика, будучи средоточием нового духовного опыта, потребовала замены всей структурно-конструктивной модели искусства, что выразилось, в первую очередь, в преодолении границ аллегории и формировании понятия «символ», которое стало высшей реализацией в искусстве принципа возвышенного. Именно это

¹⁰¹ Цит. по Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Изд-во братства во имя святого князя Александра Невского. 1997. – Режим доступа: http://nesusvet.narod.ru/ico/books/ouspensky/ouspensky_08.htm

понятие определило облик христианского искусства Средних веков. Средневековый канон предстает в первую очередь как инструмент художественной реализации идеи символа. Символ же, в свою очередь, представляет собой уже не простую античную метаболу, но гораздо более сложное явление, осуществляющее помимо упомянутых **дидактико-информативной, коммеморативной и декоративной** функций, две дополнительные и наиболее важные: **анагогическую и харисматическую**¹⁰². С одной стороны, будучи носителем возвышенного, образ согласно Иоанну Дамаскину, возводит ум *«через телесное созерцание к созерцанию духовному»*¹⁰³, образ (словесный или живописный) способен, по словам Дионисия Ареопагита, возводить, восхищать сознание: *«мы чувственными образами возводимся, насколько возможно, к божественным созерцаниям»*¹⁰⁴. С другой стороны, образ, также как и литургические предметы, согласно Иоанну Дамаскину, несет в себе божественную благодать (харисму), сопresentствующую ему *«ради имени изображенных»*, и не связанную с художественными материалами и, что важнее, с художественным качеством изображения. Наиболее сложной в художественной реализации представляется анагогическая функция образа, поскольку для того, чтобы создать образ, способный возводить ум созерцающего к первообразу, необходимо, чтобы сам мастер, помимо высокого уровня художественного ремесла, в момент создания образа пребывал «в духе», только тогда образ является отражением мистического опыта художника и способен реализовывать свою анагогическую функцию. Указанный аспект составляет особенность действия канона в границах анагогической парадигмы изобразительного искусства, поскольку в этом случае нормативная роль канона не может однозначно предопределить успех или неудачу художественного произведения. Для языческого мастера решение такого рода ситуации

¹⁰² Бычков В.В. Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство – М.: Ладомир, 2009. С.70-71.

¹⁰³ Цит. по Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев, 1991. С. 170.

¹⁰⁴ Дионисий Ареопагит. Корпус Ареопагитикум. О церковной иерархии. цит. по Восточные отцы и учителя Церкви V века. Антология. – М.: Издательство МФТИ, 2000. Режим доступа: <http://krotov.info/acts/05/antolog/page26.htm>

регулировалось акривией, точностью в следовании установленных каноническим схемам. Средневековый канон, будучи частью церковного ритуала, способен сподвигнуть художника на труд, он облегчает достижение состояния вознесенности, в самой последовательности художественных действий он несет отпечаток пути к достижению состояния возвышенности, проделанного десятками мистиков-иконописцев прошлого, однако выполнение всех этих правил не даёт гарантии результата. Очевидно, что состояние вознесенности есть исключительное для человека переживание. И не всякий художник способен этого состояния достичь. В то же время нужды религиозного культа требуют массового производства сакральных изображений. В такой ситуации мастер нуждается не только в партитуре, но и в инструкции, содержащей подробное описание процесса создания художественной вещи. В результате для гения-мистика канон предстает партитурой, а для палехского артельщика - инструкцией, сборником рецептов, папкой образцов. Выделяющееся в общем ряду художественное произведение само приобретает статус образца и порождает определенный иконографический тип. Так, например, стоглавый собор предписывал всем художникам писать образ Троицы так, как писал его Андрей Рублев¹⁰⁵.

Такая ситуация порождает неравенство в возможностях реализации анагогической и харизматической функций в каноническом христианском искусстве. Это неравенство наиболее выражено в идее чудотворения. Так, чудотворные образы, которым несомненно соприсутствует благодать не всегда демонстрируют анагогические свойства, залогом которых является исключительное художественное качество, в то время как признанные шедевры часто не имеют чудотворных свойств (как, например, икона Троицы письма Рублева, о которой даже было сказано, что если есть "Троица", значит, есть Бог). Хотя, разумеется, существует и множество икон-шедевров в которой обе функции получили гармоничное воплощение, к примеру, прославленные чудесами Владимирская или Пименовская иконы Богоматери.

¹⁰⁵ Стоглав. Изд. Д. Е. Кожанчикова. – СПб., 1863. С. 128.

Как убедительно показывает опыт катакомбного искусства, одного только переживания вознесенности, соединенного с христианским чувством и высоким античным художественным навыком, недостаточно для создания анагогических изображений. Как демонстрирует мистический опыт апостола Павла по дороге в Дамаск, вознесенное состояние далеко не есть еще увиденный образ, и уж тем более не образ-свидетельство¹⁰⁶. Требуется особая форма визионерского эстетического опыта, схожая скорее с опытом Иоанна Богослова или даже опытом апостола Фомы, обычно обозначаемая в христианстве как Откровение. Переживание вознесенности, как его описывают древние есть во многом спонтанное состояние, схожее по своим признакам с синдромом Стендаля, в то время, как Откровение есть результат взаимонаправленного движения человеческой воли, страстно желающей увидеть, и Всевышнего, раскрывающего себя молящемуся.

Средневековое восприятие фантазии, трактуемой как воображение (т.е. способность внутренним взглядом увидеть надмирные сущности как конкретную и потенциально изобразимую форму), формируется у язычника-неоплатоника Плотина. Именно его трактовка становится частью эстетической парадигмы христианского изобразительного канона. Именно Плотин видит в воображении форму познавательной способности. Так же как Платон и Аристотель, Плотин трактует воображение как способность души образовывать и удерживать в памяти психические образы. Его теория образа закладывает основные принципы художественной реализации идеи символа. Именно он, задолго до Дамаскинова рассуждения о харисме, заводит разговор об отблеске горнего, сопresentствующего материальным вещам. Плотин называет это внутренним эйдосом: *«Если же кто-то бесчестит искусства, ибо они творят, подражая природе, то ему должно прежде всего сказать, что и [отдельные] природныи вещи тоже подражают [в своем творчестве природе]. Кроме того, он должен знать, что искусства не просто подражают видимому, но*

¹⁰⁶ Салтыков А.А. Достоверность свидетельства: понятие «прографо» в послании к Галатам. Искусство Христианского Мира. Выпуск 8. – М.: Изд-во ПСТБИ, 2004. С. 5-16.

возводят свой взгляд к логосам, из которых происходит природа. Помимо этого, они многое делают от себя, и, как обладающие красотой, они добавляют к вещам то, чего им не хватает. Ибо и Фидий сотворил Зевса, взирая отнюдь не на чувственное, но постигая [умом], как выглядел бы Зевс, если бы пожелал явиться нашим очам»¹⁰⁷ (Эннеады V 8, 1, 38). В трактате «О прекрасном» Плотин описывает основные характеристики внутреннего эйдоса, который совмещает в себе некоторые черты аристотелевой энтелехии и платонового эйдоса, отличаясь от них обоих. Устанавливая связь между прекрасным и восприятием, он утверждает, что когда речь идет о телах, предметах, красота находится внутри них самих, Плотин указывает на то, что красота эта не есть следствие симметрии, соразмерности частей, как полагал Платон. Ощущение прекрасного не есть также результат гармонии стихий, или гармонии размеров. Фактически, Плотин разрушает казавшуюся незыблемой связь между идеей гармонии отношений, красотой, и добродетелью, которая также мыслилась как атараксия - форма гармонии души, не колеблемой аффектами. Так опровергается античная идея калокагатии. Он указывает на абсурдность применения к душе понятия симметрии. Внутренний эйдос Плотина не содержится ни в материи, ни в отношениях частей, напротив сама материя должна участвовать в эйдосе чтобы стать прекрасной, это участие делает прекрасное тело целым, то есть придает ему форму. Материя не причастная эйдосу не имеет образа, она без-образна, бесформенна. Внутренние эйдосы занимают промежуточное положение между эстемой (результатами недостоверного чувственного восприятия) и умопостигаемыми сущностями. Это промежуточное положение делает их фактами воображения и придает образу характер инструмента, с помощью которого недискурсивное знание, полученное в умном опыте, приобретает характер зримого, увиденного, хотя и не плотскими очами. Таким образом, знание, полученное в анагогическом опыте, приобретает характер увиденного и, следовательно, воплощенного. Конечно, художественное воображение требует от мастера интенсивного

¹⁰⁷ Плотин. Эннеады. Т. V – С-Пб.: Изд. Олега Абышко, 2005. с. 212

воления (*kunstwollen*), устремления к высшему, в противном случае сказывается его двойственная, промежуточная природа. Ибо, имея родство с телесным, воображение причастно небытию и способно породить образы, не имеющие первообраза, идола, или фантазмы, отсылающие не к Первообразу, но к Иному. Также воображение способно произвольно сопрягать виденное, создавая образы не невидимого, но невиденного, такие, как пресловутые сфинксы, кентавры, химеры, то есть воображение склонно становиться простым вымыслом. Однако родство воображения с горним открывает путь к созданию образов воображения, - иконических, которые, в отличие от миметических, точны и способны являть не только телесные предметы, но и невидимые, вечные и неизменные идеальные объекты и их свойства.¹⁰⁸ Плотин различает две способности воображения — высшую, синтезирующую и воспроизводящую данные чувственного восприятия, относимую к высшей, не связанной с телом, душе, а также низшую способность воображения, неопределенную и нерасчлененную, относимую к воплощенной в теле душе (Энн. IV. 3.31: ср. III. 6.4.).

Говоря о Воображении Плотин, развивая идеи Аристотеля (Метафизика VII 10—11 в VIII 6: ср. Энн. II. 4.1—5), говорит о воображении как об особой форме протяженности, не имеющей, впрочем, физической природы. Этот логический ход позволяет преодолеть ставшую проклятием платонизма пропасть между миром идей и миром вещей. Античность, также как средневековье, не знала понятия пространства в современном смысле этого слова, характеризующегося гомогенностью и изотропностью. Повлиявшие на Плотина классические представления о хоре (*χώρα*), сформулированные Платоном в «Тимее», и топосе (*τόπος*), о котором говорит Аристотель в «Физике», были унаследованы византийцами. Поскольку воображение представляет свои образы как протяженные, оно и само может быть уподоблено некоему протяжению, впрочем, не физическому, в котором могут воплощаться

¹⁰⁸ ср. Энн. I.8.14—15; III. 6.15; IV. 6.3: Прокл. Комм. к Евклиду 51-56,78—79, КОММ. к «Тим.» III 235, III 286-287; Порфирий. Сент. 8,16, 37,43, 47—48, 54—55; Сириан. Комм. к «Мет.» 98 сл.).

в тела геометрические фигуры, имеющие у Платона статус промежуточных между физическими вещами и их эйдосами. Воображение в таком случае и оказывается тем особым мнимым протяжением - интеллигибельной материей, той стихией, в которой геометрические объекты наличествуют как протяженные, как воображаемо-наглядно представимые и как оформляемые воображением подобия идеальных прообразов, которые сами не наглядны и невообразимы, но только мыслимы. Как показывает Прокл, геометрические объекты воссоздаются и представляются из своих идеальных прообразов в воображении (подобно тому, как слова являются продуктом рассудка и воображения, *φαντασία λεκτικὴ* или *σημαντικὴ*). Для христианства следующего логике творения Словом, воображение предстает тенью утраченного Подобия, оно становится одним из центральных элементов аналогии. О состоянии вознесенности, сопровождаемом работой воображения, пишет Иоанн, экзарх болгарский: *«Како ти се въземлет ум выше небес и акы боголепная та места виде се сътвориши, и сладкая, и славная, и светлая, и с теми святыми радуесе, хваливши бога, в красных тех месѣтех. И позор (зрелище— Д. Л.) дивѣн видиши, и весельство. Да како убо ум съи душа в брѣньем сем телесе се привезанѣи храм над собою имее покров и над тем пакы въздух, и етерь (эфир— Д. Л.), и небеса вса. И тамо мыслию възидеши к богу невидимуему. Како ли ти сквозе храм пролета ум и всю ту высость, и небеса, скорее мъжения очнааго прилетев...»*¹⁰⁹.

Через Августина и Боэция понятие воображения (*imaginatio*) как отдельной познавательной способности становится частью христианской латинской мысли.

Чем является тело увиденное-в-уме и не имеющее материального прототипа? Художественный образ, существующий лишь как проекция сознания художника. Понятно, что греческий мастер вполне мог выстроить образ, тело его, пользуясь каноном Поликлета и принципами ритма, симметрии

¹⁰⁹ Шестоднев, составленный Иоанном, эксархом болгарским, по харатейному списку Московской синодальной библиотеки 1263 года. Цит. по Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Избранные труды в трех томах. Т.1. - Л., 1987. с. 639.

и акривии. То был бы образ лишенный двух принципиальных для верующего вещей – индивидуальности (или ипостасности) и выразительности. Такой образ не был бы приспособлен для анагогии. Это была бы просто идеальная форма. Воображение стало тем обстоятельством, которое преобразило принципы художественного творчества. При этом воображение должно иметь ограничивающий его движение определенными пределами механизм, встроенный в психику мастера, в противном случае неудержимая фантазия не подчиненная религиозной воле и не сдерживаемая каноном будет порождать тёмные, смутные образы, как это происходит в сюрреалистическом искусстве или в некоторых направлениях экспрессионизма.

Одним из первых о Плотине как о предтече средневековой изобразительности заговорил А. Грабар¹¹⁰. Он определил набор параметров, характерных для образа увиденного в уме, исходя из топологии воображения увиденного Плотинном как специфического пространства. Это три требования истинности: размера, дистанции, цвета. Все эти принципы описывают механику работы воображения, которая характеризуется в первую очередь упразднением субъектно-объектных переживаний. То есть, воображение помещает не только образ внутрь сознания, но и сознание внутрь образа. В первую очередь это касается топологических основ изобразительности. Вся топология изображения строится вокруг идеи отказа от понятия «точки зрения», характерной для чувственного зрения телесными очами. Следствием такого отказа становится исчезновение дистанции между зрителем и зримым. Художественная реализация этого принципа выражена в идее полезного созерцания, т.е. предмет изображается так, чтобы созерцающий мог уяснить все необходимые обстоятельства образа. Плотин пишет: *«Там все вещи прозрачны и нет ничего темного или сопротивляющегося взгляду; все явны для всех и в своем сокровенном, и во всем остальном, так как свет прозрачен для света. Каждое Там имеет всё в себе и видит всё в другом, так что всё есть везде, и каждая, и*

¹¹⁰ Grabar A. Plotin et les origines de l'esthétique médiévale. // Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Age, vol. 1, 1945, p. 15-34.

все вещи есть всё, и неделима Слава; каждый из тех [тамошних обитателей] велик, даже и малый велик; Солнце есть Там все звезды, и каждая из звезд есть Солнце и все остальные. Иное — вне каждого из них, но в каждом явлены все. Движение тоже чисто, поскольку движущееся не вносит в него смятения, становясь чем-то от него отличным [как это имеет место в процессе всякого из здешних движений]. Покой [Там] невозмутим, ибо не смешан ни с чем беспокойным. И Красота [Там] есть [истинная] Красота, потому что есть не в том, что красиво. Там каждый ступает не по чужому себе и внешнему, например, по земле, но то, на что он ступает, есть то, что есть он сам, и если кто-либо, так сказать, направляется к горнему, тогда то, откуда он туда направляется, движется вместе с ним; он сам не есть — одно, а пространство — другое»¹¹¹. В результате истинное изображение подразумевает отказ от использования перспективы в её современном (прямая одно- или многоточечная перспектива) или в античном («рыбья кость») виде. Изображаемое смещается на передний план в границы бинокулярности человеческого зрения, где предметы воспринимаются в изометрической проекции¹¹². Собственно только передним планом такая изобразительность и стремится ограничиться, поскольку умозрение полностью сосредоточено на одном предмете и не предусматривает фонового, периферийного восприятия. Враждебность такого искусства по отношению к перспективе выражается не только в полном отказе от передачи глубины пространства в изображении, но и в стремлении преодолеть перспективу там, где она, кажется торжествует, - в архитектуре, создавая монументальную живопись, каноническое искусство подразумевает целую систему антиперспективных приёмов¹¹³. Такое переживание пространства было легкой руки О. Вульфа получило название «обратной перспективы» (die ungekehrte Perspektive), - А. Грабар связал «обратную перспективу» с текстами Плотина и предположил, что

¹¹¹ Плотин. Эннеады. Т. V – С-Пб.: Изд. Олега Абышко, 2005. с. 217

¹¹² Подробнее см. Раушенбах Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. – СПб.: Азбука-классика, 2001. 320 С.

¹¹³ Демус, О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. – М.: Индрик, 2001. 160 С.

средневековый художник изображает предмет так, как если бы сам находился на его месте. Вопросы перспективы в византийской живописи разбирал подробно П. Михелис¹¹⁴. Соображения о неточности термина «обратная перспектива» получили подтверждение в наблюдениях Б. В. Раушенбаха¹¹⁵.

Отказ от перспективы приводит, как следствие, к исчезновению идеи развития планов и утрате представления о пространственной роли относительных размеров. Все объекты в изображении оказываются сдвинуты на передний план, а их размер указывает не на степень удаленности от зрителя, а на их статус в священной иерархии. Смысл размерности здесь тот же, что и в увеличении размера фигуры фараона по сравнению с подданными в древнеегипетском искусстве. Истинный размер изображаемого определяется его важностью для зрителя. Греки со своей привычкой изображать идеальное тело пропорциональным продолжали следовать этому стандарту и в средневековье, лишь незначительно выделяя размером наиболее важные действующие лица в композиции, либо помещая укрупненные изображения в отделенных от общего пространства поверхностях в архитектуре, таких как апсида или скуфья купола. Однако на христианском Востоке, незнакомом с поликлетовым каноном, стремление выделить размером главное в изображении привело к существенной трансформации архитектоники изображения. В разных странах Востока эта идея реализовывалась по-разному. Например, в христианском Египте стремление при изображении фигуры святого передать его истинный образ привело к увеличению относительного размера головы и лица, на лице размером стремились выделить глаза, часто лоб и нос, и, наоборот, старались уменьшить размер рта, нижней челюсти, подбородка. На Руси с её идеей вертикального развития архитектуры, имеющей сильный анагогический эффект, создавались храмовые иконы и фрески чрезвычайно вытянутых пропорций. Таким образом, требованию истинности размера отвечают коптские образы с пропорцией 1/4, классические византийские 1/7 –

¹¹⁴ Michélis P. A. Esthétique de l'art Byzantin. – Paris, 1959. P. 179—203.

¹¹⁵ Раушенбах, Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. – М., 1975. – 185 с.

1/8 и сверхчеловеческие 1/9 – 1/10 мастера Дионисия. Такое искажение пропорции не всегда есть результат осознанного замысла, всякому рисовальщику известно, что та деталь изображения, на которую обращено внимание в первую очередь «стремится» увеличиться в размерах. Для работающего с натуры мастера это не составляет проблемы, поскольку он может соотнести размеры с реальными. Тот же, кто работает согласно образу-в-уме скорректировать образ не может, в этом случае при воплощении образа греческий мастер обращался к поликлетову канону пропорций, остальные же делали по усмотрению. Совершенно особое звучание, благодаря развитию идеи символа, приобретают в средневековой канонической изобразительности понятия центра, протяженности, тела.

Истинность передачи цвета подразумевает стремление передать предмет таким, каков он есть. Это обозначает отказ от понятия среды, атмосферы, световоздушной перспективы и светотени. Туманной дымке помпейских фресок IV стиля, скиаграфии (античной светотени), игре разноцветных рефлексов и бликов - всему этому нет места в умозрении. Изограф стремится сообщить изображаемому цвет предмета незамутненной воздушной перспективой, разнообразными тенями и рефлексами. Важен также аспект материальности изображаемого. Результатом становится локальное использование цвета, использование золота в качестве фона, усиление линейного начала в живописи. Свет больше не участвует в лепке формы. Возникает бестеневая живопись, где форма в карнации создается за счет вибраций цвета, а не тона, одним из наиболее известных примеров такой живописи является икона «Ангел златые волосы». Такие подчеркнута дематериализованные образы, тонушие в золотом сиянии, чья вещественность явлена лишь в цвете, делают цвет совершенно особой и чрезвычайно важной характеристикой изобразительности. Цвет осмысливается символически, как нечто, что человек сам не в состоянии создать, в отличие от самого образа, цвет связывает образ с первоначалами. Писанный красной охрой хитон ангела, представляющего Второе лицо Троицы Рублева - символ кенозиса Спасителя,

знак его торжества над плотью, «кожаной ризой» вылепленного из глины Адама, само художественное вещество, явленное в иконе через цвет, становится носителем смысла. Золото в иконе становится, по выражению С.С. Аверинцева¹¹⁶, абсолютной метафорой света невечернего, вечного, нетленного, неиссякающего. Вообще же свет в такой изобразительности утрачивает связь с реальностью и становится немиметической характеристикой изображения.

Следствием реализации упомянутых принципов является присущее состоянию возвышенности упразднение пространственно-временного контекста. Глядя на образ невозможно сказать, где и когда имело место изображаемое событие, в какое время года, вечером или днем - всё это утрачивает значение как несущественное. Фигуры предстоят верующему, обращаются к нему даже в том случае, если пребывают в диалоге между собой. Именно поэтому в иконе столь редки профильные изображения, так же, как и развернутые спиной к зрителю. Такой образ символически отсутствует на изображении, его будто вовсе не существует для зрителя.

Рассуждение о каноне и образе будет неполным без рассмотрения того влияния, которое канон оказал на миметические характеристики образа. Понятно, что образ-в-уме, возникающий за закрытыми глазами, обладает целым рядом параметров, отличающих его от всего увиденного плотскими очами. Он есть проекция всего визуального опыта и представлений мастера о визуальности. В частности, телесность трактуется средневековым художником как поверхность, внутреннее же, плоть истаивает, ее как будто нет. Например, барочный художник, изображая рыдания, будет стремиться передать жизнь плоти, он сделает веки набухшими, кожу покрасневшей, глаза блестящими от слез. Совсем не так изобразит рыдание иконописец для которого выразительность жеста и выражения лица, движение складок одежды – всё приобретает характер глифы, составляющей тело символа.

Главное отличие византийского канона пропорций от древних канонов

¹¹⁶ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. Золото в системе символов ранневизантийской культуры. — СПб: Азбука-классика, 2004. С. 404-422.

состояло в изменении единицы размерности фигуры. Византийский канон взял за основу не длину пальца или ладони, как классический, а высоту лица или головы. Иконный лик есть средоточие и смысл иконы, выражение этого лика, его способность вступать в реальное общение с верующим, принимать молитву, делая обращающегося сопричастным божественной благодати, и есть квинтэссенция анагогической сущности иконы. Экфрасис Церкви Святых Апостолов Николая Месарита описывает эту особенность иконного лика 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»*, отчужденно и неприязненно, он видит лик его *«разгневанным, страшным и полным угрозы»*¹¹⁷. В этом живоподобии заключен парадокс канонического искусства средневековья. В стремлении к типичности христианский канон способен вызывать к жизни очень личные, интимные, уникальные образы. Будучи «выражением невыразимого» и «изображением неизобразимого» икона содержит в себе древнегреческое переживание образа как отражения, в соединении с древневосточной магией имени, которое содержит мистическую суть называемого¹¹⁸, укоренившейся среди александрийцев со времени Филона¹¹⁹. У истоков этой идеи стоит Василий Великий одновременно признававший миметические образы, и воспроизводивший, вслед за Климентом и другими александрийцами, христианизированный вариант иерархии подобий, которую мы встречаем и у Плотина. Наиболее ёмко его позиция выражается формулой Василия Великого: *«честь, воздаваемая образу, переходит к первообразу»*¹²⁰. Василию Великому принадлежит идея разделения понятий

¹¹⁷ Heisenberg A. Grabeskirche und Apostelkirche. II. Teil. Die Apostelkirche in Konstantinopel – Leipzig 1908, S. 8. издание текста Месарита: S 9—96 (14)

¹¹⁸ Бычков В.В. Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства – М.: Издательство МБА, 2010. С. 58-59.

¹¹⁹ Гагинский А.М. Имя Бога и бытие: Филон Александрийский и Иустин философ Евразия: Духовные традиции народов. – М., 2012. – №. 2. С. 26-33.

¹²⁰ Василий Великий. Беседа на день святых сорока мучеников и о Святом Духе, 18, 27. Беседы. М.: Изд-во Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2001. - Режим доступа: <http://www.pagez.ru/lstn/0290.php>

οὐσία и πρόστασις, где за понятием οὐσία закреплены первые сущности Аристотеля, а за понятием ипостась – вторые. Таким образом, ипостась предстаёт как тропос существования. Фактически впервые в истории речь идёт о личности в современном понимании, в данном случае, - о личности воплощённого Бога. Значение этой идеи для теории образа невозможно переоценить. Никакое знаковое или аллегорическое изображение не может передать личностное в Боге. Идея ипостасности становится последним камнем в фундамент понятия «символ», и даёт точку отсчета существования канона христианского, упраздняя классический канон, на протяжении почти тысячи лет определявший облик изобразительного искусства. Идея символа открывает путь к бурному развитию новой эстетики. Именно к эпохе Василия Великого относятся первые упоминания в сирийских источниках о нерукотворных изображениях. К этому же времени относится апокрифическое послание Публия Лентула, содержащее описание личности и внешности Христа. Возникает обширная житийная литература, содержащая более или менее подробные описания Христа, Богородицы, апостолов. Некоторые из этих текстов обнаруживают близость к широко распространённому в поздней античности жанру литературного портрета, который, в свою очередь, восходит к «Физиогномике» Аристотеля. На базе такого типа текстов, уже в послеиконоборческое время возникнут, как обязательная часть канона, иконописные подлинники. Тогда же в иконописные изображения в качестве идентифицирующих надписей оказываются включены πομένα σακρα, устанавливающие связь с первообразом. Богословское продолжение идеи Василия Великого получили в трудах автора, писавшего на рубеже V-VI вв. под именем ученика апостола Павла Дионисия Ареопагита. В доиконоборческое время именно Дионисию принадлежит наиболее полная эстетическая система, выстроенная на идее фотодосии (светодаяния). Дионисий показывает при этом знакомство не только с трудами Василия Великого, но и с язычниками-александрийцами Плотинем и Филоном. Его концепция «неподобных подобий» указывает на знакомство Дионисия с древней концепцией пуристов, идущей от

Климента.

I.5.6. Место канона в искусстве возвышенного.

Обобщая вышесказанное можно отметить, что в раннехристианское время на фоне кризиса миметического искусства и споров об изобразительности и образе, канон претерпевает существенную трансформацию. Он перестаёт быть только лишь пропорциональной системой, «каркасом» художественной вещи, но становится *организующим принципом художественного произведения*. Причина этого состоит в наметившемся стремлении к художественной передаче в образе эйдосов духовного мира, живописной реализации умозрительного опыта. Канон, тем самым, представляет собой фиксацию опыта возвышенного, и соответствует переходу изобразительности из модуса прекрасного в модус возвышенного в эпоху становления христианского искусства.

Принцип функционирования канона в эту эпоху еще очень напоминает классическую рекомендацию, встречающуюся в античных экфрасисах и жизнеописаниях. Чтобы убедиться в сходстве, достаточно сравнить фрагмент Лукиана (II в.), который мы уже привели выше (с. 42) и принадлежащий ему же фрагмент с описанием скульптур с фрагментом из труда Григория Нисского (IV в.) из книги «Об устройении человека». Лукиан Самосатский: *«Смотри, как, постепенно возникая, будет созидаться перед тобой этот образ. От Афродиты, прибывшей из Книда, возьмем только голову, так как остальное тело, поскольку оно изображено обнаженным, нам не понадобится. Прическу, лоб и красиво очерченные брови оставим в том виде, как Пракситель их создал. Равно и влажный взор с его сиянием и приветливостью сохраним в том виде, как решил Пракситель. Щеки, очертания лица сбоку возьмем у Алкамена от Афродиты «в садах». Оконечности рук, стройные кисти и нежные, тонко сбегающие к концам пальцы — и это тоже возьмем от нее, от той, что находится «в садах». Общей же очерк лица и нежность ланит и соразмеренность носа дадут нам лемноская Афина и творец ее, Фидий. Затем он же даст нам прекрасно сложенный рот и шею, взяв его у своей*

Амазонки. Сосандра же Каламида украсит ее скромностью, и та же будет у нее улыбка, спокойная и чуть заметная. От Сосандры же возьмем простые и в порядке лежащие складки покрывала, — с тем только отличием, что голова у нашей женщины останется непокрытой. А меру лет ее, какого возраста ей быть, — полагаем, лучше всего по годам Афродиты книдской: пусть возраст будет тоже отмерен согласно творению Праксителя.» (Лукиан Самосатский. В защиту «Изображений»)¹²¹.

Григорий Нисский, следуя духу этико-эстетических построений ранних апологетов, пишет: *«...живописцы представляют на картине человеческие лица красками, стирая для этого таких цветов краски, которые близко и соответственно выражают подобие, чтобы красота подлинника в точности изобразилась в списке, так представь себе, что и наш Зиждитель как бы наложением некоторых красок, т. е. добродетелями, расцветил изображение до подобия с собственной Своей красотой, чтобы в нас показать собственное Свое начальство. Многовидны и различны эти как бы краски изображения, которыми живописуется истинный образ: это не румянец, не белизна, не какое-либо смешение этих цветов одного с другим; не черный какой-либо очерк, изображающий брови и глаза; не какое-либо сорастворение красок, оттеняющих углубленные черты, и не что-либо подобное всему тому, что искусственно произведено руками живописцев, но вместо всего этого — чистота, бесстрастие, блаженство, отчуждение от всего худого и все однородное с тем, чем изображается в человеке подобие Божеству. Такими цветами Творец собственного Своего образа живописал наше естество»¹²² (Григорий Нисский. Об устройении человека.).*

Приведенный принцип основывается на идее модуля, который используется как конструктивный принцип художественного произведения, и который предстаёт как базовый элемент иконографической схемы, формирующегося христианского искусства. Так формируются морфемы

¹²¹ Лукиан Самосатский. Сочинения. т. I — СПб.: Алетейя, 2001. — с. 173.

¹²² Творения святого Григория Нисского. — М.: Тип. В.Готье, 1861. — с. 89.

возникающего изобразительного языка нового искусства возвышенного, которое предстает как форма визуальной риторики, проповеди.

Характерная для раннего христианства уподобленность этики и эстетики, будучи модификацией античной идеи калокагатии, обеспечила устойчивую связь изобразительного искусства с религиозным культом. Будучи связанным с религиозным культом, каноническое искусство очевидно преследует ту же цель, что и сама религия – постижение сокровенного знания во всей его полноте. Каноническое искусство раскрывает перед верующим раз и навсегда явленную истину. Это объясняет сравнительную малоподвижность и высокую степень преемственности христианского искусства. Такое искусство, функционально предназначенное для того, чтобы будучи частью религиозного ритуала, восхищать, «возводить» разум и чувства к постижению истины, принято называть анагогическим. Специфическое состояние, являющееся целью – переживание состояния вознесенности, делает это искусство возвышенным, т.е. противопоставленным искусству, стремящемуся усладить чувство, искусству подражающему земной красоте, т.е. искусству, развивающемуся в модусе «прекрасного».

Христианское видение канона, таким образом, формируется в ситуации когда мастер художественными средствами, через идею символа, пытается передать нечто совершенно абстрактное, и хочет при этом быть однозначно интерпретирован зрителем. Будучи формой соборной интуиции, канон возникает как свод нормативных правил, он - своеобразная партитура, по которой исполняется конкретное художественное произведение. Отход от этой партитуры ведет к утрате связи между образом и его прототипом. Зритель уже не узнаёт изображенное, и, соответственно, не в состоянии войти в вознесенное состояние общения с первообразом, сам образ же в этом случае представляется симулякром, идолом, ссылкой не на прототип, но на Иное. Будучи формой художественного языка, канон интерпретируется всеми сторонами художественного процесса, - заказчиком-критиком, мастером и коллективным зрителем - христианской общиной. Роль соборного сознания в каноническом

искусстве чрезвычайно высока. Оно на интуитивном уровне формирует *художественное ожидание* того, что должен представлять собой тот или иной образ. В постиконоборческую эпоху именно эта соборная интуиция определила тот облик канонической иконы, который мы сегодня видим в памятниках средневековой изобразительности. В то время, как многие святые отцы хотели видеть в изображениях святых нарратив, книгу для неграмотных, дидактические сцены, смысл которых был в сопереживании верующих мученикам и святым, именно соборное сознание, стремившееся быть сопричастным горнему, хотело видеть в образах средоточия мистической силы, и окна в иную, высшую реальность. Каноническое искусство стало искусством возвышенным, пребывающим в оппозиции искусству земному, нацеленному на услаждение чувств, искусству прекрасному.

Выводы.

Обобщая сказанное в первой главе, необходимо отметить:

1. Канон неразрывно связан с художественным образом. Эта связь обусловлена историческим развитием искусства и человеческой мысли. Собственно генезис образа есть создание его по правилам. В системе эстетических категорий, играющих важную роль в описании процесса художественного творчества и восприятия искусства, понятие канона занимает одно из определяющих мест.

2. Связь канона и образа имеет семантическую природу. Поскольку образ функционально отстроен от своего прототипа, он всегда представляет собой визуальную метаболу, то есть ту или иную фигуру переноса смысла. *Образ всегда чем-то является и что-то обозначает.* Привлечение принципа метафоры (в более позднее время аллегории) в качестве механизма обеспечивающего логику создания художественной вещи составляет особенность греческого искусства.

3. Канон сам по себе не может быть прекрасным или безобразным, возвышенным или низменным, трагическим или комическим. Он предстаёт 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. Канон представляет собой набор правил художественного восприятия предмета изобразительности, иными словами, определяет область того, что отчуждается от прототипа и передается в изображении.

4. Будучи уже с самого момента своего возникновения способом передачи недискурсивного, полученного в религиозном опыте знания, канон не подразумевает вовсе, либо существенно ограничивает для мастера возможность обращения к натуре. В рамках сакрального искусства, когда это копирование нежелательно, или невозможно, каноны проявляют себя в наибольшей степени.

5. Общие принципы действия канонов определяются связью канонического искусства с религиозным культом и необходимостью передачи недискурсивного знания, явленного в этом опыте.

6. На протяжении целых исторических эпох изобразительное искусство было подчинено идее канонического регулирования, пока в Новое время каноны не были заменены историческими стилями, обеспечившими искусству большую мобильность.

7. Несмотря на кажущуюся малоподвижность каноническое искусство могло развиваться в совершенно различных модусах. Канонические правила античности были ориентированы на создание идеализированных образов в модусе прекрасного. Средневековые каноны преследовали идею создания образов, являющихся отражением мистических переживаний, средоточием опыта возвышенного. Смена эстетического модуса, отказ от идеи прекрасного и замена его идеей возвышенного имеет следствием фундаментальное изменение искусства на самом его глубинном уровне, так происходит трансформация античных канонов и становление средневековых.

8. Канон в эстетическом смысле представляет собой эстетический императив. Он возникает как результат работы коллективного сознания. В большинстве случаев канон предстаёт как норматив, регулирующий создание предметов религиозного искусства. Канон регулирует наиболее глубинные

структуры восприятия и выражения. Канон представляет собой устойчивую структуру, он гораздо менее подвижен чем так называемые «большие стили». Перестройка канона связана с процессами перестройки мировоззрения, и связывается с пересмотром всей структуры восприятия.

9. Христианская эстетика, будучи средоточием нового духовного опыта, потребовала замены всей структурно-конструктивной модели искусства, что выразилось в первую очередь в преодолении границ аллегории и формировании понятия «символ», которое стало высшей реализацией в искусстве принципа возвышенного.

10. Сочетание анагогической и харизматической функций изображения определяет дуализм иконы. С одной стороны, иконе всегда сопresentствует благодать, вне зависимости от ее художественного качества, а с другой, анагогическая функция актуализируется лишь в случае высокого художественного качества образа.

11. Византийский изобразительный канон формируется как система добровольно принимаемых эстетических императивов, являющихся отражением сути мистического духовного опыта. Канон перестаёт быть только лишь пропорциональной системой, «каркасом» художественной вещи (как это было в античности), но становится *организующим принципом художественного произведения*.

Глава II. Каноничность византийского искусства.

§1. К истории формализации художественной практики в Византии.

Спор об иконе возник задолго до запрета 730 года. Вскоре после Миланского эдикта с критикой живоподобного искусства в церквях выступают христианские группы, продолжающие исповедовать религиозный пуризм Тертуллиана, Иринея Лионского, Епифания Кипрского и Евсевия Кесарийского. В таких группах популярны эсхатологические настроения и, как следствие, они продолжают исповедовать эстетику отрицания, характерную для эпохи катакомб. Апологеты усвоили учение Платона об идеях, восприняли идею калокагатии и руководствовались этическим учением стоиков - все это в трансформированном виде было укоренено в структуру христианского учения, все более обособляющегося от иудаизма. Обращает на себя внимание тот факт, что миметический пессимизм апологетов имеет своей мишенью только живопись, само же понятие мимесис и ключевая для него идея *ομοιωσις* (уподобление) переносятся в духовно-нравственный контекст, где в центре системы становится реальное уподобление верующего Христу¹²³. Спор об иконе является частью спора о границах этого уподобления, длившегося на протяжении почти тысячелетия, и вызвавшего напряжение всех интеллектуальных сил поздней античности и раннего средневековья. Речь о христологической полемике между александрийцами и антиохийцами, для которой центральным вопросом был вопрос о Теле. Предельные позиции этой полемики обозначены в очень раннее время задолго до Миланского эдикта докетизмом¹²⁴ и следовавшим схожей логике монофизитством с одной стороны, и динамизмом¹²⁵ и его отголосками в арианстве и несторианском учении – с другой. Применительно к иконе, понятой в узком смысле как художественная вещь, смысл этого разговора сводится к спору о репрезентативных возможностях образа. Однако за этой узкой трактовкой всегда будет

¹²³ См.: Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. - Киев: Путь к истине, 1991, С. 46-47.

¹²⁴ Следы полемики с докетами содержатся уже в 1 Ин. 4:2-3.

¹²⁵ Динамизм возник в конце II века в Риме. В некоторых аспектах демонстрирует сходство с иудеохристианской христологией.

присутствовать главнейший для христианства вопрос о кенозисе, открывающем для верующего перспективу теозиса. Византийский канон во многом был вызван к жизни необходимостью поиска компромисса между крайними позициями, и разговор о воплощении всегда будет присутствовать в качестве фона в любом разговоре об изобразительности. Собственно, наиболее заметные письменные свидетельства канона (например установления VII Вселенского Собора) и представляют собой такие конвенциональные документы, призванные подтверждать компромисс сторон, либо доминирование одной позиции над другой.

Рассуждение о каноне как о структуре, модели или нормативе подразумевает наличие документа или корпуса текстов, фиксирующих принципы составляющие «тело» канона. Главная проблема всех изучающих византийский канон состоит в том, что такого документа не существует и никогда не существовало. Отсутствие специализированных текстов отчасти объясняется тем, что время формирования основных принципов канонического христианского искусства - это время имплицитной эстетики, и появление документа, формализующего эстетические принципы работы канона в это время было невозможно. Все теоретические изыскания в области изучения феномена впечатления для византийца концентрировались в области мистики и теологии. Художественная практика концентрировалась в среде мастерских, передавалась как система практических рекомендаций и не затрагивала вопросы о внутренних переживаниях, вызываемых художественным образом, или вызывающих к жизни художественный образ. Известно, что неутомимая тяга византийцев к систематизации порождала тексты и документы? формализующие в деталях буквально все стороны догмата и религиозной жизни. Кодификация и канонизация коснулись почти всех сторон духовной жизни христианского общества и общины. Каноны как индексы-списки существуют, когда речь идет, скажем, о каноне книг Нового Завета (канон Муратори и др.), или о богослужебном литургическом каноне (богослужебные книги, минеи), или о вероучительном аспекте (Символ веры). Процесс

кодификации и канонизации, конечно, коснулся и изобразительного искусства. Многие исследователи связывают процесс оформления канона с иконоборческой эпохой и VII Вселенским Собором. Однако есть свидетельства того, что задолго до иконоборчества христиане уже имели устойчивые представления о сюжетах и композициях, допустимых для изображения в церквях. Процесс этот берет свое начало как минимум со времени Эльвирского собора IV века, хотя дискуссия на уровне теологуменов фиксируется еще со II века, времени Климента Александрийского. Пика своего он достиг в эпоху иконоборчества и VII Вселенского Собора, однако окончательного оформления в виде документа иконописный канон так и не получил. И все же вполне посильной представляется задача очертить круг текстов, содержащих информацию о каноне. Среди этих текстов богословские сочинения, соборные установления и даже специализированные руководства для художников. Процесс оформления канона не завершён по сей день и не теряет своей актуальности, ставя перед исследователем массу непростых вопросов: какая живопись может пребывать в церкви, а какой в храме не место? почему на латинском Западе статус чудотворных в основном признается за древними, созданными по каноническим правилам иконами, такими как образ Богородицы *Salus Populi Romani* из Санта Мария Маджоре, Никопея из Сан Марко, или Ченстоховская икона Богоматери? по какой причине великие ренессансные произведения Рафаэля или Леонардо предметами особого почитания не являются? почему даже подтверждаемый современниками визионерский опыт Рафаэля не делает его картины легитимными Образами, как это отмечает П.Флоренский – почему эти изображения не имеют анагогического действия?

§2. Структура византийского канона.

Наиболее заметным документом, стоящим в центре любого исследования посвященного проблеме художественного канона в средневековом искусстве, являются установления VII Вселенского Собора. В частности этот Собор обозначил разграничение между областью нормативно регулируемой каноническими установлениями и святыми отцами и областью, которая

оставалась в ведении живописца: «Иконописание совсем не живописцами выдуманно, а напротив оно есть одобренное законоположение и предание кафолической церкви, и, по словам божественного Василия, согласно с древностью и достойно уважения. <...> Иконописание есть изобретение и предание их [святых отцов], а не живописца. Живописцу принадлежит только техническая сторона дела, а самое учреждение зависело от святых отцов»¹²⁶.

П. Флоренский даёт другой перевод этого фрагмента: «иконы создаются не замыслом — εὐφρέσις, — собственно изобретением живописца, но в силу нерушимого закона и Предания — θεομωθεσία καὶ Παραδοσις — Вселенской Церкви, что сочинять и предписывать есть дело не живописца, но святых отцов; этим последним принадлежит неотъемлемое право композиции — διάταξις, а живописцу — одно только исполнение, техника — τέχνη.»¹²⁷ Διάταξις - построение, структура, композиция, форма в значении «способ». В Византии этого периода термин Διάταξις использовали для обозначения специального текста-устава, регламентировавшего последовательность произведения обрядовых действий священником при совершении Божественной литургии. Появление таких уставов было вызвано тем, что в рукописях богослужебных книг содержались лишь молитвословия, произносимые священником и диаконом, но практическое совершение богослужебных действий эти книги не оговаривали. Получивший широкую известность благодаря П. Флоренскому, этот отрывок устанавливает разделение художественного процесса на два этапа: первый представляет собой установление чинопоследования художественных действий (своего рода партитуру, в которую входит построение, композиция, и все остальное определяющее форму), а второй подразумевает исполнение (понятое в узком смысле художественного τέχνη) конкретной художественной вещи согласно этой партитуре. В результате Образ приобретает качество художественности вместе с вещественностью в процессе на первый взгляд совершенно ремесленной деятельности, поскольку

¹²⁶ Деяния Вселенских Соборов Т. 7 - Казань, 1891. С. 227-228.

¹²⁷ Флоренский П.А. Иконостас. - М.: Аст, 2005. С. 68-69.

именно на уровне *технэ* и возникает *художественность* формы. Указанное разделение сфер ответственности художника и теолога предопределило радикальную смену роли художника в процессе исполнения изображения. Именно здесь окончательно пролегает водораздел между античным и средневековым искусством. *Деятельность иконографа предстаёт уже не ремеслом, как это было у античного вазописца, но искусством*, и это имеет чрезвычайно важное значение для дальнейшего развития изобразительности как на христианском Востоке, так и на Западе.

Διάταξις, же, если мыслить это понятие широко, как художественную форму, есть отражение умственного взора теолога. Собственно это понятие и регулирует область художественного намерения, то есть фактически формирует творческий замысел. Примером διάταξις может служить десятая гомилия патриарха Фотия - программного текста в котором он излагает описание схемы иконографии православного храма, в дальнейшем неуклонно воспроизводившейся при украшении церквей.

К области художественного намерения относятся фундаментальные характеристики изображения, связанные с узнаванием и достоверностью визуальной (символической и иконической) репрезентации. Это композиция, понимаемая как синтагма, пропорции, символика пространственно-перспективной организации, темпоральный аспект – единомоментность действия, отношения света и формы, синэстетический аспект изобразительности (взаимоотношение объемно-пространственных качеств архитектуры и окрашенных поверхностей, литургический, вероучительный, нарративный аспекты иконы), символические аспекты цвета.

Эта сфера изобразительности хорошо вербализуется и может быть структурирована. Часто, когда речь идёт о каноне, имеют в виду именно её. Стремление оформить эту область зарождается задолго до возникновения христианства. Ещё Платон в «Софисте», говоря об иконических изображениях, в первую очередь заводит речь о художественном пространстве, пропорциях и цвете.

И всё же опыт изучения иконы демонстрирует существенное разнообразие. Античный принцип акривии, первоначально обозначавший не что иное, как точность следования образцу при выполнении деталей (то есть относившийся к области художественного технэ), трансформировавшись, predetermined возможность для византийского художника отклоняться от точного следования схемам. Этот принцип становится важной отличительной чертой византийского канона определяющей границы творческой свободы иконографа. Он также обеспечивает относительную пластичность византийского канона по сравнению с другими каноническими системами, в сочетании с невероятно устойчивой преемственностью византийского искусства на протяжении всей тысячелетней истории Византии. В. Бычков, говоря о каноне, утверждает, что он, будучи *«конструктивной основой художественного символа, провоцирует талантливого мастера на преодоление ее внутри нее самой системой мало заметных, но художественно значимых отклонений от нее в нюансах всех элементов изобразительно-выразительного языка»*¹²⁸.

Рассуждение о процессе нормативного закрепления было бы неполным без упоминания о его дальнейшей судьбе уже вне пределов собственно византийской цивилизации. Стоглавый собор 1551 года, который осознавался его устройтелем Иваном Грозным как продолжение Вселенских соборов, уточняет формулировку VII Вселенского Собора в условиях широкой общественной дискуссии об иконописании. 43 глава установлений этого собора гласит: *«Подобает живописцу <...> хранить чистоту телесную и душевную, <...> с великим тщанием писати (образы Христа, Богоматерь и апостолов) в образ по подобию и по существу, смотря на образ древних живописцов, и знаменовати (копировать) с добрых образцов»*. И далее *«Аще кто от тех живописцев учнет талант скривати еже ему дал Бог, и учеником по существу того не отдаёт, таковый осуждён будет от Бога, с сокрившими талант, в муку вечную...»*, и далее *«А их же от хитрых и гораздых мастеров живописцы*

¹²⁸ Бычков В.В. Новая Философская Энциклопедия. Канон. – Режим доступа: <http://iph.ras.ru/elib/1360.html>

которые скрывают талант, того ради живописцы, учите учеников без всякого коварства, до не осуждены будете, в муку вечную». «Аще которые по се время писали иконы не учася самовластно, сиречь самовлаством, и самовольною и не по образу <...> ино тем запрещение положити чтобы учились у добрых мастеров, и которому Бог даст, учнёт писати по образу и по подобию и тот бы писал», и далее «Да и о том Святителем попечение и брежение имети, чтобы гораздые иконники и их ученики писали с древних Образцов, а не самомыслием бы, и своими догадками Божества не описывали. Христос бо Бог наш, описан плотию, а Божеством не описан якоже рече Иоанн Дамаскин; не описуйте Божества, не лжите слепии про не видимо, и не зрительно есть, плотию же образ вообразуя, и поклоняемся и веруем, и славим рождишую Деву»¹²⁹. А.А. Салтыков, изучавший подробно определения Стоглава, посвященные иконописанию,¹³⁰ говоря о формализации художественного процесса, обращает внимание на главы посвященные нравственному состоянию и поведению живописца (глава 43, вопрос 34); а также необходимости церковного надзора над деятельностью мастера (глава 74, вопрос 68 и глава 100, вопрос 55). Однако сама эта схема надзора уже не похожа на византийский вариант симфонии художественных волений живописца и духовидца. Это скорее вариант теологического надзора, смысл которого в исправлении возникающих по недомыслию или вследствие плохого образования иконописца искажений и ошибок в богословии образа. Стоглавый собор действовал в условиях, когда живопись уже утрачивала непосредственную связь с духовидением, когда уже невозможна была феофанова модель богодухновенного иконописания как формы свободного следования образцу-парадигме. В результате дальнейшая формализация нормативной части канона пошла по пути максимального ограничения творческой свободы мастера, «самосмышление» которого заменяло духовное рассуждение и подготавливало почву для уклонения от православного исповедания в разного рода ереси

¹²⁹ Цит. по «Стоглав» — Лондон: Trubner & Co., 1860. — с. 112-113.

¹³⁰ Салтыков А.А. Вопросы церковного искусства на Стоглавом соборе 1551 года. // Искусство христианского мира. Вып. III. - М.: Изд. ПСТБИ, 1999. - с. 32-52.

наподобие ереси жидовствующих. Тенденция к регламентации выразилась в стремлении привязать мастера к образцу. Результатом стало скорое падение уровня художественного мастерства, работа по образцам-прорисям, и, наконец, вырождение иконописного художества в ремесленные поделки более или менее среднего уровня. Эти процессы шли не только на Руси, но и в других православных церквях, и даже в последней цитадели византийской культуры – на Афоне.

§3. Своеобразие византийского канона изобразительного искусства.

II.3.1. Византийский изобразительный канон. Правила передачи опыта возвышенного.

Своеобразие византийского канона наилучшим образом может быть определено через сопоставление его с другими примерами канонического искусства. Это сопоставление подразумевает сравнение византийского канона с современным ему западноевропейским христианским искусством (именно так делает Гомбрих, посвятивший такому сравнению главу в своей «Истории искусства»¹³¹), а также сопоставление византийского канона с художественными канонами других эпох (в первую очередь с египетским и с античным) – так делает Лосев¹³². Такое сравнение позволяет выделить элементы византийского канона, составляющие его специфику в сравнении с другими канонами.

Понятно, что икона возникла не в культурном вакууме, напротив, она появилась на невероятно богатом и разнородном культурном субстрате и унаследовала многое от разных его элементов. Переживание возвышенности есть состояние к которому человек способен вне зависимости от культурно-исторического, национального, языкового контекста. Однако эти контексты оказывают существенное влияние на то, как описывает человек этот специфический опыт. При этом общность опыта с неизбежностью будет

¹³¹ Gombrich E.H. The Story of Art. – London: Phaidon Press Ltd. Pp. 103-109.

¹³² Лосев А.Ф. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики, 1964, № 6. с. 375-381.

приводить к сходству в способах описания этого опыта. Искусство древнего мира и средних веков было искусством религиозным, а следовательно, иератическим. Таким образом, как *иератическое* можно определить то общее, что присуще произведениям любого канонического искусства, независимо от культурно-исторического контекста. Иератическое изображение будет обладать набором характеристик:

- Функционально такое изображение представляет собой элемент системы отправления религиозного культа, составной элемент ритуала, процесс создания и использования которого окружен строгой системой нормативов. В рамках культа такое изображение предстаёт как сторона общения, обладает характеристиками субъектности, то есть считается в той или иной мере живым, одушевленным, связанным с личностью, но самостоятельно личностью не являющимся, а лишь в какой-то мере представляющим эту личность перед предстоящим.

- С точки зрения структуры такое изображение характеризуется наивысшей степенью упорядоченности, доходящей иногда до схематизма, где каждый элемент обладает собственным значением и местом в иерархии, само изображение часто является воспроизведением этой иерархии, или составной частью воспроизведения иерархии.

Вышесказанное определяет набор внешних характеристик такого изображения. В первую очередь, такое изображение характеризуется особым способом выразительности, художественной реализацией того, что С.С. Аверинцев обозначает понятием *Haltung*¹³³. Трактую термин Аверинцева расширенно, можно сказать, что *Haltung* изображенного может быть адресован зрителю в случае, если речь идет об изображениях принимающих проскинезу (поклонение) (фронтальное расположение образов), так и к другому изображенному, когда речь идет о нарративе (в этом случае предстоящий изображению символически становится участником священного театра,

¹³³ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. — СПб: Азбука-классика, 2004. С. 65.

мистерии). Значение Haltung многослойно – во-первых, этот жест обладает раз и навсегда определенным смыслом, то есть представляет собой своего рода священный знак - иероглиф, во-вторых, он несет в себе нечто, оказывающее влияние на психику верующего, минуя непосредственно сознание, апеллируя при этом к наиболее глубоким слоям бессознательного. И, наконец, в-третьих, смысл этого символа в существенной степени зависит от контекста, в который он помещен.

Психологическая наука объясняет перечисленные эффекты иератического искусства свойствами психики человека, имманентно присущими человеческому сознанию и обостряющимися в состоянии религиозного транса, выражающемся в состоянии Вознесенности. Все эти феномены восходят к способности человека спонтанно, в ноэтическом озарении видеть систему, структуру, иерархию, взаимосвязи, форму, одним словом, упорядоченность в случайном наборе предметов или явлений. Одним из первых этот эффект описал психиатр Клаус Конрад¹³⁴, обозначивший эту способность термином «апофения». В изобразительном искусстве апофения выражается в парэйдолиях, - сенсорных иллюзиях дополнения. Многие для понимания этой проблемы даёт также неоднозначный текст К.Г. Юнга, посвященный синхронистичности¹³⁵, который выводит эту проблему из области чисто психологических в круг философских, связывая её с рассуждениями Шопенгауэра в трактате «Об очевидном узоре в судьбе человека» а также с идеями Лейбница об изначальной гармонии всех вещей. Иератичность, таким образом, предшествует канону будучи фундаментом, на котором культура воздвигает архитектуру канона. Вопрос об общности композиций, сюжетов и орнаментов в древнем искусстве в связи с нейропсихологией разбирает Дэвид Льюис-Уильямс¹³⁶, который склонен видеть в общности биохимии

¹³⁴ Klaus C. Die beginnende Schizophrenie. Versuch einer Gestaltanalyse des Wahns. - Thieme, Stuttgart, 1958. Neuaufgabe: Psychiatrie-Verlag, 2003. S. 272.

¹³⁵ Юнг К. Г. Синхронистичность: акаузальный объединяющий принцип. /В сб. К. Г. Юнг. Синхронистичность. — М.: «Рефл-бук», К.: «Ваклер», 1997. – Режим доступа: <http://www.oculus.ru/stat.php?id=169>

¹³⁶ Lewis-Williams, D.J. The Mind In The Cave: Consciousness And The Origins Of Art. —

экстатических состояний и временных психозов у представителей различных рас и культур источник возникновения искусства с его универсальным выразительным языком. Таким образом, в значительном количестве случаев, сходство между священными изображениями разных культур сильно удаленных друг от друга во времени или географически можно объяснять не только знакомством или генеалогическим родством культур, как это делает А. Варбург, говоря о «переселении образов», но и особенностями функционирования психики человека, как это утверждает Льюис-Уильямс.

Для нас же принципиальный интерес представляют не сходства изображения священного в различных культурах, а напротив, различия, которые и составляют сущность византийского канона. Разговор о своеобразии эстетики византийского искусства логично начинать с определения основных его отличительных характеристик, получивших выражение в таком специфическом явлении, как византийский художественный канон. Одну из первых попыток обстоятельно описать эти отличительные характеристики предпринял ученый-эстетик Дж.Мэтью¹³⁷. Он выделил четыре основных фактора определяющих, по его мнению, эту специфику:

1. Периодические «воспоминания» об античном прошлом греческой культуры (в истории искусств эти периоды возвращения к античному наследию называются византийскими «ренессансами», которые сменяются периодами строгого, аскетического искусства).

2. Математический подход к прекрасному, выразившийся не только в акценте на простой симметрии, но и в идее эвритмии - соразмерности, соподчиненности элементов общему целому. Главными эстетическими ценностями византийского искусства, таким образом, представляются пропорция, ритм, упорядоченность.

3. Интерес к оптике (и, соответственно, зрению), который повлек за собой поиски в области перспективы и концентрацию искусства на

London, Thames & Hudson, 2004. 320 P.

¹³⁷ Mathew G. Byzantine Aesthetics. — Icon Editions, 1971. 188 P.

отображении «внутреннего света» человеческой души.

4. Вера в наличие невидимого мира, по отношению к которому материальный мир занимает подчиненное положение, будучи его «усеченной» репрезентацией. Человек символически вовлекается в события горнего мира через участие в ритуале, миметически воспроизводящем единожды произошедшие события священной истории.

С критикой¹³⁸ Г.Метью выступает П. Михелис, так же ставший автором объемного труда по византийской эстетике¹³⁹. Соглашаясь с первым постулатом Метью, Михелис относительно второго постулата добавляет, что искусству в принципе присущи такие характеристики как пропорция, ритм и упорядоченность, поэтому называть их чисто византийскими ценностями неправильно. Более того, хотя античные представления о симметрии, акривии и ритме широко использовались византийскими мастерами, они, конечно, не составляли специфики византийского эстетического канона. Комментируя тезис о геометрической выстроенности византийского искусства, Михелис обращает внимание на тот факт, что в сравнении с античным, византийское искусство демонстрировало куда меньшую зависимость от геометрического расчета. Наоборот, византийцы как будто специально избегали совершенных углов и прямых линий, как будто намеренно отказывались строить абсолютно круглые купола, отказывались также от классических пропорций при построении зданий, композиций и даже фигур и лиц. Всё это приносилось в жертву особой выразительности, которой обладало это искусство. Стремление исправить недостатки чувственного восприятия, которые в античности породили энтазис и курватуру, в византийском искусстве, очевидно, стало доминировать над геометрическими расчетами. Причем этот процесс вовсе не был связан с варваризацией восточной части римской империи. Это делалось совершенно намеренно художниками и архитекторами, прекрасно владевшими архитектурными и художественными навыками античности. Например, грунт

¹³⁸ Comments on Gervase Mathew's 'byzantine aesthetics' P. A. Michelis // *British Journal of Aesthetics*. — 1964. 4 (3): Pp.253-262

¹³⁹ *Michelis. P.A. An Aesthetic Approach to Byzantine Art.* — London, 1955.

под мозаику часто намеренно накладывался на стену неровно, в результате чего поверхность мозаики получалась живой, колышущейся, как будто дышащей. Всё это вызывало к жизни совершенно особое эстетическое переживание, отличное от античного. П. Михелис ставит задачу сформулировать основной, фундаментальный принцип, которому была бы подчинена вся архитектура византийской эстетики. Наиболее заметная внешняя особенность византийской эстетики состоит в трансцендентном характере её главных акцентов, смысл и цель византийского искусства сфокусированы на отражении горнего. П. Михелис называет возвышенное этим главным принципом, организующим всю византийскую эстетику, в которой произведение искусства мыслится как репрезентации возвышенного. Это возвышенное для византийца и было тем центром (то мезон), составлявшим основу топологии изобразительности, серединой, вокруг которой строилась симметрия, от которой отсчитывались ритмы. Для объяснения сущности византийского искусства Михелис опирается на актуализированное в философии Нового времени еще Гегелем понятие «возвышенного». Описанию характерных особенностей византийской трактовки опыта возвышенного П. Михелис посвящает свой фундаментальный труд по византийской эстетике. Он описывает ряд отличительных особенностей византийской эстетической парадигмы сначала применительно к архитектуре, а затем к изобразительному искусству. Мы коротко перечислим их здесь, добавив кое-что от себя, поскольку эти особенности фактически и составили специфику того, что можно назвать византийским каноном.

II.3.2. Составляющие элементы византийского канона. Воля к образу и парадигма иконы.

Выше мы установили, что в античном искусстве канон предстаёт как система правил, позволяющих создать достоверную репрезентацию. Канон позволяет выделить передаваемые черты первообраза и запечатлеть их в образе. Разговор о византийском каноне должен строиться вокруг изучения того, какими специфическими способами в иконе достигается передача первообразного. Понятно, что аристотелев мимесис здесь полностью

утрачивает свою силу. Икона представляет собой концентрацию опыта возвышенного. Со времени Плотина, описавшего механизм воображения умопостигаемых сущностей, возникла необходимость в создании правил художественного отображения увиденных в уме образов. Особенность иконы как отражения вознесенного состояния состоит в том, что она - не вполне изображение, но в значительной степени указание на возвышенное, которое, само по себе и в себе, обладает фундаментальным свойством неизобразимости. Таким образом, следует признать, что *икона балансирует на границе между выражением и изображением*. Канон же определяет устойчивость этого баланса, не позволяя возобладать какой-то одной составляющей. Выше шла речь о разделении сфер ответственности художника и богослова. Очевидно, что выразительность есть область, в которой властвует всецело художник, в то время как изобразительная часть очевидным образом пребывает в ведении теолога. Далее мы рассмотрим, с помощью каких механизмов были определены позиции и отношения изобразительности и выразительности в византийском изобразительном искусстве.

Воля к образу. Рождение такого специфического явления как выразительность иконописного образа относится еще к доиконоборческому времени. Невероятной выразительностью обладают доиконоборческие образы Спасителя и апостола Петра из Синайского монастыря, образ богоматери Святого Сикста из Рима. Теоретическая разработка проблемы места мастера-иконописца в художественном процессе относится к иконоборческому времени. Впервые о роли изографа заводит речь патриарх Никифор в рассуждениях о причине возникновении образа. Подробно эстетические взгляды патриарха разобраны В. В. Бычковым¹⁴⁰. Никифор называет две причины: «формальную», связанную с прототипом, и «созидательную» - изографа, от которого зависит точность соответствия образа первообразу: *«Изображение имеет подобие внешнему виду первообраза в той мере, насколько рука живописца управляется*

¹⁴⁰ Бычков В. В. Малая история византийской эстетики – Киев: Путь к истине, 1991. с. 190-207

его способностями и [владеет] средствами изобразительного искусства» (Apolog. 71, 784B)¹⁴¹. Патриарх заводит разговор о месте художника и его роли в создании образа. Эта роль выходит за рамки простого ремесленного исполнения. Задумывается об особой роли художника и патриарх Фотий. Его позиция существенно отличается от позиции Никифора. Он выдвигает несколько постулатов имеющих принципиальное значение для дальнейшего развития византийского искусства:

1. Образ возникает не в результате подражания, но в результате харизматического воздействия божественной благодати: *«Сколь точно искусство художника, как ответ на вдохновение свыше, превратило подражание в природу. И ведь подобно тому, как Она как бы с внутренней любовью сочувственно обращает взор к Рожденному, то почти так же Она, сообразуясь с бесстрашием и сверхприродностью Сына, приводит начертанный взор в невозмутимое и ни от чего не зависящее состояние [внутреннего] расположения. Ты, пожалуй, скажешь, что если кто спросит: «Как же Ты девствуешь и родила?», то Ее не придется просить отвечать. Ибо уста так воплощены красками, что они только сложены и безмолвствуют, как бы в таинствах, но совершенно не имеют неподвижного спокойствия, и образ не украшается подражанием, но действительно достигает первообраза».* (Фотий, XVII гомолия)¹⁴² Таким образом окончательно отвергается античный мимесис. Речь идет уже не о простом «зеркальном» принципе воспроизведения природы о котором говорит Платон, напротив, во главу угла становится творческое воздействие на личность художника, и автор признает значение и влияние личности художника на произведение искусства.

2. Эта харисма (благодать) объясняется действием Святого Духа *«В самом куполе многоцветной мозаикой начертан человеческий образ, несущий*

¹⁴¹ Цит по Бычков В. В. Малая история византийской эстетики – Киев: Путь к истине, 1991. с. 199.

¹⁴² Василий В. В. Семнадцатая гомолия патриарха Фотия. Перевод с комментарием. – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/put/61321.htm>

изображение Христа. Ты скажешь, что Он призывает на землю и помышляет о ее устройении и управлении. Настолько точно художник, как думаю, по действию вдохновения, линиями и цветами запечатлел попечение Создателя о нас». И далее о храме: «Ты скажешь, посмотрев на него, что это - не человеческих рук дело, но эту красоту придала ему некая божественная и превышающая нас сила» [Фотий, X гомилия]¹⁴³.

Итак, благодать, сопричастующая иконам, согласно Дамаскину, сообщается им изографом, пишущим «в Духе». Такая пневматологическая трактовка иконописания, конечно, ставит изографа в совершенно исключительное положение, отличающее его от любого ремесленника, в том числе и того, кто делает другие священные предметы, которым благодать сообщается в результате освящения. Иконописец представляется со-трудником самого Духа Святого, что автоматически переводит разговор об иконописании в теургический контекст.

Парадигма иконы. Логика изобразительности в отсутствии мимесиса строится по принципу определения предмета через указание на раз и навсегда закрепленные за ним и хорошо узнаваемые его характеристики, действия и атрибуты. Для решения этой сложной задачи византийцы часто используют полностью переработанный приём передачи жеста (Haltung) известный еще с античности. В античности этот жест указывал на этос изображаемого, передавая в основном героико поступка, в эллинизме он мог служить для передачи внутреннего состояния, переживаний, то есть мог быть элементом интроспекции¹⁴⁴. В христианском искусстве жест становится помимо всего прочего указанием на возвышенное, заведомо лежащее за границами изобразительных возможностей человека. Так, в византийском искусстве актуализируется фундаментальный для него механизм символа. Поэтому Haltung в иконе обладает совершенно иным смыслом, чем тот, что можно

¹⁴³ *Василик В. В.* Десятая гомилия патриарха Фотия. Перевод с комментарием. // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. 2009. № 1–2 (5–6). С. 185–195.

¹⁴⁴ *Лессинг, Г.Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Общая редакция, вступ. статья и примечания Г. М. Фридендера. — М.: Художественная литература, 1957. 520 С.

увидеть в античной скульптуре или в древнеегипетских образах. В первую очередь это выражается в смещении выразительных акцентов. В.Н. Лазарев отмечает¹⁴⁵, что для византийца смысл изображения – лик, в то время как для античного эллина – торс. Следствием этого является интериорный характер выразительности образа, он приобретает черты индивидуального обращения к каждому человеку в отдельности, лишаясь ораторского пафоса античного образа, обращающегося к собранию граждан. Вопросы, связанные с интериорным характером христианской эстетики, разбирает В.В. Бычков¹⁴⁶. Человек не способен изобразить неизобразимое и выразить невыразимое, и все же, он в состоянии сделать сноску – указать на это. Сформировать эмблему, священный знак, символ. Внутренний эйдос не присутствует в самом изображении, он как будто находится за ним, подобно тому, как ветхозаветная Святая Святых пребывает за завесой, в то время как само наличие завесы указывает на Свята Святых. Собственно функционал знака, указывающего на возвышенное, содержится уже в иконографической схеме в очищенном виде. Выстроенная на базе определенного геометрического построения, вписанная в конкретный формат, эта схема работает сама по себе. Именно она составляет макро-уровень канона. Иконографическая схема содержит в себе симметрию и ритм, а будучи помещенной в формат, еще и представляет собой конкретную возможность реализации Образа в изображении. А.Ф. Лосев обозначает эту схему как «мистическую схему личности»¹⁴⁷. Иконографическую схему можно назвать первым корнем византийского канона.

Отказ от символического принципа, выраженного в *Haltung*, приводит к утрате возможности интерпретировать изображение. Например, Распятие на Западе развивалось в границах двух иконографических схем: Христос Страдающий и Христос Торжествующий. Первый тип характеризовался S-образной позой и маской страдания на лице, второй – выпрямленной фигурой и

¹⁴⁵ Лазарев В.Н. История Византийского Искусства – М.: Искусство, 1947. С. 32.

¹⁴⁶ Бычков В.В. Малая История Византийской Эстетики. – Киев: Путь к истине, 1991, С. 234.

¹⁴⁷ Лосев А.Ф. Художественные каноны как проблема стиля//Вопросы эстетики, 1964, № 6. С. 381.

безмятежным, иногда торжественным выражением лица. В системе визуальной риторики, которой представляется храмовый интерьер, изображение такого типа представляло собой вполне определенную фразу, смысловой акцент которой включался в общее «звучание» архитектурного ансамбля. Так было и на Востоке, и на Западе. Еще в середине XIII века пишет свои вполне канонические распятия Джунта Пизано, а Чимабуэ следует принятым иконографическим схемам, однако уже во второй половине XIII века Дуччо и Джотто, стремясь эффектно передать анатомию и разворот тела в ракурсе, пишут распятия не укладывающиеся ни в одну из иконографических схем. Так начинается Ренессанс. Утрата смысла, происходящая при отказе от иконографической схемы, хорошо описывает комментарий патриарха Григория Мелиссена. Возражая против задуманного объединения церкви на Флорентийском соборе, он заявил¹⁴⁸: *«Когда я захожу в латинскую церковь, я не могу поклониться ни одному изображенному там святому, т. к. я ни одного из них не узнаю. Пожалуй, я узнаю Христа, но и ему я не могу поклониться, т. к. я не знаю, какой надписью сопровождается его образ».*

Православная община, живущая в окружении латинских образов, была просто вынуждена с наступлением ренессансного искусства держаться привычных византийских образов. Очевидно, причина этого не только в неспособности распознать образ, о которой упоминает Мелиссен, – ясно, что венецианский грек вполне был способен узнать любой ренессансный образ, однако его молитвенное состояние, внутреннее переживание опыта возвышенного, его индивидуальный религиозно-эстетический опыт очевидным образом диссонировали с итальянскими образами чинквеченто. Сохранился документ православной общины Венеции от 1588 года содержащий обсуждение того, кому следует поручить роспись купола построенной церкви Святого Георгия: *«фреска должна быть исполнена в греческой манере: одежды, фигуры, выражение ликов будут написаны, как того требует подлинное*

¹⁴⁸ Concilium Florentinum. V. Laurent: Roma 1971, IX, 250 ff. Цит. По Бельтинг Х. Образ и культ (история образа до эпохи искусства). – М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 16.

искусство греков»¹⁴⁹.

Итак, применение иконографической схемы решающим образом влияет на интерпретацию образов. При этом схема эта, хотя и содержит в себе структуру, а также набор пространственно-временных и топологических принципов построения произведения, тем не менее, не есть еще художественное произведение. В ней частично присутствует намек на стиль, и указание на содержание. Однако в ней отсутствует главное – художественность. Между тем, совершенно очевидно, что именно качество художественного исполнения придает художественному произведению конкретность, которая и определяет то впечатление, которое оно производит. Другими словами, на основе одной и той же схемы может быть создан как гениальный шедевр, так и произведение, ничем не выделяющееся из общей массы. Эти схемы отображали, если угодно, родовые признаки изображаемого, воздерживаясь от передачи индивидуальных характеристик или, если говорить богословским языком, передавали сущностное, избегая передачи ипостасного. Такие схемы собственно и образовывали целый жанр, известный еще с языческих времен. Именно через эти схемы и происходило «переселение образов» от античности к средневековью, о котором говорит А. Варбург. Этот жанр лежит на границе с литературными портретами и житиями. В истории искусств эти сборники схем получили название иконописных подлинников. Сегодня его можно было бы считать формой графики, однако насколько велика дистанция между иконописным подлинником-прорисью и картоном ренессансного мастера, который, в сущности, и был самостоятельным художественным произведением – первым примером графики в современном понимании. Иконописные подлинники, вместе с физиогномическими описаниями, составляли собой книги образцов. Наставление Дионисия Фурноаграфиота содержит словесные описания внешности святых. Хорошо известна также Афонская книга образцов

¹⁴⁹ Цит. по *Евсеева Л.М.* Афонская книга образцов XV в: о методе работы и моделях средневекового художника. – М.: Индрик, 1998. - С. 27.

XV века, состоящая из миниатюр¹⁵⁰. На Руси, наряду со словесными описаниями, в ходу были маленькие иконы-таблетки служившие художникам образцами. Симон Ушаков в своем «Слове» говорит о намерении сделать серию гравюр-образцов для художников. На латинском Западе до ренессансного времени такие сборники также были в ходу. Упоминает о таких образцах и Ченнино Ченнини. К этому же жанру относится широко известный альбом Виллара д'Онненкура.

Вышесказанное побуждает обратиться к вопросу о том, что именно содержала в себе иконографическая схема для византийца? Как он представлял себе графическую реализацию идеи внутреннего эйдоса? Эти вопросы заставляют обратиться к следующему после отцов-каппадокийцев поколению великих теоретиков иконы иконоборческого времени. Речь об Иоанне Дамаскине, Патриархе Никифоре и Феодоре Студите¹⁵¹. Все они задаются вопросом, со времени Платона висящим дамокловым мечом над любой изобразительностью, – вопросом о достоверности репрезентации первообраза в образе. В христианской традиции этот вопрос решался через идею нерукотворных образов подобных Туринской плащанице или Мандилиону, которые самым своим наличием удостоверяли реальность воплощения предвечного Бога будучи вещественным доказательством кенозиса, открывающим для верующего перспективу теозиса. Таким образом, идея репрезентации в Византии была реализована через специфические отношения в паре «түпос-архетип».

Одним из первых об этих специфических отношениях применительно к изобразительности заговорил Феодор Студит, сформулировавший архетип как нечто описуемое, а түпос как отпечаток, отражение архетипа, полученное без искажений, как будто механически, и поэтому в точности соответствующее архетипу. Такого рода отношения можно описать через отношения образа и

¹⁵⁰ *Евсеева Л.М.* Афонская книга образцов XV в: о методе работы и моделях средневекового художника. – М.: Индрик, 1998. – 384 с.

¹⁵¹ Эстетические взгляды Иоанна Дамаскина, Патриарха Никифора и Феодора Студита разобраны в *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. – Киев: Путь к истине, 1991. С. 162-190.

модели-образца (парадигмы). Таким образом в сфере изобразительности Образец (модель-парадигма) заменяет античный мимесис. В этой системе, по мнению В.В. Бычкова, внутренний эйдос выступает как механизм связи тюпоса и прототипа, выступая в качестве возможности бытия образа. Понятно, что в рамках этой логики утверждение Иоанна Дамаскина о предметности иконы как доски, покрытой красками: *«Я не поклоняюсь веществу, поклоняюсь же Творцу вещества, ради меня сделавшемуся веществом и в веществе положившему Свое жилище, и чрез посредство вещества соделавшему мое спасение. Ибо Слово плоть бысть, и вселся в ны»*¹⁵² – представляет собой лишь адаптированную применительно к изобразительному искусству формулу Плотина: *«внешний вид здания, если удалить камни, и есть его внутренний эйдос»* (Плотин. Эннеады. I 6,3)¹⁵³.

Признание факта наличия обратной (связанной с аналогией) связи от тюпоса к архетипу, от образа к первообразу, даёт в целом механику «впечатления», которая возвращает наше рассуждение, через эпикуровы пролепсисы, обратно к платиновой идее сознания как специфической формы пространства наполненного образами.

Иконописание не вышло бы за рамки магической практики, оперирующей драгоценными субстанциями, как это было в Древнем Египте, если бы не постулат, сформулированный еще апостолом Павлом, комментирующим Исаию (Ис. 40) *«Итак, мы, будучи родом Божиим, не должны думать, что Божество подобно золоту, или серебру, или камню, получившему образ от искусства и вымысла человеческого»* (Деян. 17:29).

¹⁵² Иоанн Дамаскин. Три слова в защиту иконопочитания. Творения преподобного Иоанна Дамаскина. Христологические и полемические трактаты. / Пер. свящ. Максима Козлова и Д. Е. Афиногенова. – М., 1997. – Режим доступа: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/dam1.htm>

¹⁵³ Цит по Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. – Киев: Путь к истине, 1991. с. 180.

Этот постулат, декларирующий отсутствие отношений подобия между изображением и прототипом, стал исходной точкой для византийских теоретиков образа.

Ниже, в параграфе 2.4. мы рассмотрим подробно вопрос о том, что же именно представлял собой предмет изобразительности для византийского изографа, поскольку именно специфика предмета изобразительности, того, что именно художник полагает изобразимым, и составляет суть византийского изобразительного канона. Здесь же сосредоточимся на рассмотрении тех конкретных способов, с помощью которых принцип парадигмы реализуется на практике.

II.3.3. О реализации идеи образца-парадигмы в византийском искусстве.

Теория модульного построения композиции получила своё научное подтверждение в трудах О. Демуса¹⁵⁴ и Э. Китцингера¹⁵⁵, изучавших сицилийские мозаичные ансамбли. Эти авторы разработали теорию о модульной системе образцов (скиасмата), которыми предположительно пользовались мастера, причём Китцингер говорит о двух типах образцов, из которых один содержал иконографические схемы, в то время, как второй был источником изобразительных мотивов и задавал общий стиль работы артели. В рамках такой парадигмы работа художника представляла собой форму более или менее свободного следования образцам, которые могли компоноваться для составления практически любой сложности иконографической программы, исходившей от ктитора. Такой принцип свободного следования образцам представляет собой дальнейшую модификацию принципа акривии, унаследованного от античности, и радикально отличает византийское искусство от других примеров канонического искусства, требовавших от мастера скрупулезного следования требованиям к композиции, позам и проч. Причем такая степень свободы позволяла мастеру, оставаясь в границах канона и не

¹⁵⁴ Демус О. Мозаики византийских храмов. – М.: Индрик, 2001. 160 С.

¹⁵⁵ Kitzinger E. Byzantine Art in the Making. Main line of stylistic development in Mediterranean Art III-VII Century. – Harvard, Harvard University Press, 1977. 184 P.

рискуя создать изображение, порождающее ошибки интерпретации, создавать изображения, обладающие высокой степенью индивидуальности. Более того, степень скрупулезности следования образцу также могла варьировать от наивысшей привязанности к нему, сводящейся к копированию прориси копируемого с дальнейшим воспроизведением стандартной техники последовательного наложения красочных слоёв, до наибольшей степени творческой свободы, возможной для изографа, описание которой мы находим в письме Епифания Премудрого описывавшего работу Феофана Грека: *«Когда же все это он рисовал или писал, никто и нигде его не видел смотрящим на образцы, как это делают отдельные наши иконописцы, которые, во всем сомневаясь, постоянно ими пользуются, глядя туда и сюда, - не столько работая красками, сколько принуждая себя смотреть на образец. Он же, казалось, писал сам по себе и беспрестанно двигался, беседовал с проходящими, но, обсуждая все нездешнее и духовное, внешними очами видел земную красоту»*¹⁵⁶. Таким образом, подготовленный изограф, знаменитый мастер, хорошо владевший знанием геометрии, имея представление об иконографической схеме, вполне мог, имея также набор готовых элементов, компоновать изображение в любой формат: от крохотной иконки до сложного криволинейного объёма апсиды или купола. Этот единый структурный принцип, позволяющий из готовых модулей в считанные дни, как будто из конструктора, собирать композицию любой сложности, О.Демус обозначает понятием ‘Divisibility’. Именно этот принцип и составляет главное отличие византийского канона от любого другого. Будучи универсальным, указанный принцип относится не только к изобразительному искусству, но и к архитектуре. Интересно, что фактически он действует как живая система, подчиняясь законам эволюции и естественного отбора: удачные находки в композиции, позах, выразительный жест - все это становится частью скиасмата (альбома образцов) художника. Другим интересным моментом является не

¹⁵⁶ Памятники литературы Древней Руси. Т.4, XIV – середина XV века. – М., 1981. С. 444.

только изобразительный момент, но психическое свойство. Описанный О. Демусом принцип есть практическая реализация платонова образа сознания как специфического типа пространства, вмещающего в себя образы горнего. Византийцам удалось развернуть этот принцип до размеров принципа сверхсознательного механизма, способного обобщать и структурировать анаagogический опыт целых поколений и формировать «отпечатки» этого опыта в виде образов и целых фресковых ансамблей. Сама византийская архитектура подчинена этому принципу, ибо она есть только оболочка для живописи.

Итак, иконографическая схема, сама по себе не являясь каноном¹⁵⁷, тем не менее, органически с ним связана, поскольку реализует себя в качестве одного из корней канона, будучи не просто схемой, но структурным принципом, организующим работу мастера и определяющим место художественной вещи в структуре религиозно-эстетического опыта верующих. Другим корнем канона следует признать принцип незначительных отклонений в трактовке прототипа, допускаемых мастером при создании списка с чтимого образа. Очевидно, что канон допускает для византийского художника существенно более широкие возможности, чем для древнеегипетского мастера. Византийское искусство знает образы тяжеловесные, ощутимо плотские, иллюзионистические, образы неподвижные, уплощенные, упрощенные до схемы в своем иератизме, образы чрезвычайно живые, движущиеся и образы неподвижные, образы бесстрастные и образы эмоциональные.

§4. Составляющие элементы парадигмы иконы.

Здесь мы рассмотрим вопрос о том, что именно представлял собой предмет изобразительности для византийского изографа. Феодор Студит вводит специальное понятие для описания того, что, собственно, из прототипа может быть зафиксировано в изображении. Он использует для этого понятие *χαρακτήρ*. Дамаскин также устанавливает два дополнительных свойства первообраза, которые подлежат описанию: *«Писание создает образы и виды, и*

¹⁵⁷ Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М., 1973. С. 8-9.

очертания (*σχήματα και μορφας και τυπους*) невидимых и бестелесных предметов»¹⁵⁸. Хотя речь идет о словесном описании, далее, говоря об изобразительных образах, Дамаскин ссылается на Василия Великого: «*Что повествовательное слово передает чрез слух, то живопись показывает молча чрез подражание*»¹⁵⁹ и добавляет: «*образ, нарисованный красками, родствен начертанному словом*»¹⁶⁰. Таким образом, кроме понятия χαρακτήρ мы можем говорить еще о двух составляющих изобразительности: σχήμα и μορφή. Вместе эти понятия составляют основу парадигмы иконы, образуют границу её изобразительных возможностей. Они отделяют принципиально изобразимое в первообразе от неизобразимого, определяют, что именно изображает икона.

Принципиальное разграничение понятий изобразимости и описуемости (περιγραφή и γραφή), введенное Никифором, потребовало точного определения того, что именно изобразимо. Патриарх Никифор говорит о принципиальной изобразимости сущего телесно, то есть вмещаемого пространством и воспринимаемого органами чувств (следует помнить, что для грека сверхъестественные сущности, например, душа, вполне телесны, однако телесность эта составлена «тонкой» эфирной стихией и невоспринимаема органами чувств). Внутренний эйдос Плотина не изобразим, но вообразим, и поэтому он реализует себя через изображение – отпечаток. Так же, как архитектура реализует себя в конкретной постройке, образ реализует себя в конкретной иконе. Никифор использует термины σχήμα и μορφή, говоря об изобразимости предмета. Понятно, что речь идет об отчужденных от предмета характеристиках.

Феодор Студит пишет: «*Есть ли что-либо более полезное, что более*

¹⁵⁸ Иоанн Дамаскин. Три слова в защиту иконопочитания. Творения преподобного Иоанна Дамаскина. Христологические и полемические трактаты. / Пер. свящ. Максима Козлова и Д. Е. Афиногенова. – М., 1997. – Режим доступа: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/dam1.htm>

¹⁵⁹ Василий Великий. 19 Беседа. Беседы на Шестоднев. Письма // Отцы и учителя церкви III века: Антология в двух томах / Сост. Иларион (Алфеев). – М.: Либрис, 1996. – 464 с.

¹⁶⁰ Иоанн Дамаскин. Три слова в защиту иконопочитания. Творения преподобного Иоанна Дамаскина. Христологические и полемические трактаты. / Пер. свящ. Максима Козлова и Д. Е. Афиногенова. – М., 1997. – Режим доступа: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/dam1.htm>

возводило бы нас ввысь, чем икона? Это предощущение подлинного умозрения, и если употребить сравнение, это свет луны в отношении к свету солнца»¹⁶¹. (PG 99, 1220 A.). Со времени Фалеса, и позже Тита Лукреция Кара, было известно, что луна светит отраженным светом солнца. Свечение луны часто использовалось как образ призванный объяснить обеднение репрезентации при сохранении основного качества – света. Итак, что же составляет суть «света иконы»? К. Шёнборн, анализируя рассуждения Феодора Студита в книге «Икона Христа», обращает внимание на существенное отличие его логики от классической платонической картины восхождения от предметов к умозрительным категориям. Зримый образ представляет собой отсылку не к абстрактному ноэтическому знанию, а к воскресшему Господу, прославленному в телесности. В этом смысле предметность иконы идентична по своему смыслу телесности воскресшего Христа, а её несовершенство эквивалентно несовершенству обычного портрета и обусловлено тем, что икона лишь изображение, а не сам Спаситель во плоти.

Возникает несколько необычная ситуация необходимости передачи портретности в условиях, когда предмет пребывает в сопричастности Всевышнему, и классическая миметическая портретность даже если и возможна (скажем изображение святого сделано при его жизни), то нежелательна. Здесь приходит на помощь фантазия, которая предстаёт как модификация пространства Плотина. Многие ранние теологи призывали относиться к образам, возникающим в фантазии с осторожностью, объясняя это испорченностью человеческой природы: *«Вследствие смятения этих сил [души] и ум прелюбодействует и [начинает] бунтовать, будучи не в состоянии вообразить о Боге, <...> если только [не] появится та светозарность <...> во время молитвы»*¹⁶². Все же, фантазия, эта естественная способность человеческого ума, очищенная в молитве, способна служить источником

¹⁶¹ Цит. по Шёнборн К. Икона Христа. Богословские основы. – Милан- Москва, 1999. – Режим доступа: http://krotov.info/libr_min/25_sh/on/born_04.htm

¹⁶² Авва Евагрий Понтийский. О помыслах. // У истоков культуры святости. Памятники древнецерковной аскетической и монашеской письменности. – М., 2002, с.387-477 – Режим доступа: <http://azbyka.ru/tserkov/monashestvo/u-istokov-kultury-svjatosti-all.shtml>

художественного творчества. Феодор Студит пишет: «Фантазия - это одна из пяти душевных сил. Она есть род образа, а фантазия и образ - суть отпечатки. Вот почему образ, сходный с фантазией, не может быть бесполезным... Если бы фантазия была бесполезна, то зачем бы ей быть частью человеческого естества? Тогда и другие душевные силы были бы бесполезны - восприятие, представление, рассудок, разум. Так что разумное и ясное исследование человеческого естества обнаруживает, как бессмысленно было бы презирать образ и фантазию»¹⁶³. Говоря о сопутствующих переживаниях, он пишет: «Отстранило это меня от обычного настроения, уши мои оглашались странными глаголениями и очи мои развлекались многими и разнообразными фантазиями. И теперь еще чувствуется это во мне; и я пользуюсь настоящим благовремением, чтобы высказать это вам. Как из облака сгустившегося ниспадают капли дождевые; так при стесненном сердце капали слезы из очей моих, и я, испустив вздох из глубины сердца моего и утишив волнение помыслов моих, молитвенным горе восхождением возблагодарил Господа...»¹⁶⁴. Попробуем разобраться, чем составлено тело образа возникающего в фантазии. Поскольку спор об иконе был тесно связан с темой реальности Воплощения, и, по сути во многом являлся последним из великих христологических споров первого тысячелетия христианства, апологеты иконопочитания в этом споре активно применяли терминологию, введенную в христианский богословский контекст еще апостолом Павлом. Рассуждения Феодора Студита и патриарха Никифора об иконе предстают как развернутые комментарии к рассуждениям апостола Павла об образе и подобии, в которых Павел для объяснения различных граней идеи воплощения привлекает целый ряд античных философских терминов, среди которых понятия: образ-изображение (εἰκόνι) и Слава (δόξα), подобие (ομοιωσις), образ (σχήμα а также μορφή), а также составное понятие Образ Ипостаси (χαρακτῆρ τῆς ὑποστάσεως).

¹⁶³ Феодор Студит. Подвижнические монахам наставления. Послания: В 2 кн. – М., 2003. – Режим доступа: <http://www.magister.msk.ru/library/bible/comment/studit/studit01.htm>

¹⁶⁴ Там же.

Со времени каппадокийцев, разделивших понятия сущности и ипостаси, именно ипостасные характеристики составляли предмет богословской науки. До Василия Великого христианское богословие не видело принципиальной разницы между понятиями $\rho\acute{\lambda}\omicron\sigma\tau\alpha\sigma\iota\varsigma$ и $\omicron\upsilon\sigma\iota\acute{\alpha}$ (сущность): и то, и другое мыслилось как самостоятельное бытие. Понятие ипостась долгое время также выступает как синоним $\rho\rho\acute{\omicron}\sigma\omega\lambda\omicron\nu$ (лицо). Определение «характер ипостаси» у апостола Павла призвано обозначить «первую сущность», т.е. индивидуальное в Христе, чем предваряет рассуждения каппадокийцев. Феодор Студит говорит о принципиальной возможности передачи в живописи значимых характеристик личности, что возвращает нас к типологии образов, предложенной Дамаскином, который, говоря о шести родах икон, использует понятие $\chi\alpha\rho\alpha\kappa\tau\acute{\epsilon}\rho$ для описания отношений между ипостасями (Сын есть $\chi\alpha\rho\alpha\kappa\tau\acute{\epsilon}\rho$ Отца). К. Шенборн¹⁶⁵ подробно разбирает рассуждения каппадокийцев об ипостаси, доказывая, что Св. Григорий, подробно рассматривавший термин 'ипостась' подразумевает под ним нечто, имеющее сусбистенцию, - самостояние, то что придаёт конкретное наполнение общей природе. Это – так называемое «последнее состояние», имеющее базовой характеристикой определенность, конкретность, в отличии от неопределенного понятия естества-сущности ($\omicron\upsilon\sigma\iota\acute{\alpha}$), призванного обозначать общность, бытие, не получившее еще твердого состояния ($\sigma\tau\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$) и означающее только общее. Ипостась есть форма ($\sigma\tau\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$) твердого стояния предмета среди уравнивающих друг друга сил. Говоря об ипостаси, Григорий Богослов использует понятие $\lambda\epsilon\gamma\omicron\gamma\alpha\phi\epsilon\iota\nu$ («описывать»), которое имеет смысл «очерчивать», «делать набросок». Определение ипостаси как «описания» имеет устойчивое художественное значение, которое иконопочитатели активно использовали в своей апологии образа. Итак, что же задаёт характеристики самостояния ипостаси? Это признаки, выделяющие его из нерасчлененного естества. Именно они обладают фундаментальным свойством передаваемости в описании или изображении, то есть подлежат схватыванию в художественном сознании.

¹⁶⁵ Шенборн К. Икона Христа. Богословские основы. – Милан- Москва, 1999. 230 С.

Со времен апостола Павла для описания этих признаков христианскими мыслителями используется глагол *χαρκτηρίζεῖν* «запечатлеть», «гравировать, вычерчивать на чем-то материальном определенные черты», «передавать сходство». Таким образом, понятие *‘χαρκτηρ’* имеет не только значение «различительный признак», но и значение «портрет человека» – в изобразительном смысле этого слова. При этом принципиально то, что ипостась уже не есть умопостигаемая сущность, она обладает фундаментальной способностью бытийствовать в определенном виде, быть образом. Принципиально также и то, что внутренние особенности ипостаси, составляющие то, что мы сегодня обозначаем понятием «личность», составляют её субстанциальное свойство (в данном случае неизбежен вынужденный каламбур), в то время как любого рода обстоятельства (то есть то, каким образом ипостась является) самостояния очевидным образом акцидентны. Для понятия ипостаси не разделены категории «внешнего» и «внутреннего» в значениях телесного и душевного. Она существует как понятие буквально определение «черты характера». Рассуждения о сущности – есть момент умозрения, а вот восприятие ипостаси – результат деятельности воображения. Эта логика определяет художественную самобытность иконы от предшествовавшей ей античной традиции. Нерасчлененность внешнего и внутреннего делает невозможным применение логики знака-иероглифа или аллегории для христианского изобразительного искусства. 82-е правило Пято-Шестого Константинопольского собора гласит: *«На некоторых священных иконах изображается Агнец и указующий на него Предтеча (Иоанн), тот Агнец, который символизирует благодать и в (Ветхом) Законе нам прообразует подлинного Агнца, Христа Бога нашего. Если мы и ныне почитаем древние образы и тени по традиции Церкви как унаследованные указания и предвозвещения истины, все же предпочитаем мы предпочитаем саму благодать и саму истину, почитая их как исполнение сего Закона. Но чтобы по крайней мере на изображении это исполнение было у всех перед глазами, повелеваем, чтобы отныне на иконах на месте ветхозаветного Агнца*

изображались человеческие черты (τά χαρακτήρα) Христа Бога нашего, Агнца, взявшего на себя грехи мира. Ибо так мы понимаем глубину смирения Слова Божия, и так мы возводимся к воспоминанию о Его житии во плоти, Его страстях, Его искупительной смерти и чрез нее достигнутом избавлении мира»¹⁶⁶.

Итак, χαρακτήρ есть понятие, имеющее прямое отношение к изобразительности – это уже изображение. Это то, что из глиф, контуров и штрихов создаёт образ. Первоначально слово χαρακτήρ имело значение «надрез, засечка, черта». Глагол χαραύσσειν означает «прочерчивать распознаваемые знаки», будь это буквы или образные изображения. Отсюда происходит двойное значение глагола - «писать» и «рисовать» (выше мы обозначили такое же двойное значение у слов γραφεύς, γραφή). В русском языке есть такое понятие обладающее двойным смыслом – очерк. Иконопочитатели декларируют: *«Я почитаю икону Божию, правда, не доску и краски как таковые; но поскольку она показывает неоживленные черты (χαρακτήρ) Христа, я полагаю чрез нее обладать Самим Христом и почитать Его»¹⁶⁷.*

Однако прежде, чем стать узнаваемым художественным образом, ипостась должна пройти через несколько психических процедур, призванных делать её все более конкретной. Эти процедуры связаны с присвоением образу признаков, обеспечивающих уже самостоятельность не ипостаси, но образа в значении χαρακτήρ τῆς πλοστάσεως. Речь о категориях, связанных с понятиями σχήμα и μορφή.

σχήμα – понятие, характеризующее качество наличия вещи, характерную особенность вещи, способ вещи, образ, которым она является. Пифагорейцы объясняли этим понятием сцепление структурных разновидностей кварты и квинты при формировании ладового звукоряда. Софокл использует σχήμα говоря о стиле одежды, Эврипид - когда речь идет об образе жизни, Аристотель обозначает этим словом фигуру в танце. Словом, σχήμα – вид в значении

¹⁶⁶ Правила Пято-Шестого Вселенского Собора. 82. – Режим доступа: <http://www.kreshenie-gospodne.ru/osnovy/pravila/vselenskiy-sobor/konstantinopolskij-II-III.htm>

¹⁶⁷ Там же.

способа, каким вещь является созерцающему. Важный аспект этого понятия раскрывается в Новом Завете. Здесь это понятие использует только Павел в своих посланиях, когда речь идет о чисто внешнем свойстве, не затрагивающем внутреннюю структуру, трактуя его как облик, вид, часто как обманчивый вид, скрывающий совершенно иную сущность. Например: «Ибо таковые лжеапостолы, лукавые делатели, принимают вид (μετασχηματίζόμενοι) Апостолов Христовых» (2Кор. 11:13); «а потому не великое дело, если и служители его принимают вид (μετασχηματίζονται) служителей правды; но конец их будет по делам их» (2Кор 11:15); «сам сатана принимает вид (μετασχηματίζεται) Ангела света» (2Кор. 11:14); «и пользующиеся миром сим, как не пользующиеся; ибо проходит образ (τὸ σχῆμα) мира сего.» (1Кор 7:31); «Это, братия, приложил (μετεσχημάτισα) я к себе и Аполлосу ради вас...» (1Кор. 4:6). Павел также говорит о том, что Христос «по виду» стал как человек.

Павел указывает на несходство внешнего вида и внутреннего содержания. Другими словами, внешний вид может не соответствовать внутреннему содержанию. У Павла речь фактически идет об облици, чём-то, во что облачается некоторая суть. Сама по себе схема не самостоятельна, она выступает как признак, атрибут, который значит нечто, лишь в приложении к носителю. Σχῆμα (в связке со смыслом «век сей», «мир») анализирует Златоуст в толковании фразы «проходит образ (σχῆμα) мира сего» которое связывается с предыдущим фрагментом: «Укажешь ли ты на богатство, славу, телесную красоту, удовольствия, на все прочее, что люди считают великим, - все это только образ, а не действительная вещь, явление - личина, а не постоянная какая-либо сущность».¹⁶⁸ Для грека, принявшего православие, мыслившего мир телесно, схема – временная оболочка, плоть, признак человека, взятый в системе обстоятельств.

Понятие σχῆμα также связывается с мимесисом – внешним подражанием,

¹⁶⁸ Иоанн Златоуст. Беседы на послание к Римлянам. // Сочинения в 12 Тт. Т. 9. Беседы на послание к Римлянам. – Режим доступа: http://krotov.info/library/08_z/zlatoust/09_02_01.htm

несением некоторого признака. Можно привести в пример образ молящегося Моисея с крестообразно воздетыми руками. Он встречается у святого Кирилла Александрийского в рассказе о битве иудеев с амаликитянами: «И когда Моисей воздевал руки, то одолевал Израиль, когда же опускал, то одолевал Амалик. Руки же, показуемые в воздухе, описывают образ (σχῆμα γράφουσι) креста, ведь всякий крестonosитель побеждает».¹⁶⁹

Μορφή в значительной степени противопоставлено понятию σχῆμα. С античного времени этот термин привлекается натурфилософами для описания превращения стихий друг в друга в процессе генезиса материи. Оно привлекается для объяснения состояния материи и связано с ее ограниченностью, определенностью, операбельностью, то есть с её способностью принимать и удерживать форму. Гомер использует это слово когда говорит о человеке: «θεῶς μορφῶν ἴλεσι στέφει» (букв. Боги наделяют венцом μορφή его слова) (*Od.* 8.170) – речь идет о красноречии, ораторском искусстве, Гомер дважды использует это понятие, говоря о внутреннем строе фразы, и вслед за ним эта коннотация прочно осела в системе смыслов понятия μορφή. Также μορφή – это очертания чего-либо, внешняя граница объекта, иногда – жест. В Новом Завете наиболее активно этот термин использует Павел, вокруг него он строит многие свои рассуждения. В *Фил.* 2:6,7 μορφή связано с термином подобие (ομοιωσις). Кроме Павла μορφῆ используют Матфей (*Мф.* 17:2) и Марк (*Мк.* 9:2 и *Мк.* 16:12) для описания Преображения они используют термин μεταμορφώθη. Марк также использует μορφῆ, говоря об одном из явлений Христа по воскресении. Павел обращается к теме сопоставления σχῆμα и μορφή в (*Рим.* 12:2): «и не сообразуйтесь с веком сим (καὶ μὴ συσχηματίζεσθε τῷ αἰῶνι τούτῳ), но преобразуйтесь обновлением ума вашего (ἵνα μεταμορφώσθε τὸ νοῦν ὑμῶν εἰς τὸ θεοῦ εἶδος), чтобы вам познавать (δοκιμάζειν), что есть воля Божия, благая, угодная и совершенная.»

¹⁶⁹ Cyrillus Alexandrinus. Collectio dictionum Veteris Testamenti // Patrologiae cursus complectus. Series Graeca. T. 77. Col. 1196. Цит. По В.Василик Крестonosный император Образ святого Константина Великого в одной неизданной службе. – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/arhiv/62068.htm#sdendnote4sym>

Здесь σχῆμα предстает как нечто временное, μορφή же ассоциируется с вечным в человеке – умом.

Павел связывает понятие μορφή с кенозисом. Вневременной и внепространственный Бог полагает себе границу, предел в пространстве и времени, то есть определяет себя. Бог, Который больше мира, и выше меры, Тот у Кого время и пространство, Сам становится сопричастен времени и пространству. Неслиянное соединение природ во Христе открывает перед изобразительным искусством горизонт, о котором оно и не ведало прежде. Первообраз помещает себя в мир в качестве прототипа для каждого, желающего принять Христа. Продолжая мысль Павла, Никифор говорит о принципиальном требовании определенности для изображаемого. Μορφή есть конкретная модификация ипостасного содержания, это «ставшая» ипостась.

С понятием μορφή связываются образованные от него глаголы μορφοῦμαι (вообразиться), σύμμορφος (сообразный), μεταμορφοῦμεθα (преобразуемся). Развивая свою мысль, Павел сопоставляет дериваты от σχῆμα и μορφή: «Который уничиженное тело наше преобрази (μετασχηματίσει τὸ σῶμα) так, что оно будет сообразно (σύμμορφον τὸ σῶμα) славному (δόξης) телу Его, силою (δύνασθαι), которою Он действует и покоряет Себе все.» (Фил 3:21) Здесь Павел развивает мотив движения от внешнего, миметического сходства к внутреннему уподоблению. Пределом этого внутреннего уподобления является перестройка человеческой души, знаменующая восстановление утраченного богоподобия. Это единство душевного и телесного, которое Ириной называет «смешение души и тела», будет необходимым признаком византийского переживания Вознесенности.

Отдельно Павел говорит об особом душевном настрое, сопровождающем созерцание. Речь об эмпатии, сопереживании, сострадании Христу: «чтобы познать (γινῶναι) Его, и силу (δύναμιν) воскресения Его, и участие (κοινωνίαν) в страданиях Его, сообразуясь смерти (συμμορφιζόμενος τὸ θανάτῳ) Его...» (Фил. 3:10) Павел часто имеет в виду это сопереживание говоря о “сораспятии” Христу, “крещении” во Христа. Это ощущение глубокого сопереживания

связывается с идеей уподобления верующего Христу, через отражения внутри собственной души страданий Спасителя. Это та область, где этическое и эстетическое синкретичны. Такой образ сострадания – не изобретение Павла, это часть жизни и образ действия ранних христиан, апостолов и самого Христа. Так описана у Иоанна реакция Фомы на известие о смерти Лазаря: *«Тогда Фома, иначе называемый Близнец, сказал ученикам: пойдём и мы умрём с ним (ἴποθάνωμεν μετ' αὐτοῦ).»* [Ин 11:16] История христианства знает примеры такого сообразования (συμμορφώμενος) Христу Распятому. Стигматы самого Павла (Гал. 6:17) яркое тому подтверждение. Состояние сердечной сокрушенности, умильности, сопровождаемой слезами, сопутствующее молитвенному предстоянию иконам, о котором упоминают участники VII Вселенского Собора, убедительно указывают на этот эффект вовлеченности, сопереживания Спасителю, апостолам, мученикам. Это состояние сопутствует опыту возвышенного в специфической византийской трактовке этого опыта. Так, круг понятий, не связанных первоначально с эстетическими переживаниями, но привлекаемых апостолами и ранними апологетами для объяснения обстоятельств Воплощения, становятся частью эстетической парадигмы иконы мыслимой как реальное подтверждение Воплощения.

Μορφή можно признать опосредованным носителем того, что пребывает между существующим физически изображением-оттиском и психическим ощущением, которое мы называем *впечатлением*. Если, вслед за Апологетами и Отцами, проводить аналогию между художественным творчеством и речью, то, пожалуй с известной степенью осторожности можно говорить о том, что σχῆμα и μορφή соотносятся как слово и смысл. Μορφή конкретнее плотинава эйдоса, оно предваряет изображение поскольку оно и есть то, что запечатлевается, оно также и есть то впечатление, которое производит образ. μορφή в отличие от отстраненных умопостигаемых эйдосов, есть категория душевная, психическая, связанная с переживаниями. Впечатление переживается телесно - плачет ведь тело, но душа от этих слез размягчается как воск, готовый принять на себя отпечаток Всевышнего, стать Образом Божиим: *«Нам следует подвергать*

нашу душу как можно большему количеству предварительных упражнениям □ для того, чтобы она была лучше подготовлена к восприятию гнозиса. Не знаете разве, что воск сначала размягчают, а медь очищают, прежде чем сделать качественный отпечаток?»¹⁷⁰ (Строматы. 7.12.71). Концепции ранних пуристов, отрицавших изображения, каким был Климент, сводились к идее личностного, психического преобразования человека, способного явить собою образ Божий. Возникшие в рамках этих учений представления о механике работы воображения, об уподоблении, сущности, характере, через Дионисия Ареопагита стали частью византийского представления об Образе: «...подобно тому, как – в случае воспринимаемых чувствами образов, - если рисующий неуклонно взирает на модель, ни на что другое видимое не отвлекаясь, ни от чего не рассеиваясь, то он, если можно так выразиться, создает изображаемое таким, каково оно есть, и показывает истину в уподоблении и образце в образе, притом, что одно отличается от другого по существу. Так, упорное и неуклонное созерцание благоуханной и сокровенной красоты любящими красоту, рисующими в уме людьми, дарует им ее неложное и богоподобнейшее подобие» – и далее Дионисий пишет о способности художника «неискаженно отобразить собственный умственный мир».¹⁷¹ Все сказанное не противоречит, однако, идее портретности, так, К. Шенборн упоминает об одном послании св. Нила (V в.) в котором повествуется о чудесном явлении мученика Платона некоему молодому монаху. Монах тотчас узнал мученика, «поскольку он часто видел его внешний вид (τὰ χαρακτήρα) на иконах».

§5. Восхищение и преобразование.

Византийская концепция образа (εἰκόν) венчает собой этико-эстетический дуализм философской антропологии ранних апологетов, мысливших перестройку личности как художественный процесс. С одной стороны, понятие

¹⁷⁰ Климент Александрийский. Строматы. Пер. Е. В. Афонасина. Т. 3. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2003. С. 238.

¹⁷¹ Дионисий Ареопагит. Сочинения. О церковной иерархии. – С-Пб.: Алетейя, 2002 - С.649.

иконы-образа представляется византийцам как реализация платонова предположения о достоверной репрезентации, с другой – в ветхозаветном ключе, образ мыслится как способ пребывания Всевышнего в дольном, материальном мире, так, как об этом говорит Шестоднев (*Быт.1:26*). Новый Завет знает использование этого понятия в прямом его значении («изображение»), например в *Лк. 20:24*, активно использует понятие εικων (образ) апостол Павел, как в прямом (*Рим. 01:23*), так и в переносном смысле (*1Кор.15:49; 2Кор.03:18; Рим.08:29*) однажды со ссылкой на книгу Бытия (*Кол.3:10*). Для обозначения отношений созерцающего человека, устремленного к созерцаемому Богу, Павел в *1Кор. 11:7* использует понятия Образ (εἰκὼν) и Слава (δόξα).

Факт грехопадения разорвал отношения подобия между Богом и людьми, однако на месте изъятого элемента у каждого человека осталось, образно говоря, пустое место в точности соответствующее изъятому элементу и сохраняющее память о том каков он, этот элемент. В системе Павла Δόξα – это своеобразная интуиция, вариант пролепсиса, своеобразное предчувствие Бога, которое позволяет отличить божественное от Иного. Это память о божественном подобии, с которым сличается созерцательный, анагогический опыт, поскольку без предвосхищения невозможно распознать в найденном искомое. Внутренняя, душевная сторона созерцания Бога приводит к тому, что Его Слава (Δόξα) как единственный ключ подходит к замку человеческого мнения (δόξα), и результатом становится восстановление утраченного подобия (внутреннее, душевное) и преображение плоти (внешнее, пластическое). Павел описывает этот процесс так: *«Мы же все открытым лицом, как в зеркале, взирая на славу Господню, преобразуемся (μεταμορφούμεθα) в тот же образ от славы в славу, как от Господня Духа.»* (*2Кор. 3:18*) Обратим внимание на то, что мотив зеркального отражения для описания созерцания лица Бога встречается в посланиях апостолов еще дважды: у Павла (*1Кор. 13:12*) и у Иакова (*Иак. 1:22-24*) Наличие таких параллелей указывает, что перед нами не случайная поэтическая аналогия, а устойчивый образ, встроенный в систему

евангельских текстов, и представляющий собой аллюзию на платоново зеркало¹⁷². Особо отметим, что такая перестройка внутреннего в человеке, вызванная созерцанием Бога, совпадающим с внутренним предощущением Бога, которое восполняет утраченное подобие, у Павла получает название μεταμορφωθηα. (Речь здесь идет о теозисе, но поскольку эта тема выходит за рамки нашего экскурса, мы не будем в неё углубляться).

В построении своей схемы в трактовке внешнего (эйконического) Павел обнаруживает близость с каламбуром Сократа из “Кратила” о теле и надгробном памятнике (σώμα и σήμα). В трактовке внутреннего (речь о доксе) он близок к эпикурейскими построениям вокруг идеи предощущения. Интересно, что в философии Платона и Эпикура непросто найти точки соприкосновения, однако идея тела как знака души вполне сопоставима с индуктивной логикой эпикурейцев. В пользу предположения о знакомстве Павла с указанными учениями говорит также тот факт, что в своих «Строматах» Климент цитирует Платона и Эпикура: *Вот его [Платона] слова: «Некоторые считают, что [тело] – это гробница, в котором душа ныне пребывает. Через него она выражает то, что в силах выразить, поэтому оно справедливо называется надгробным знаком»*¹⁷³ (Строматы III, 16.1); *«Даже Эпикур, удовольствие ставящий выше истины, считает, что вера есть предвосхищение рассудочного суждения. Это предвосхищение он понимает как внимание, направленное на "схватывание" очевидного, за которым следует четкое уяснение предмета. Без предвосхищения подобного рода, поясняет он, невозможно ни исследование, ни сомнение, ни мнение. Без него невозможен даже спор. В самом деле, как без предвосхищения результата распознать в найденном искомое.»*¹⁷⁴ (Строматы II, 16.1-17.1). Эти фрагменты Климента указывают на то, что в

¹⁷² Платон Государство. Собр. соч. в 4 т. т.3 ч.1. – М., Мысль, 1971. С.422-424. а также Платон Софист. Собр. соч. в 4 т. – М., Мысль, 1970. С.354-355.

¹⁷³ Климент Александрийский. Строматы. Пер. Е. В. Афонасина. Т. 1. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2003. С. 413.

¹⁷⁴ Климент Александрийский. Строматы. Пер. Е. В. Афонасина. Т. 1. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2003. С. 270.

эпоху апостолов и ранних апологетов именно эти элементы учения Платона и Эпикура были широко известны и часто использовались в различных построениях на тему души и созерцания.

Встречное движение от Бога к человеку, будучи логическим условием аналогии, подразумевает то, что Бог раскрывает себя перед человеком, и это раскрытие описывается в категориях познания, узнавания: *«Ибо кого Он предузнал (προέγνω), тем и предопределил быть подобными образу (συμμόρφους τῷ εἰκόνας) Сына Своего, дабы Он был первородным между многими братьями.»* (Рим. 8:29) Павел часто использует этот принцип встречного познания в своих посланиях: *Гал. 4:9; 1Кор. 13:12.* Механизм открытия Бога человеку Павел описывает в послании к Филиппийцам: *«Он, будучи образом Божиим (μορφῆ θεοῦ), не почитал хищением быть равным Богу; но уничижил Себя Самого, приняв образ (μορφῆν) раба, сделавшись подобным человекам (ἰμοιώματι ἰνθρώπων γενόμενος) и по виду (σχήματι) став как человек...»* (Фил. 2:6,7)

§6. Судьба образа в Православии и Католичестве.

Понятие εἰκόν становится осевым для грекоязычной византийской культуры. Поле значений прямой трактовки (изображение) обогащается за счет коннотаций переносного смысла (способ), и наоборот. Спор антиохийцев с александрийцами еще больше обогащает это понятие. Совершенно иначе пролегают пути развития искусства Запада. Понятие *imago* в прямом значении представляет собой латинский эквивалент греческого εἰκόνας. Это изображение, изваяние, картина, портрет, погребальная маска, отражение, копия, тень, призрак, сновидение. В переносном смысле это мысленный образ, представление, понятие, идея. Парным понятием к греческому μορφῆ выступает понятие *forma*, как например в *2Кор. 3:18*. Этот же латинский термин часто используется для обозначения греческого понятия эйдос. Эквивалентом σχῆμα является понятие *figura* (например в *Фил.3:21*) – фигура, наружный вид, внешние очертания, строение, отношение частей, поза, тень, призрак, способ. Латинское понятие *imago* гораздо конкретнее греческого εἰκόνας, ему не

присущи многочисленные дополнительные смыслы, которыми обогатился греческий термин, собственно, для латинской мысли образ – это изображение, полученное тем или иным способом и служащее для напоминания и поклонения. Словом «*imago*» в эпоху обожествления императоров обозначался штандарт-значок с изображением императора, служащий легиону напоминанием о верности. Этот же принцип и лег в основу изобразительности на латинском Западе. Трактовка образа как способа, посредством которого предмет демонстрирует своё наличие, закрепилась на Западе за понятием *figura*, которое отчетливо ассоциируется с понятиями структуры, системы. Такой понятийный аппарат порождает совершенно иную эстетическую теорию, которая получила своё оформление у Августина¹⁷⁵. В системе Августина живописные изображения существуют как миметические, либо как аллегорические. Для такого типа изобразительности чужеродными представляются рассуждения о харизматических и анагогических функциях образа. Именно поэтому на Западе так долго воздерживались от принятия правил Трулльского собора об искусстве, что одновременно объясняет и то, почему папы были сторонниками иконопочитания в эпоху иконоборчества.

На латинском Западе создаются миметические, стремящиеся к максимальному живоподобию изображения, функционал которых сводится к дидактической, коммеморативной и декоративной задаче. Примеры таких изображений относятся к очень раннему времени, задолго до схизмы. Дошел экфрасис живоподобного изображения мученичества св. Евфимии на стенах её мартирия (подробнее см. ниже), многочисленные и характерные именно для латинского Запада изображения композиции *traditio legis* (передачи Закона) – такие, как в базилике Сан-Лоренцо в Милане (IV в.) и в мавзолее Санта-Констанца в Риме (IV в.).

Кроме миметических, Запад также знает и другой тип изображений – аллегорические. Примеры таких изображений дошли до нас: это мозаика III-IV

¹⁷⁵ Схема понятийного аппарата, основанная на классификации знаков рассмотрена в *Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica* Т.1 Раннее христианство. Византия. – Университетская книга, 1999. С. 237.

вв. из гробницы Юлиев в Ватикане, где Христос изображается в языческой иконографии солнечного божества Sol Invictus, или Христос – Добрый Пастырь из мавзолея Галлы Пладиции в Равенне (V в.), Христос-агнец из Сан-Витале в Равенне, и даже относящееся к IX веку (то есть после трулльского собора) изображение Агнца в капелле базилики Санта-Пресседе в Риме. Первоначально это были изображения очень похожие на катакомбные образы, выстроенные по правилам античной аллегии. Они часто комбинировались в композиции с теми символами, которые позволяют изображать ранние апологеты (как это сделано в базилике Сант-Апполинаре-ин-Класе в Равенне). Однако в более поздние периоды такие изображения заменяются изображениями, представляющими собой мистическую схему, систему, где каждый значащий элемент изображения находится в иерархических отношениях с другими. Так выглядят мозаики баптистерия Сан-Джованни. Такие изображения выглядят таинственными, мистическими текстами, которые подлежат прочтению посвященными. Латинское искусство романики и готики демонстрирует связь с аналогичным опытом, однако специфическая модель освоения этого опыта, характерная для Запада, делает его искусство совершенно отличным от византийского. Западу несвойственна идея сакральности изображения. Западному искусству чужда аналогичная функция образа, изображение лишь отражает структуру этого опыта или иллюстрирует его. Харизматическая же функция образа для католичества и вовсе представляет собой чуждый элемент, инкорпорированный извне и поэтому невозпроизводимый в границах собственно католической художественной традиции. Знаменитые чудотворные иконы Запада появились там уже как чтимые святыни, захваченные на Востоке (Ченстоховская икона Богоматери, Богоматерь Никопея из Сан Марко), либо сохранились с доиконоборческого времени (Богоматерь Salus Populi Romani, Богородица Святого Сикста). Художественная реализация аналогичного опыта вполне может представлять собой схематизированное, упрощенное до локально раскрашенного линейного рисунка изображение, «мистическую схему» личности или события. Однако, за исключением подчиненных

принципам интерьерной, аскетической эстетики образов, наподобие каппадокийских, византийское искусство существенно отличается от описанного. Принципу «мистического схематизма» полностью подчинено готическое искусство, канонические принципы построения которого прослеживаются в альбоме Виллара д'Оннекура¹⁷⁶. Собственно канон на Западе во многом сводится к системе правил, позволяющих создать такого рода мистическую схему. Византийское же искусство, в сопоставлении с «мистическим схематизмом» латинского Запада, описывается скорее термином «символический реализм», и, хотя грекам известен схематизм, православное искусство Византии содержит в себе существенный дополняющий элемент, определяющий его самобытность.

Византийское сакральное искусство, будучи художественной реализацией претерпевшего тысячелетнюю эволюцию фундаментального для греческой философии понятия εἰκόν, представляет собой отражение, вещественный элемент в системе психических процессов, реализуя в себе модель анагогического опыта, предназначенную для передачи через ощущения недискурсивных впечатлений, полученных в этом опыте. Византийское искусство, в отличие от современного ему искусства Запада, не исчерпывается логикой текста, и, следовательно, византийский канон есть не только правила построения изображения как формы визуальной риторики, нарратива. Византийское искусство обладает анагогическим действием, которое основано на актуализации сопереживания образу, чему способствует передача тонких оттенков психических состояний в изображении, и постепенном восхождении к ипостаси изображенного, связанным с упразднением признаков в анагогическом устремлении к первообразу. Здесь на передний план выходит личность художника. Если качество текста никак не зависит от личности переписчика (относительно скромное художественное качество многих романских памятников убедительно свидетельствует в пользу этого

¹⁷⁶ Франциска Фуртай. Записки средневекового масона. Альбом Виллара де Оннекура. — СПб.: Алетей, 2008. 248 С.

предположения), то качество анагогического образа, его способность возводить молящегося к горним созерцаниям полностью детерминировано художественным мастерством и личным духовным опытом художника. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на один из немногих дошедших памятников доиконоборческого искусства Византии – мозаику VI в. в конхе апсиды базилики синайского монастыря Св. Екатерины.

Итак, мы приходим к выводу о том, что принципиально важным моментом, определяющим специфику византийского канона стал именно анагогический характер этого искусства. В плане богатства выразительных возможностей и мощи философской и теологической базы, оно существенно отличалось от современного ему искусства латинского Запада. В отличие от сакрального иератического искусства других цивилизаций, искусство Византии не только являлось отражением анагогического опыта отдельного человека, но представляло собой инструмент для достижения этого состояния для каждого верующего. В то время как латинский канон сводился к системе правил, позволяющих создавать сложные схематические образы с чрезвычайно сильной нарративной составляющей, где каждый элемент нес в себе определенный аллегорический или символический смысл. Византийский же канон был сформулирован как набор правил, позволяющий создавать восхищающие, анагогические изображения, заключающие в себе единство эстетического и мистического опыта. В то же время латинские образы средневековья совершенно очевидно не ставили перед собой задачи быть воплощениями эстетического опыта.

Выводы.

Подводя итог, можно сказать, что:

1. Каноническое искусство Византии стало искусством возвышенным, пребывающим в оппозиции искусству земному, нацеленному на услаждение чувств.
2. Структура византийского канона подразумевает разделение сфер ответственности теолога и живописца и соответствующее разделение

художественного процесса на два этапа. Первый из которых представляет собой установление чинопоследования художественных действий (своего рода партитуру, в которую входит построение, композиция, и все остальное определяющее художественную форму), а второй подразумевает исполнение (понятое в узком смысле художественного τέχνη) конкретной художественной вещи согласно этой партитуре. Античный принцип акривии, первоначально обозначавший не что иное, как точность следования образцу при выполнении деталей (то есть был частью художественного ремесла), трансформировавшись, предопределил возможность для византийского художника отклоняться от точного следования схемам. Как результат, формируется понятие художественности образа, которое представляет собой модификацию античного представления о живописи как ремесле. Византийские мыслители первыми заговаривают о качестве художественного исполнения, которое придает художественному произведению конкретность, и определяет то впечатление, которое оно производит.

3. Изобразительные характеристики иконы определены не мимесисом (который невозможен), а иконографической схемой, через которую решается вопрос узнавания и интерпретации образа. Выразительные же возможности образа пребывают в прямой зависимости от духовного опыта мастера и его художественной одаренности, являясь отражением его художественного воления, или воли к образу. Создание конкретной иконы предстаёт как драма взаимодействия этих двух сил (иконографической схемы и художественного воления), канон же в целом определяет правила этой сложной драматургии. Принцип работы византийского художника подразумевает свободное следование образцу, который рассматривается как схема, каркас художественного произведения, который в процессе творчества «обрастает живой плотью» авторской трактовки. Мастер допускает небольшие отклонения от исходного образца, в рамках своего стремления к образу, воли к образу. Этот принцип предопределяет возникновение и отбор шедевров, которые в дальнейшем сами становятся образцами. Этот принцип естественного отбора

обеспечивает чрезвычайную устойчивость изобразительной традиции, и одновременно допускает свободу творчества, необходимую для появления выдающихся произведений искусства.

4. Работа художника представляла собой форму более или менее свободного следования образцам, которые могли компоноваться для составления практически любой сложности иконографической программы.

5. Иконографическая схема сама по себе не являясь каноном, тем не менее, органически с ним связана реализуя себя в качестве одного из корней канона, будучи не просто схемой, но структурным принципом, организующим работу мастера и определяющим место художественной вещи в структуре религиозно-эстетического опыта верующих.

6. Византийское богословие разработало методологию «сгущения» образа от духовного созерцания к конкретному изображению. В основе этой методологии лежит идея ипостаси, разработанная каппадокийцами. Анагогическое действие иконы основано на передаче тонких оттенков психических состояний в изображении, и постепенном восхождении к ипостаси изображенного, связанным с упразднением признаков в анагогическом устремлении к первообразу. Художественный процесс зеркален анагогии. Если анагогия представляет собой восхождение от созерцания конкретного изображения к духовным сущностям, то иконописание подразумевает конкретизацию, своеобразное «сгущение» духовных сущностей и сосредоточение их в зримом физическими очами изображениями. Качество анагогического образа, его способность возводить молящегося к горним созерцаниям полностью детерминировано художественным мастерством и личным духовным опытом художника.

Глава III. Анагогический характер византийского искусства.

§1. Византийская трактовка возвышенного.

Стремление сконцентрировать и передать анагогический опыт составляет отличительную особенность византийского канонического искусства. Идея анагогии имеет своим фундаментом в византийской культуре, с одной стороны, предположение Дионисия Ареопагита о возможности возведения к высшим созерцаниям с помощью чувственных образов, а с другой – платинову идею «внутреннего эйдоса» и соответствующее ей представление об особом пространстве в человеческом разуме, внутри которого могут «вызревать» образы горнего мира. Эти образы, в свою очередь, могут быть перенесены на доску или на стену, становясь уже не мыслительной, и не психической категорией, но вещами актуального мира, произведениями искусства и культовыми объектами. Образы реализуют свою функцию через актуализацию механизмов памяти, как об этом сообщает Иоанн Дамаскин, говоря о шестом роде образов. Платиново пространство, если подходить к нему с позиций восприятия и впечатления, как это делает Дамаскин, приобретает вид эйдетического¹⁷⁷ пространства. Специфика этого пространства оказывает решающее влияние на образы, возникающие в нем, также как и на топологию изобразительности. Актуализации психических образов в платиновом пространстве сопутствует особое душевное состояние, которое принято называть переживанием вознесенности. Всё вместе мы назовем анагогическим опытом. Произведение искусства, реализующее на высоком художественном уровне анагогический опыт мастера-изографа или созданное мастером со слов другого духовидца, обладает способностью актуализировать связанные с памятью психические процессы, облегчая верующему достижение возвышенного состояния. Это действие художественного образа можно обозначить как анагогическое. Византийское религиозное искусство, будучи ориентированным на достижение упомянутого анагогического эффекта, выработало ряд устойчивых художественных моделей, облегчающих создание

¹⁷⁷ Лурия А. Р. Маленькая книжка о большой памяти. — М.: МГУ, 1968. 88 с.

такого рода образов. Совокупность этих моделей и составляет тело византийского изобразительного канона. Сами эти модели демонстрируют существенную пластичность, представляя собой динамичную, эволюционирующую систему, действующую по принципу отбора удачных произведений с дальнейшим их использованием в качестве схем-образцов.

III.1.1. Аналогия как результат синергии эстетических воздействий.

О необходимости рассматривать эстетику иконы в контексте изучения литургии заговорил еще П. Флоренский, видевший в литургии пример «синтеза искусств»¹⁷⁸. В своём известном тексте «Иконостас» (1922 г.), он пытается совместить такой подход с приобретшей в начале века широкую известность вагнеровской идеей Gesamtkunstwerk. Канон для Флоренского¹⁷⁹ - это своеобразная сумма мистического опыта, соприкосновение с которой высвобождает творческие силы художника.

Аналогическое воздействие образа в православном искусстве в полной мере способно проявить себя во взаимодействии с еще двумя большими «жанрами». Речь об архитектуре и о литургическом ритуале, понятом как форма мистической драматургии. Вопрос относительно принципов такого совместного, симфонического воздействия разобран у В.В. Бычкова¹⁸⁰.

III.1.2. Образ и пространство.

Поскольку византийское искусство находится в тесном родстве с искусством античным, сам жанр изобразительного искусства для византийца, так же как и для античного грека, тесно связан с архитектурой. Даже такие произведения станкового искусства, как иконы, выполненные на досках, обнаруживают тесную связь с архитектурой, занимая раз и навсегда отведенное им место в иерархически организованном храмовом пространстве. Момент, когда чтимая икона покидала свое установленное место, например, в рамках

¹⁷⁸ Проблема поставлена в статье 1918 года «Храмовое действо как синтез искусств». Флоренский П.А. Избранные труды по искусству – М., 1996. С. 201-215.

¹⁷⁹ Флоренский П. А. Избранные труды по искусству – М., 1996. С.111.

¹⁸⁰ Бычков В.В. Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство – М.: Ладомир, 2009. С.47-55

крестного хода, обставлялся целым рядом ритуалов и представлял собой исключительное событие. Для обозначения специфики отношений священных изображений и других чтимых предметов и храмового пространства искусствовед А.М. Лидов предлагает термин «иеротопия»¹⁸¹.

Рассуждения П.Михелиса об архитектуре мы свяжем с топологией, поскольку, как уже говорилось выше, Плотин мыслил сознание топологически, как пространство, вмещающее эйдосы.

III.1.3. Топология образа.

Характер отношений формы и пространства в византийском искусстве. Интериорный характер византийской эстетики выражается в смещении акцента с блеска внешней красоты на отражение внутренней, духовной красоты. В.В. Бычков, говоря об интериорном характере византийской эстетики, указывает на изначально присущую христианству связь между этикой и эстетикой. Античной сосредоточенности на фасаде здания или на торсе скульптуры, византийцы противопоставляют ориентированность на внутреннюю декорацию, которая предстаёт как «небо на земле», говоря словами русских послов о соборе Святой Софии в Константинополе. Архитектура служит лишь несущим элементом, земной оболочкой, плотью для внутреннего содержания. Когда речь идет об изображении человека, лицо, выражающее внутреннее состояние, становится главным смысловым элементом визуальной риторики византийского искусства. Отличия в характере литургии на Западе и на Востоке вскоре предопределят разделение в архитектурных вкусах. Латинский запад развивает базиликальную архитектуру с её горизонтальной ориентированностью смысловых акцентов и пафосом торжественного приближения к алтарю, где главный акцент изобразительности находится перед верующим. В Византии, еще в доиконоборческое время, идея направленного движения начинает заменяться восточной идеей экстатического стояния, или кружения с вертикальной ориентированностью восходящего горе духа. Это предопределило развитие

¹⁸¹ Лидов А.М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре – Москва, 2009, 350 с.

центрических сооружений, а затем и торжество центральнокупольных построек, где купол был главным смысловым элементом, и евхаристия земная была отражением евхаристии, творимой Христом-Первосвященником.

Эстетический смысл размеров и пропорций в византийском искусстве.

П.Михелис поднимает чрезвычайно интересный вопрос об относительных размерах архитектурного пространства в сравнении с человеком. Он указывает, что античная архитектура, следовавшая канону конкретного ордера, хотя и была уподоблена телу, в абсолютных пропорциях проявляла абсолютную индифферентность к относительным размерам. Христианская архитектура, установив арку на колонны, разрушает классический ордер, и на место ордера ставит идею сопоставления относительных размеров архитектуры и человеческого тела. Наиболее часто эта идея выражена в сопоставлении размеров колонн первого и второго яруса храмов. С этой идеей также сопряжено сопоставление размеров фигур, составляющих декорацию с одной стороны, с размерами архитектуры, а с другой – с реальными размерами человека. Великая церковь Константинополя представляет собой гениальную реализацию описанного принципа. Ступени, проходы, высота парапетов, сделанные в соответствии с человеческим ростом, сопоставляются с гигантскими колоннами, а те, в свою очередь, с невероятной высотой подкупольного пространства и сияющего купола. Идея возвышенного выражается в указании зрителю на то, как мал человек и как велик Храм Божий, и, вместе с тем, человек не ощущает свою ничтожность в этом гигантском пространстве, оно не подавляет его своей чуждостью, как это происходит, например, в некоторых ренессансных сооружениях, вроде собора Святого Петра в Риме, или в огромных храмах Древнего Египта. Декорация внутри константинопольского храма продолжает эту идею. Она как будто намеренно скрывает тектонику сооружения, затрудняя для восприятия точное определение расстояния от зрителя до объекта, и размера самого объекта. Скажем, величественный монументальный образ Богородицы, помещенный в апсиде на недостижимой для человека высоте, воспринимается как существенно

превышающий человеческий рост, однако он не смотрится гигантским, будучи помещенным в размер апсиды, а сама апсида подчинена объему остального храма. Этот образ Богоматери дублируется существенно более приближенным к верующему образом, помещенным над входом в храм. Так образ возвышенного, имеющий первоначально характер недостижимого, величественного, вдруг приобретает человеческую, интимную, личную интонацию. Совсем иначе выражена идея возвышенного на латинском западе. Первый самостоятельный западный стиль – готика выстраивает здание, руководствуясь фрактальным принципом соотношения размеров, определяющим облик и характерную тектонику готического сооружения. Каждый отдельный элемент (например, табернакль) внутри себя содержит конструктивную идею и организационный принцип всего сооружения этого стиля. В.Воррингер обратил внимание на тщательность выполнения каждого декоративного элемента, даже такого, который, будучи установлен в архитектуру, вовсе не будет виден зрителю. Эта тщательность есть проявление характерного для Запада переживания фрактального принципа проявления великого в малом, единства бытия, подчиненного Закону. Совсем не так строили храмовое пространство византийские греки, подчинявшие архитектуру и изобразительность идее Благодати, схождения неба на землю, Всевышнего, делающего шаг навстречу конкретному человеку. В отличие от латинского Запада, который стремился строить все более гигантские сооружения, главный вклад Византии в историю архитектуры – это не гигантских размеров купольная базилика, какие строили в доиконоборческие времена, а относительно небольшой, рассчитанный на маленькую общину, приходской храм крестово-купольного типа. Интересно, что устоявшаяся программа храмовой росписи, и поныне используемая художниками для украшения православных храмов была разработана патриархом Фотием¹⁸², и своим

¹⁸² Патриарх Фотий впервые в византийской литературе описывает иконографическую программу, ставшую для Византии традиционной: образ Пантократора в куполе, изображении ангелов в барабане купола, Оранты - в алтарной апсиде. См. об этой программе: *Бек Х. Г.* Образ и культ – М., 2005. С. 191-212.

возникновением во многом предопределила облик архитектуры византийского храма. Именно такого типа архитектура в сочетании с устойчивой иконографической схемой росписи стала выразителем византийского восприятия возвышенного, именно такие храмы стали воспроизводиться на зависимых от Византии землях, в том числе и на Руси.

III.1.4. Характер отношений формы и пространства в византийском искусстве.

Изобразительная и выразительная природа формы.

Хотя пропорциональные системы Византийского искусства так же, как и готического, следуют античным системам, основанным на идее гармонии отношения части и целого и частей между собой, тем не менее, византийское искусство демонстрирует существенное отличие, состоящее в намеренном отказе от передачи тектоники формы в пользу особой выразительности, которую П. Михелис обозначает как «пикториальность». Таким образом, в византийском искусстве всё, что связано с передачей тектоники формы (в том числе и канонические пропорциональные схемы) отходит на второй план в сравнении с важностью передачи характера, определяющего выразительность образа. Отношения части и целого, имевшие в рамках античного искусства императивный характер, в византийском искусстве приобретают рекомендательный характер. Михелис, говоря об императивном, ордерном характере канонических построений античности утверждает, что зная пропорции колонны можно восстановить облик всего храма. Имея, скажем, руку, можно восстановить пропорции утраченной скульптуры. В то же время византийское каноническое искусство, по словам Михелиса, в аспекте отношений части и целого похоже более на нечто живое, например, на дерево. Форма листа не позволяет сказать ничего конкретного о форме конкретного дерева. Византийская колонна не позволяет реконструировать облик храма. Продолжающиеся споры относительно облика и числа глав одной из первых церквей на Руси – сравнительно хорошо изученной Десятинной церкви в Киеве, убедительно показывают правоту предположения Михелиса. Это доминирование целого над частями было заложено еще у Плотина и в полной

мере получает развитие именно в византийском искусстве. Кажется парадоксальным, но такие специфические отношения части и целого в византийском искусстве предопределили гораздо большую пластичность византийского канона, а с ней и существенно большую творческую свободу мастера, чем та, которой обладал античный скульптор или архитектор. Доминирование выразительности над изобразительностью в византийском искусстве определяет облик византийского канонического искусства, характеризующийся особой динамичностью, открытостью формы.

Известный американский историк византийской архитектуры Р. Оустерхаут¹⁸³ во многом продолжает линию, связанную с уподоблением византийской архитектуры живому, обращаясь при этом к изучению личности самого архитектора. Он решительно проводит границу между образованным архитектором-теоретиком (μηχανικός) поздней античности, таким как Витрувий или Исидор с Анфимием, и зодчим-артельщиком (οικοδόμος) средневизантийского времени, обучавшимся решать сугубо-практические задачи, используя опыт мастерской и теоретическую базу классического времени. Оустерхаут указывает, что использование модульной системы в сочетании с идеей крестово-купольного сооружения позволяла строить храмы практически не используя архитектурного планирования, как такового, а лишь сопоставляя размер модуля с ростом человека. По мнению Оустерхаута, свойства архитектурной формы конкретного сооружения Византии определяются двумя базовыми принципами, которые он называет *респонсивностью* (т.е. высокой восприимчивостью архитектора к исполнению пожеланий ктитора) и *аддитивностью* (т.е. суммой перемен внесенных в первоначальный «идеальный» план гипотетического крестово-купольного храма). Таким образом, проект не предварял строительные работы, а завершал их. Описанный Оустерхаутом принцип хорошо иллюстрирует механику работы византийского канона с его идеей допустимых отклонений от идеального проекта, которые и составляют индивидуальность, художественное

¹⁸³ Оустерхаут Р. Византийские строители. Киев-Москва, Корвин пресс, 2005. 332 С.

достоинство и эстетическое качество конкретного произведения. Использование этих принципов предопределило особый характер развития формы в византийской архитектуре. Эти принципы были усвоены и изобразительным искусством Византии, для которого своеобразие программы или манеры росписи конкретного сооружения определяется её отличием от «стандартной» программы или манеры, характерной для этого времени.

В сравнении со строго фасадной архитектурой, статической изобразительностью античности, византийские образы и архитектура подразумевают движение, вращение, нарастание, прибывание и развитие формы. Всё это вызвало к жизни такое характерное для Византии желание дематериализовать массы, как в архитектуре, так и в живописи. Идея невесомости, бесплотности образа и окружающего его пространства – тот принцип, которому подчинено византийское искусство.

Динамизм в композиции. П. Михелис обращает внимание на специфическую особенность византийского искусства, состоящую в осознанном отказе от точных размерностей. Стены византийских церквей не всегда сходятся под прямыми углами, купола не всегда имеют сферическую форму, склоны крыши часто асимметричны, и т.д. Изучение композиционных схем византийских икон подводит к мысли о том, что мастера применяли известные с античности геометрические построения, однако часто делали их «на глаз», не прибегая к помощи измерительных инструментов. Эти отклонения обуславливают неповторимую индивидуальность каждого произведения искусства. Соответственно, воспроизведение прототипа подразумевало использование этого прототипа в качестве модели. Примером такого свободного воспроизведения может служить строительство собора Сан Марко в Венеции, имевшего в качестве прототипа Церковь Святых Апостолов в Константинополе. Это отклонение от принципов симметрии, точнее, избирательное применение этих принципов, П. Михелис объясняет процессом смещения акцента с математического расчета в сторону особого рода художественного чутья, переживания формы, которая рождается в процессе

свободного следования известной модели, где расчет, построение выступает как форма школьного знания, которое мастер применяет свободно, согласно собственному усмотрению, для достижения эффекта психического переживания, впечатления. Античный канон, ордер, ремесленническое рацио не исчезают, но становятся основой для более или менее поэтического творчества. Ведь и поэт осведомлен о стихотворных размерах, формах, фигурах и прочем, однако все это для него подчинено главной художественной задаче – достижению впечатления.

Особое положение понятия возвышенного определяется теми оппозициями, которые образует это понятие. Противопоставление возвышенного античному пониманию прекрасного определяет своеобразие византийского канонического искусства по отношению к искусству классическому, основанному на идеализации. С другой стороны, опыт возвышенного выявляется через сопоставление с низменным, профанным, мирским, и это определяет своеобразие византийского искусства в сравнении с искусством реалистическим.

Устойчивость связи между изображением и архитектурой в византийском искусстве объясняется топологией и иерархией эйдетического пространства, отражением которого и является храмовый интерьер. Будучи инкорпорированным, включенным в тело христианской мысли, плотиново учение претерпевает существенную трансформацию. Дело в том, что образ-в-уме, увиденный целенаправленно или спонтанно еще не есть художественная вещь, присутствующая в актуальном мире. Для христианина утроба-хора, в которой выпестовываются плотиновы эйдосы, подвергается действию различных дюнамисов (сил), оно и есть арена действия этих сил, то есть, по крайней мере отчасти, приобретает характер топоса. Среди этих сил, зачинающих, а затем и порождающих образ, можно выделить три основных: воля увидеть (опыт Фомы неверующего), воля Всевышнего к откровению (опыт апостола Павла по дороге в Дамаск), и, наконец, собственно художественное воление (*kunstwollen*). Работа над образом в этом контексте приобретает

характер не только хорео-графии, но и топо-графии. Канон же становится не только системой хорео-номических правил и инструкций, описывающих и предписывающих психические процессы, связанные с произрастанием эйдосов в замкнутом ойкосе плотинова пространства, но и топо-номией, описывающей принципы действия этих сил, - то есть отчасти лежит уже не в области художественной, но в области теологической. Продолжая аналогию, можно сказать, что топо-номика, дающая имена этим силам и процессам, вызванным ими, всецело принадлежит уже не искусству, и даже не теологии, но лежит в области мистики и магии. В контексте анагогического искусства византийского типа, канон уже не может оставаться сугубо художественным или эстетическим явлением, уподобленный айсбергу, он имеет и подводную часть, скрытую от глаз стороннего наблюдателя, но придающую ему устойчивость и обеспечивающую высокую степень преемственности канонического искусства вне зависимости от флуктуаций, неизбежно возникающих в результате художественных действий той или иной личности.

Византийское храмовое пространство организовано на тех же принципах, что и плотиново умное пространство. Внешняя невзрачность византийской архитектуры, в сочетании с роскошью интерьера, дополняет облик интровертированного искусства, отражающего ценности интерьерной эстетики, так присущей византийскому христианству. Анагогический эффект синкретичных архитектуры и живописи мы встречаем в знаменитом описании Софии из «Повести временных лет», которые оставили послы Владимира в Константинополе: *«И пришли мы в Греческую землю, и ввели нас туда, где служат они Богу своему, и не знали — на Небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой, и не знаем, как и рассказать об этом, — знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми, и служба их лучше, чем во всех других странах. Не можем мы забыть красоты той, ибо каждый человек, если вкусит сладкого, не возьмет потом горького»*¹⁸⁴.

¹⁸⁴

Повесть временных лет. Пер. Лихачева Д.С. – СПб., Вита Нова, 2012. С. 74.

III.1.5. Образ и ритуал.

Икона, будучи религиозно-эстетическим явлением, не самостоятельна, поэтому тему аналогии невозможно рассматривать без учета того контекста, частью которого она являлась. Этим контекстом была литургия. Византийская литургия была сложным драматургическим действием, актуализирующим воспоминание и сопереживание образам. Ядром этой системы является понятие «символ». Экзегеза литургии, так же как и всё византийское богословие того времени, представлена двумя течениями, каждое из которых можно связать либо с антиохийским типом богословия, либо с александрийским. Первое направление развивало, по определению В.В. Бычкова, «реальную символику» литургического действия. Оно представлено трудами епископа иерусалимского Кирилла, патриарха константинопольского Германа, архиепископа солунского Симеона. Второе направление развивало идею об «умозрительной символике». Главным его теоретиком был Максим Исповедник. Идея реального символа подразумевает раз и навсегда установленный и единственный смысл каждого предмета и изображения в храме. Святые и сам Всевышний являются, а не изображаются во храме. Священник в момент совершения литургических действий являет собой Спасителя. Максим Исповедник следует иной логике – это логика *умозрительного символа*, когда в зависимости от контекста, предметы и образы изменяют свой смысл. Скажем, известные сюжеты литургии Св. Отцов и причащение Святых Апостолов, размещаемые в алтарной апсиде в непосредственной близости от престола, на котором совершается Евхаристия. С одной стороны, эти изображения представляют собой напоминание о событиях священной истории, а с другой, Отцы церкви оказываются в алтаре в роли сослужающих реальному священнику в приготовлении трапезы, они мистически присутствуют на реальной службе. Переживание непосредственного, и даже зримого присутствия великих святых древности, апостолов, Богородицы и Спасителя на совместной службе порождает уникальное переживание вовлеченности, неба на земле, или наоборот, вознесенности верующего «горе». Целая система символов, размещенная в

храмовом пространстве, задействует ассоциативные ряды так, что верующий начинает особым образом переживать собственное единство со святыми и самим Создателем, единство Ветхого и Нового Завета. Всё храмовое пространство начинает выступать как материализованный аналог плотинного пространства, спонтанно порождающий всё новые образы и ассоциации, проецируя себя во внутреннее психическое пространство отдельных верующих. Механизмы памяти, порождающей такие образы-пролепсисы, как известно, тесно связаны с индивидуальным восприятием времени. Собственно память есть инструмент, позволяющий человеку преодолевать, насколько это возможно, время. Способность памяти возвращать не только факты жизни, но и проецировать в настоящее такие трудно формализуемые переживания, как ощущения и впечатления, и даже формировать их проекцию в будущее в виде разнообразных дежавю, в полной мере актуализируется православной литургией. Именно литургическая предназначенность образа является главной его характеристикой¹⁸⁵. Такой тип восприятия даёт ключи для погружения в атмосферу симфонического действия, имевшего аналогичный эффект, выразившийся в спонтанном порождении сознанием все новых смыслов и религиозных образов в процессе литургии. Согласно Максиму Исповеднику, литургические образы несут в себе благодать Святого Духа, через которую и происходит единение молитвенного стремления верующего к постижению святых тайн и сходящего на него благодатного знания, оживляющего верующего человека. Эта идея встречного движения подразумевает особое, теургическое восприятие литургических действий. Тот способ, образ действия, которым таинственно являют себя в дольном мире первообразы во время совершения литургии, патриарх Никифор и Григорий Палама обозначают понятием «түюос». Иконописание для верующего человека, таким образом, также воспринимается как часть теургического действия сродни описанной Епифанием модели богодухновенного творчества Феофана Грека.

¹⁸⁵ Подробнее о способах реализации этой литургической сущности см. *Лидов, А.М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. – М: Феория, 2009. 352 С.

Чрезвычайно заметно различие в форме совершения литургии на Востоке и на Западе¹⁸⁶, проявившееся в логоцентричности латинской мессы, представляющей собой простое чтение текста и иконоцентричность¹⁸⁷ византийского чина, представляющего собой торжественный церемониал, чинопоследование которого выстроено вокруг Малого и Великого Входов. Теургическая сущность византийской литургии выражалась не только через чинопоследование, следующее традициям мистерии, выстроенной на актуализации личной вовлеченности, но и в отношении к образу. Сам по себе, он для верующего человека был чем-то куда большим, чем просто доска с красками. Это переживание вызрело в христианской общине помимо, а иногда и вопреки тому, что делали и говорили богословы и епископат. Укорененность этих представлений в народной среде и предопределила успех иконопочитателей. Апологеты иконопочитания, в сущности, стали выразителями и теоретиками того, что задолго до них стало частью христианского исповедания.

Будучи частью теургического мистериального действия, образ сам по себе не может быть простым профанным предметом, но должен быть предметом священным, или даже чудотворным. Икона в этом смысле явление не уникальное – древнеегипетское искусство знает изображения священные и чудотворящие. Священный предмет должен создавать специальный человек, используя специальные материалы, совершая раз и навсегда установленную последовательность действий. Так, например, Ветхий Завет содержит тщательное описание создания ковчега Завета. Иконоборцы настаивали на том, что икона не может быть священным предметом, поскольку создается художником – человеком профанным, и поэтому икона не содержит в себе ничего святого. Иконопочитатели придали процессу иконописания теургическую природу через вовлечение в процесс священника и четкую

¹⁸⁶ Матеос Х., Тафт Р. Развитие Византийской литургии. С.82

¹⁸⁷ Подробнее о логоцентричности Запада и иконоцентричности Востока см. Аверинцев С. С. Григорий Турский и Повесть временных лет, или О несходстве сходного. – М.: Другие средние века, 2000. С.6

формализацию художественного процесса с приданием ему формы чинопоследования. VII Вселенский собор даже использует для обозначения этой партитуры художественных действий тот же термин «диатаксис», что используется для обозначения алгоритма действий священника при совершении литургии. Эта ритуализация и введение целой системы нормативов, регулирующих художественный процесс с целью уподобления его теургии, и составила становой хребет византийского канона. Одним из первых, кто обратился к изучению последовательности совершения художественных действий в процессе иконописания, был П. Флоренский, попытавшийся рассмотреть символический аспект этой последовательности при написании «личного»: *«Просанкиренное лицо есть конкретное ничто его. Когда санкир просохнет, то контуры лица, внешние и внутренние, проходятся краской, т. е. переводятся из отвлеченности в первую ступень наглядности, так чтобы лицо получило первое расчленение. Эти цветные линии носят название описи. Описывается же лицо в иконах различного стиля — различной краской.»* 188. Выше мы уже говорили, что теургическая природа иконописания позволяет уподобить поэтику священного изображения чинопоследованию православной литургии. Всё это помещает иконную изобразительность в контекст «священного театра»¹⁸⁹. Греческое сознание, породившее сначала элевсинские мистерии, а потом и античный театр, переносило эти переживания на литургическую службу, оно не могло не переживать катарсис в части анамнесиса, эпиклезы и, собственно, евхаристии. Эта мистериальная составляющая подразумевает за живописцем роль исполнителя, чьи действия управляются партитурой, созданной отцами церкви. Литургия представляет собой «феоретическое»¹⁹⁰ действие, анагогическое зрелище¹⁹¹, суть которого в

¹⁸⁸ Флоренский П.А. Соч. в 4-х тт. Иконостас. Т. 2. — М.: Мысль, 1999. С. 419–527.

¹⁸⁹ На Западе процесс театрализации литургии происходил, по крайней мере, с X века, он выразился в появлении такого специфического явления как *Le drame de l'église*. В свою очередь, такие театрализованные мистерии оказали существенное влияние на изобразительное искусство. “Благовещение” Яна ван Эйка имеет своим прообразом литургическую драму «*Missa Aurea*». Подробнее смотри: А.Дживелегов, Г.Бояджиев История западноевропейского театра, Москва, Просвещение, 1991. 614 с.

¹⁹⁰ Θεωρία - зримое, зрелище, показывающееся для зрения. У Платона θεωομαι — "зреть",

получении верующим чудесным образом явленного Тела. Церковное искусство также стремится являть собою Тело, подражая литургии, используя при этом собственный специфический арсенал выразительных средств. Понятно, что возможности живописи ограничены, однако в православии ей удается шагнуть за горизонт собственных изобразительных возможностей. Примером может служить уже приведенный выше сюжет с литургией Св. Отцов, символически сослужащих священнику, являясь на службе тем же образом, что Илия и Моисей, соприсутствовавшие Преображению. Этот мистериальный аспект иконной изобразительности чрезвычайно устойчив.

III.1.6. Образ и текст.

Как мы уже говорили выше, икона сама по себе не может быть причиной состояния вознесенности, так же как и любая другая вещь, однако известно, что икона способна вызывать сопереживание верующего, помещая его в ситуацию единомоментного откровения, которому сопутствует специфическое душевное состояние. Совокупность этих эффектов можно обозначить как анагогический опыт. Также известно, что переживание вознесенности, если рассматривать его как цепочку психических реакций, актуализирующихся через механизм памяти, который, в свою очередь, приходит в движение под действием производимого иконой впечатления. Попробуем разобраться в том, какого рода психические картины, воспоминания в состоянии актуализировать образ, какие фигуры он в состоянии выводить в плотинно психическое пространство из тени.

Начиная с Василия Великого, предположившего тождество истинности изобразительного свидетельства тому, что написано в Писании, до Иоанна Дамаскина, объединившего эти свидетельства как единый род образов, икона прошла длинный путь, в рамках которого, наглядность и действенность свидетельства изображения обсуждались виднейшими византийскими

"видеть" — истину (*Платон*, «Государство» VI, 508b-509a; VII 518b-519a; 533d; «Тимей» 47a-c; «Пир» 219a; «Софист» 254a.

¹⁹¹ Подробно вопрос разобран у *Heidegger M.* *Vortrage und Aufsätze*. Pfullingen, 1954, S. 45—70. *Хайдеггер М.* Наука и осмысление. (Перевод Библихина В. В.) *Гуревич П. С.* (отв. ред.) - Новая технократическая волна на Западе. – М., «Прогресс», 1986.

философами. Известное еще Платону тождество изображения и текста сопровождается дилеммой их молчания¹⁹². Идея заставить изображение говорить, сделать его живым, была фантомной мечтой всего античного изобразительного искусства. Преимущество изображения не только в его наглядности, но и в единомоментном и, главное, непосредственном характере производимого им впечатления, нерасчленяемого на составляющие, в отличие от текста, который можно дробить и трактовать по частям. Власть образа над человеком известна с древнейшего времени. Античные теории восприятия пытались объяснить ее с точки зрения наивной физики. Воспроизводя древнюю теорию восприятия, сводившуюся к идее истечений атомарных образов от предметов под действием света, в XVII гомилии Фотий пишет: «...понятие, происходящее через зрение, имеет преимущество над научением, проникающим через слух. Приклонил ли кто ухо к повествованию? Затем воображающая мысль привлекла к себе выслушанное? [Только] по трезвом размышлении обдуманное было вложено в память. Не меньшим, если не большим, [чем слух], владеет то, что присуще зрению. И само зрение, изливанием и истечением оптических лучей как бы ощупывая и исследуя образ увиденного, посылает его в разум, позволяя, чтобы он был оттуда переправлен в память для безошибочного собирания знания. Видел ум, воспринял, вообразил, образы без труда в память отправил.»¹⁹³

Эта теория была разработана атомистами и совмещена Платоном с теорией зрительных лучей¹⁹⁴ и далее, в несколько переработанном виде, унаследована не только язычником Плотинем, но и христианскими мыслителями Византии. В X гомилии на освящение церкви Богоматери Фаросской Фотий описывает такое непосредственное переживание истечений атомарных образов от предметов: «Демокрит, взглядевшись в тонкую работу

¹⁹² Платон. Федр. Собр. соч. в 4 т. Т.2 – М., Мысль, 1993. С.185-188.

¹⁹³ Русский перевод: *Василик В. В.* 17-я гомилия патриарха Фотия Перевод и комментарии. – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/put/61321.htm>

¹⁹⁴ Вопрос об эволюции античных представлений о восприятии рассматривается в *Беликов А.В.* Эволюция рефлексии зрительного опыта от досократиков к Новому Завету. // Вестник ПСТГУ V:2 (8) – М., Изд-во ПСТГУ, 2012 г. С. 7-28.

пола и воспользовавшись таким свидетельством, сказал бы. Что не находятся ли там его атомы попадающие под взгляд»¹⁹⁵.

Эти древние описания феномена *Впечатления*, через которое образ реализует свою власть над человеком, оказали существенное влияние на теоретиков образа в эпоху формирования иконы. Свое правило Трулльского Собора 691-692 гг. о церковном искусстве гласит: *«Очи твои право да зрят, и всяким хранением да соблюдай твой дух (Притч. 4:23-25), завещает мудрость: ибо телесные чувства удобно вносят свои впечатления в душу. Посему изображения на досках, или на ином чем представленные, обаяющие зрение, растлевающие ум, и производящие воспламенений нечистых удовольствий, не позволяем отныне, каким бы то ни было способом писать. Если же кто сие творить дерзнет: да будет отлучен»¹⁹⁶.*

«Живописующий в Духе» согласно Дионисию Ареопагиту способен создать образ-отпечаток этого впечатления, который будет способен через механизмы чувственного восприятия и памяти актуализировать схожее состояние у воспринимающего. Актуализация механики памяти в рамках христианского искусства, конечно, связывается с соотношением изображения и текста Писания, то есть через узнавание и сопереживание. Иконописное изображение немислимо без текста Писания, сопровождающего его. При этом, будучи символом, такое изображение допускает, в зависимости от контекста и личности экзегетика, практически бесконечные интерпретации. Так, через идею символа, икона актуализирует возможность самостоятельного спонтанного смыслопорождения. Симфонический дуализм иконы и текста снимает платонову дилемму молчания образа.

Вопрос о том, как реализуется вся эта метафизика в конкретном произведении искусства и по настоящее время представляется малоизученным. Об этой проблеме упоминает известный исследователь византийского

¹⁹⁵ Русский перевод: *Василик В. В.* Десятая гомилия патриарха Фотия // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. 2009. № 1–2 (5–6). С. 185–195.

¹⁹⁶ Цит. по *Ходаков М.А.* Хрестоматия по иконоведению – М: Изд. ПСТГУ, 2011. С. 33. Перепечатка с издания Книга Правил святых Апостолов, Святых Соборов, Вселенских и Поместных, и Святых Отцов. М., 1893.

искусства К. Манго¹⁹⁷. Среди отечественных исследователей этой темой интересовался В.В. Василик, применительно к тексту XVII гомилии патриарха Фотия¹⁹⁸. Переживание вознесенного состояния сопровождается набором специфических впечатлений: «... благодаря естественным и всевозможным обращениям и всевозможным движениям, которые заставляют претерпевать зрителя повсюду присутствующее многообразие зрелищ, свое впечатление он переносит воображением на созерцаемое»¹⁹⁹. Таким образом, утверждается тот факт, что ничто в самой вещи не может заставить душу возноситься к высшим созерцаниям, только нечто в самой душе позволяет ей делать это. Образ выступает как знак-напоминание, актуализирующий память через механизм впечатления. Этот процесс связан с вчувствованием в образ, всё более глубоким погружением в созерцаемое. Описание эффекта непосредственного взаимодействия изображения с духом, его преложения в процессе восприятия и преображения самого зрителя от телесного пролития слез к умилению сердца даёт Михаил Диакон в экфрасисе Софии Константинопольской. Описывая мерцание мозаик нартекса, он рассказывает: «сияние золота заставляет думать, что золото словно капает (струится) вниз. Ведь оно (т. е. сияние), словно возбуждая (заставляя волноваться) влажные глаза отражением света, заставляет смотрящего принять их влагу за золото, и кажется, что оно, расплавленное, течет»²⁰⁰.

Как непохоже это описание на античные экфрасисы. Плиний приводит

¹⁹⁷ Mango. C. The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople. English Translation and Commentary. Cambridge (Mass.) 1958, P. 287.

¹⁹⁸ Василик В.В. □□□□□□□□□□□□□□ в контексте антииконоборческой полемики (Об одной античной реминисценции в XVII гомилии патриарха Фотия). Труды Санкт-Петербургского Общества византино-славянских исследований. Литургия, архитектура и искусство византийского мира: Труды XVIII Международного конгресса византистов. — Санкт-Петербург: Византинороссика, 1995. С. 252-258.

¹⁹⁹ XVII гомилия патриарха Фотия. Пер. Василик В.В. [электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/put/61321.htm>

²⁰⁰ Цит. по: Mango C., Parker J. A Twelfth-Century Description of St. Sophia. – Dumbarton Oaks Papers, 1960. Pp. 233-245; подробно вопросы впечатления, производимого изображением в архитектуре разобраны Рут Уэбб. Эстетика сакрального пространства: Нарратив, Метафора и Мотив движения в экфрасисах церквей. В сб. Архитектура: язык, теория, история. Т. 2 Теория и история архитектуры. – М: Исторический ф-т МГУ, 2011. С. 265-281.

описание схожего оптического приёма примененного архитектором для «оживления» скульптур: *«До сих пор существует и в Кизике храм, в котором строитель все стыки между полированными камнями проложил золотыми <...>, эти швы отражают свет тончайшими волосинками и при легком дуновении оживляют изображения. И не говоря об изобретательности строителя, понятно, что ценность этому творению придает и сам материал, подобранный его изобретательностью, хотя это и скрыто».*²⁰¹ Обращает на себя внимание отличие в тоне этих описаний. Религиозный византиец полностью вовлечен в процесс восприятия, переживания. Свет мозаик, преломляясь во влаге слезы, порождает переживание умиления, размягчает сердце. У Плиния же читатель встречает лишь отстраненное описание туристического «дива» античного мира, заинтересованность инженерным приёмом.

На латинском Западе с очень раннего времени склонны были видеть в иконе синтагму – форму визуальной риторики. Собственно, римские папы, поддерживавшие иконопочитание, именно эти характеристики образа и считали наиболее значимыми. Предметом их интереса были нарративная и дидактическая функции образа. Таким хотели видеть искусство на латинском Западе, за такое искусство ратовали римские папы, выступившие против иконоборчества, таким и стало романское, а затем и проторенессансное искусство латинского Запады, вскоре после схизмы и разгрома Константинополя. Однако при всех своих чрезвычайно выраженных популистских возможностях, такое искусство не может быть анагогическим. Сопереживание таким изображениям не возводит дух к высшим созерцаниям. Совсем не так выглядят византийские образы, хотя и они содержат в себе нарратив, всё же эти характеристики не исчерпывают впечатление, производимое византийскими иконами.

Византия сосредоточилась на раскрытии личностной, душевной стороны

²⁰¹ Плиний Старший. Естественная история. XXXVI. 98. – М.: Ладомир, 1994. С. 133-134.

образа. Православный образ раскрывается навстречу верующему, он приспособлен для реального диалога, общения, которое становится возможным через механизм аналогии. Иконы плачут, истекают кровью, даже двигаются. Одним из наиболее известных примеров аналогии является рассматриваемое подробно А.М. Лидовым²⁰² вторичное действо с иконой Одигитрии Константинопольской. Он приводит средневековые описания этого события: *«В третий же день каждой недели, вращаясь на глазах народа ангельским движением, словно захваченная каким-то вихрем, она кружит вместе с собой своего носильщика, так что из-за удивительной быстроты кажется созерцающим, что глаза их обманывают»*. Стефан Новгородец дает описание этому зрелищу: *«Единому человеку въставять на плеща въстаино, а он руке распостре, аки распят, такоже и очи ему запровържеть. Видети грозно: по буювищу мычет его семо и овамо, вельми сильно повертывает им, а он не помнит ся куды его икона носит»*²⁰³.

Итак, власть образа над человеческой психикой – широко известный факт. Однако, как мы уже видели, образ, не распознаваемый, не имеющий ответа в психике в виде воспоминания, или порождающий неправильное воспоминание, ложное впечатление, автоматически приобретает характер идола, фантазма, не приводящего к первообразу, а, следовательно, приводящего к Иному. Рассмотрим пример такой ошибки в интерпретации образа, вызванной отсутствием соответствующего воспоминания и нарушением системы ассоциативных рядов. Вот описание знаменитого болонского Распятия, написанного Джуной Пизано в сильно византизирующей манере, родственной Сопочанам и Нерези, сделанное известным исследователем итальянского искусства Р. Лонги: *«Христос напоминает некую колючую рыбину, загарпуненную и теряющую последние силы. Ставшая хрестоматийной изломанность распятого на кресте тела дана с поразительной холодной жесткостью, и трудно отрешиться от впечатления,*

²⁰² Лидов, А.М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. – М: Феория, 2009. С. 39-63.

²⁰³ Там же. С. 45

что перед нами гигантская буква «S», начертанная мрачным воображением в порыве безудержного отчаяния духа. Не дай Бог увлечься столь чудовищным алфавитом, напоминающим скорее трагедийную символику «Герники» Пикассо, нежели язык изобразительных средств Дуччо ди Буонисенья или же Чимабуэ!»²⁰⁴. Перед нами текст искусствоведа, который вполне в состоянии интерпретировать вестернизированных итальянских мастеров дученто, однако сталкивается с непреодолимыми трудностями при попытке трактовать византизирующее направление итальянского искусства этого времени. Какие странные ассоциации порождает его разум. При этом описание не оставляет сомнений в мощи действия самого образа, созданного художником. Многие тексты, имеющие отношение к иконописанию, стремятся предостеречь художника от создания таких фантазмов, которые невозможно было бы верно интерпретировать. Рассмотрим фрагмент текста молитвы изографа, с которой тому следует начинать иконописание, приведенный Дионисием Фурноаграфиотом: *«Владыко, Боже всяческих, просвети и вразуми душу, сердце и ум раба твоего (имя рек), и руки его направи, во еже безгрешно и изрядно изображати житительство Твое, Пречистыя Матере Твоея, и всех святых, во славу Твою, ради украшения и благолепия святыя церкви Твоея, и во отпущение грехов всем, духовно поклоняющимся святым иконам, и благоговейно лобызающим оныя, и почитание относящим к Первообразу. Избави же его от всякаго дьявольскаго наваждения, егда преуспевает в заповедех Твоих, молитвами Пречистыя Матере Твоея, святаго славнаго апостола и евангелиста Луки и всех святых, Аминь. После молений пусть он начинает рисовать точные размеры и очерки святых ликов, и пусть занимается этим долго и отчетливо»*.²⁰⁵ Дионисий Фурноаграфиот противопоставляет истинные иконы дьявольским наваждениям-фантазмам, и утверждает, что следование образцам и тщательная работа с пропорциями

²⁰⁴ Лонги, Р. От Чимабуэ до Моранди. – М.: Радуга, 1984. С. 12.

²⁰⁵ Дионисий Фурноаграфиот. Ерминия или наставление в живописном искусстве, составленное иермонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом. 1701-1733 год // Труды Киевской Духовной академии. — Киев: Киевская духовная академия, 1868. — № 2. — С. 269—315. – Режим доступа: http://www.nesusvet.narod.ru/ico/books/erminiya.htm#h0_1

позволит создать верные образы.

Понятно, что ошибки интерпретации возможны не только, когда речь идет об интерпретировании канонической иконы католическим человеком, но и наоборот. С высокой долей вероятности можно предположить, что у православного человека Распятие Грюневальда также будет вызывать чрезвычайно неоднозначные комментарии вплоть до полного отторжения, отказа признать тот факт, что художник изобразил Спасителя.

Вышесказанное заставляет задаться вопросом о том, какие воспоминания должен вызывать к жизни образ для того, чтобы актуализировать именно анаagogические ощущения? Ответ вполне понятен – человек должен быть привычен к образам именно конкретного типа, скажем, образ распятия лежащий внутри его личного «плотинова пространства» должен в ключевых моментах соответствовать тому, которому верующий предстоит в данный момент. Эта механика сличения образа с устоявшимся воспоминанием, эталоном, пролепсисом, и составляет собой тело канона в том виде, в котором он существует в форме соборного эстетического императива.

§2. Эстетический смысл художественного приёма. Эстетика и поэтика иконы.

Описанные выше принципы художественной реализации идеи возвышенного в изобразительном искусстве позволяют говорить о «византийском стиле». Понятно, что понятие стиля в данном контексте задает не идею развития искусства в исторической динамике, а лишь позволяет определить основные внешние отличительные черты этого искусства. П. Михелис²⁰⁶ определяет этот набор внешних отличительных признаков. Итак, согласно Михелису, будучи иератическим, византийское искусство характеризуется:

1. Выразительностью формы, представленной через движение или покой драпированной, анатомически, либо пропорционально деформированной фигуры.

²⁰⁶ *Michelis. P. A. An Aesthetic Approach to Byzantine Art – London 1955. P. 172-179.*

2. Жёсткостью форм и ритмическим динамизмом позы и движения.
3. Отказом от естественности в выполнении изображения, отказом от красоты как эстетической ценности, противопоставлением эстетических диссонансов консонансам и общей дематериализацией образа.

Однако, прежде чем приступить к рассмотрению способов реализации этих принципов в изобразительном искусстве, необходимо обозначить границу между художественным и эстетическим. Здесь мы будем следовать А.Ф. Лосеву, который говорит об этом так: *«Эстетическое не есть художественное, поскольку оно относится к сфере сознания, а не к сфере созданных вещей. Искусство начинается там, где мастер, не ограничиваясь только своими эстетическими переживаниями, берет в руки <...> материалы <...> и создаёт из этих материалов некоторого рода материальную вещь, которая соответствует его эстетическим намерениям»*²⁰⁷. Итак, наш предмет – сфера сознания, и художественная вещь нас интересует только лишь как проявление этой сферы.

Византийский художественный канон реализует описанный А.Ф. Лосевым принцип модели через механизм образца-парадигмы, содержащей внутри себя принципы своего воспроизведения. При этом сам канон, будучи нормативной системой, регулирующей отношения между художником и зрителем, имеет две стороны. Одна, условно «внешняя» сторона, обращена к зрителю. Она хорошо изучена и описана. Другая, условно «внутренняя» сторона, обращена к художнику. Впервые о ней всерьёз заговаривает патриарх Никифор, хотя некоторые намеки на влияние опыта художника на конечное произведение можно найти еще у Дионисия Ареопагита. Реализация «внешней» стороны канона подразумевает эффективную передачу анагогического опыта предстоящему образу верующему. Реализация «внутренней» стороны канона подразумевает наличие механизма, структурирующего и концентрирующего в визуальном образе анагогический опыт изографа. Обладая способностью к

²⁰⁷ Лосев А.Ф. О понятии художественного канона. О понятии канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Сборник статей. – М.: Наука 1973. с. 9.

саморазвитию, канон сохраняет и воспроизводит опыт удачных экспериментов художника, где критерием успеха является соборная интуиция христианской общины, а высшей инстанцией - религиозный догмат, на страже которого стоят авторитеты Отцов Церкви и видных богословов. Однако художник видит произведение искусства не так, как видит его обычный верующий. В первую очередь, художник видит в произведении более или менее удачный образец, источник идей. Анагогический эффект выдающегося образа взятого за образец для воспроизведения, своим воздействием на художника запускает процесс творческого поиска. В том случае, если художник одарён, получившаяся реплика сама становится выдающимся произведением искусства. Она обладает, с одной стороны, собственной индивидуальностью и уникальным психологическим воздействием, а с другой, реализует себя как тип, будучи встроенной в контекст генеалогически связанных между собой образов. Так рождаются целые цепочки связанных друг с другом выдающихся произведений искусства и возникают иконографические типы. Привезенная на Русь Владимирская икона Богоматери византийского письма стала «созидательной причиной» для таких выдающихся произведений, как Донская икона Божией матери письма Феофана Грека, так называемый рублёвский список Владимирской, Федоровская икона, Белозерская икона, список Владимирской письма Симона Ушакова и другие²⁰⁸.

Вопрос о том, как психический опыт художника отражается в художественном произведении, был поставлен еще на пороге XIX и XX вв. Начиная с В. Воррингера до Р. Арнхейма формалисты и гештальтисты подвергли этот вопрос чрезвычайно серьезному изучению, вплотную подойдя к изучению феномена творческой фантазии. Однако предметом интереса этих ученых было, в основном, западное искусство в той или иной степени исходившее из природы, либо современное абстрактное искусство, характеризовавшееся беспредметностью. Воррингер упоминает об абстрактном

²⁰⁸ Подробнее см. *Кочетков И.А.* Древние копии иконы «Богоматерь Владимирская». С. 44-62.

характере канонического искусства Византии и Древнего Египта; Гантнер упоминает о византийском искусстве как отправной точке, после которой в западном искусстве постоянно росла роль внепредметных форм художественного творчества, которые он обозначает термином «префигурация». Таким образом, воспользоваться в полной мере результатами их научного поиска для изучения византийского искусства затруднительно²⁰⁹. Однако в данном случае принципиальное значение имеет признание того факта, что восприятие и впечатление неразделимы, а также то, что анаagogический опыт получает отражение в технике и приёмах живописи византийских мастеров.

Известный отечественный исследователь живописных технологий Ю.И. Гренберг²¹⁰ говорит о непосредственной преемственности в технологиях между античностью и средневековьем, которая осуществлялась в основном через посредство Византии. Средневековым художникам были известны тексты ученика Аристотеля Теофраста²¹¹, Диоскурида, римского архитектора Витрувия, и, конечно, «Естественная история» Плиния. Все они, и особенно Плиний, пользовались большой популярностью в средние века. О почитании Плиниевых рецептов у греческих мастеров упоминает русский иконописец Симон Ушаков в своем «Слове»: *«Среди многих и различных существующих на земле художеств только семь являются свободными; в их числе издревле у греков стоит, по свидетельству Плиния, иконотворение, которое имеет большую похвалу во всех веках, странах и сословиях»*²¹². В позднеантичное время возникают сборники рецептов – компиляции из античных авторов в сочетании с практическими рекомендациями художникам. Стокгольмский и Лейденский папирусы, относящиеся к III-IV вв., найденные в районе

²⁰⁹ Беликов А.В. История формирования понятия «стиль» в европейской науке конца XIX-XX вв. (О границах применения формально-стилистического метода.) // Вестник Славянских Культур. 2012. № 4. с. 107-112.

²¹⁰ Гренберг Ю.И. Технология Станковой живописи. – М.: Изобразительное искусство, 1982. С.20.

²¹¹ Кошеленко Г.А. Теофраст и его сведения о материалах и технике древнегреческой живописи. «Художественное наследие», т.2 (32), 1977. С. 180-193.

²¹² Симон Ушаков. Слово к любителям иконного писания. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1 – М., 1962. С. 455-462.

египетских Фив, представляют собой такие компиляции. Аналогичного рода тексты, относящиеся к эпохе раннего средневековья, также широко известны. Это трактат Ираклия «О красках и искусствах римлян» (*De coloribus et artibus romanorum*), первые две книги которого датируются X веком, а третья – XII, Луккский манускрипт VII века, сборник *Mappaе Clavicula* IX века, и «Записка о разных искусствах» (*Schedula diversarum artium*) пресвитера Теофила Рогира конца XI – начала XII века. Несмотря на то, что Теофил жил в одном из монастырей Вестфалии на Севере Европы, он прямо сообщает о том, что воспроизводит византийскую премудрость. Он пишет: *«Если ты, сын мой, внимательно исследуешь это сочинение, то найдешь в нём все что имеет Греция относительно разных родов красок и их смешения»*²¹³. XII веком датируется так называемый Страсбургский манускрипт. На Православном Востоке таких текстов уцелело немного, однако специалисты с уверенностью говорят о том, что такие тексты также широко были распространены. Собственно византийским наставлением, хотя дошедшим в поздней редакции, является «Ерминия» Дионисия Фурноаграфиота. На византийских первоисточниках, возможно, основаны русские наставления – такие, как Типик Нектария 1599 года. Анализ приведенных текстов, а также данные, полученные в результате опыта изучения и реставрации древней живописи, демонстрирует единство и чрезвычайную устойчивость техник и технологий живописи от поздней античности вплоть до XV века на Западе и до XVII века на Востоке Европы. Обращает на себя внимание тот факт, что временные и географические границы распространения этого жанра совпадают с границами, в которых развивалось средневековое христианское изобразительное искусство. Отечественный реставратор и специалист в области живописных технологий А. Овчинников, говоря о непрерывном, преемственном развитии художественного приёма, обращает особое внимание на систему письма карнации ликов, так называемое «личное письмо». Он говорит о единстве такой системы для

²¹³ цит. по Гренберг Ю.И. Технология Станковой живописи. – М.: Изобразительное искусство, 1982. С. 20.

коптской живописи IV-VII вв., фресок Фараса VIII века, миниатюр евангелия Раввулы, фресок Каппадокии VIII-XII вв., грузинских икон XI-XII вв., иконах Синайского монастыря VII-XII вв., и, наконец, фресок Георгиевского собора в Старой Ладогe. Эта система подробно описана в упомянутом выше манускрипте пресвитера Теофила Рогира. С XIII века станковая живопись заимствует от миниатюры другую систему «личного письма», её описывает Ерминия Дионисия Фурноаграфиота. В ней работали Андрей Рублев и художники его круга, Феофан Грек, Мануил Панселин, Симон Ушаков, молодой Эль Греко. Конечно, каждая система построения «личного письма» имела вариации и позволяла развиваться огромному количеству различных индивидуальных манер, «пошибов» и целых школ. Однако факт остается фактом. Два приема для изображения лица и тела на всю богатейшую тысячелетнюю историю развития иконы на Востоке и Западе. В статье «О санкире» Овчинников объясняет эту невероятную устойчивость художественного приёма его связью с мировоззрением, он пишет: *«Причины этой устойчивости следует искать в мировоззренческих особенностях раннего христианства, в его связях с дохристианской культурой и в новых идеях, благодаря которым происходит решительный отказ от позднеантичного иллюзионистического искусства. Целью христианского искусства становится осмысление иерархии спиритуалистического мира, создание внятного и точного языка, раскрывающего суть этого мира. Естественно, что знаки или образы этого мира не могли быть условными, их построение строго соотносилось с механизмом восприятия. Чередование величин как в линейно-геометрической, так в цветовой конструкции произведения становится главным инструментом восточнохристианского искусства»* и далее *«Единство в методах построения следует рассматривать как грамматику художественного языка, подобную грамматике музыкальной, где всякая группа созвучий подчинена строжайшему счёту»*.²¹⁴ Некоторые эти конструкции он

²¹⁴ Овчинников А.Н. О санкире. // Древнерусское искусство: исследования и реставрация. – М.: 1985. С. 24.

рассматривает в статье «Из опыта реконструкции древних икон».²¹⁵ Итак, рассмотрим подробнее те принципы, которым следовал византийский мастер для передачи опыта возвышенного в изображении и которые составляли основу византийского иконописного канона, были на многие столетия закреплены им.

III.2.1. Изображение в архитектуре и его относительный размер.

Положение изображения в архитектуре отвечает положению изображаемого в небесной иерархии. Византийская архитектура имеет четкое трехчастное членение в горизонтальном и вертикальном разрезах. Часто положение изображения в архитектуре символически сопрягалось с функциональностью архитектурного элемента: скажем, изображение архангелов в своде триумфальной арки, поддерживающей купол с изображением Всевышнего, отвечало положению ангелов в небесной иерархии Дионисия Ареопагита, а с другой стороны, являлось также указанием на видение пророка Иезекииля, или, к примеру, помещенное в алтарной апсиде, изображение Богоматери тесно связано с символической ролью апсиды как святая святых, содержащей престол с Евхаристией, т.е. Телом Господним, купол, мыслившийся как око Всевышнего, через которое Он наблюдает за людьми, содержал изображение Всевышнего. Размер одного изображения относительно другого указывал на важность изображаемого и его место в небесной иерархии. Современные художники соотносят размеры фигур в рамках одного изображения, пользуясь законами перспективы и не выходя в своих размышлениях за пределы рамы изображения. Совсем не так действовали греческие мастера, мыслившие отдельные сцены как часть единого художественного пространства, каким представлялся храм. Подробное обсуждение системы декорации византийского храма содержит монография известного византиниста, ученика Й. Стржиговского, О.Демуса²¹⁶. В античное время известны примеры огромных относительно архитектуры скульптур,

²¹⁵ Овчинников А. Н. Символика христианского искусства. [Сб. статей] – М.: Родник, 1999. 520 С.

²¹⁶ Демус О. Мозаики византийских храмов. – М.: Индрик, 2001. 160 С.

таких, как сидячая статуя Зевса работы Фидия. Византийские изображения Спасителя, помещаемые в особо сакральных местах храма, таких как купол или апсида, когда речь идет о базилике, своими относительными размерами всегда превышают архитектуру, которая, несмотря на свой размер, как будто бессильна вместить Того, кто превыше материи. Этот принцип соблюдается вне зависимости от размера сооружения по отношению к человеческому росту. Такими «трансцендентальными», по выражению Михелиса, размерами выделяются обычно изображения Спасителя, Богородицы, иногда ангелов. Они, в силу своего размера, и мастерства исполнения (над этими образами, как правило, работал самый опытный мастер в артели) обладают необычайно сильным воздействием на зрителя и, подобно изображению Пантократора из купола храма Софии Новгородской или Софии Киевской, обрастают массой легенд и особым почитанием. Отто Демус обращает внимание на то, что византийцы стремились размещать изображения в вогнутых элементах архитектуры, таких, как арки, апсиды, купола, паруса, тромпы и тому подобное, предпочитая украшать плоские поверхности мраморной отделкой, и даже когда изображение размещалось на плоской поверхности, например в люнете, грунт под мозаику специально накладывался вручную неровно, так, что искрящаяся поверхность дышала, будто была живой. Все эти приёмы в сочетании с системой антиперспективных средств нацелены были на дематериализацию масс самой архитектуры, византийцы специально пытались скрыть тектонику строения, сделав его нематериальным, будто бы спускающимся с небес на землю. Пространство византийского храма развивается сверху вниз, что совершенно отличает его и от подчеркнуто основательной тяжеловесной романской архитектуры и от готической архитектуры, «вырастающей» снизу вверх. Описанные принципы повлекли за собой отказ от пластичности в пользу двухмерности, отказ от системы удаляющихся от зрителя планов в пользу смещения фигур к самому краю картинной плоскости. Эти принципы, в сочетании с использованием антиперспективных приёмов (увеличение размеров и контрастности изображений по мере удаления от зрителя),

подробное описание которых приводит О. Демус, давали своеобразный эффект депривации, когда человек, пребывающий в храмовом пространстве, оказывался в ситуации нарушения базовых принципов восприятия пространства, отношения фигур и фона, удаленности фигур и предметов. Как и другие формы депривации, эта депривация способствовала возникновению ощущения исключенности конкретного момента из потока времени, переживанию исключительности момента «здесь и сейчас», тем самым способствуя переживанию близости небесного мира.

III.2.2. Роль света, цвета и оптики в византийском искусстве.

В рамках византийской архитектуры, храм, будучи уникальным художественным объектом, сочетающим в себе черты пространства и изображения, сам управляет распределением света внутри самое себя, поэтому нет нужды размещать иллюзорный источник света внутри изображения, когда естественный свет с помощью архитектуры может быть «настроен» для оптимального восприятия этого изображения. Не случайно Анфимий из Тралл, один из архитекторов софийского собора в Константинополе, был крупным специалистом по катоптрике (науке об отражении и зеркалах). Игра естественного света на живописной поверхности создавала эффект жизни изображения, изменения выражения лица, даже движения. Анагогический эффект такой оживающей живописи чрезвычайно силен. Византийская станковая живопись также активно использовала эффекты естественного освещения. Написанная полупрозрачными слоями по отражающему свет белому левкасу, она имела драгоценную, эмалевидную поверхность. Этот эффект усиливался нематериальным, инородным по отношению к живописи, блеском сусального золота, которое мыслилось, по словам Аверинцева, как абсолютная метафора божественного света. Белильные оживки на ликах также представляли собой всполохи не вечернего света, божественных энергий, преобразивших человеческую плоть. Свет и сам по себе становился в византийском искусстве действующим лицом, символом. В середине IV века Василий Великий, объясняя троичный догмат, приводит в пример радуго:

«После того как солнечные лучи, косо пройдя по окружающей плотной облачности, потом прямо упадут своим кругом на какое-нибудь облако, возможен некий изгиб и возвращение света к самому себе, поскольку излучение отражается от влажного и блестящего. Ведь яркому сверканию свойственно по природе при падении на что-нибудь гладкое вновь возвращаться к самому себе, а от лучей во влажном и спокойном воздухе облик этого сверкания становится закругленным. И находящийся рядом воздух по необходимости очерчивается подобно облику солнечного круга. Далее, то же самое излучение и непрерывно в себе, и разъято. Ведь оно многоцветно и разнообразно; неявно соединяя в себе разноцветную окраску, оно скрывает от нашего взора [место] соединения друг с другом разноокрашенных [частей], так что нельзя заметить промежутка, в котором смешиваются и разделяются голубой цвет с огненно-красным, или огненно-красный — с пурпурным, или пурпурный — с янтарным. Ибо излучения всех [цветов] одинаково видимы и очевидны, и одновременно, скрывая границы своего соприкосновения друг с другом, ускользают от исследования, так что невозможно обнаружить, до каких пор простирается огненное или изумрудное сияние и откуда оно становится уже не таким, каким виделось в своей очевидности. Итак, как ясно распознаем мы в этом примере различия цветов, и при этом нельзя постичь чувством границу разделения одного и другого, так, подумай, ведь возможно сравнить с этим и божественные догматы: с одной стороны, особенности ипостасей, словно один из видимых цветов радуги, сверкают в Каждом из Лиц, исповедуемых во Святой Троице, но вместе с тем, в соответствии с природой не заметно никакого отличия Одного от Другого, но в общей сущности в Каждом из Лиц сияют [свои] отличительные особенности. Ведь и там, в примере [с радугой], была одна сущность, сияющая многоцветным излучением, сущность, под действием солнечных лучей ставшая дугой, цвет же являемого был многообразен»²¹⁷. Уже в VI веке, по личному распоряжению Юстиниана, в

²¹⁷ Василий Великий. Письмо Григорию брату о различении сущности и ипостаси. Творения. Исправл. пер. Московской духовной академии. В 3 т. — СПб.: Сойкин. 1911. —

алтарной апсиде собора Софии устраивают тройное окно как символическое объяснение троичного догмата. Известны примеры необычайно сложных инженерных конструкций, созданных специально для создания необычных для того времени оптических эффектов. Николай Месарит приводит описание южного придела императорского храма-реликвария Богоматери Фаросской: «*Это было сооружение со скатами, из прозрачного камня и деревянных перекрытий, пропускавшее солнечные лучи по утрам словно через невидимые поры стеклышек*»²¹⁸. Непосредственное детское восхищение игрой света в радуге или в отражении становится частью аналогического действия византийского искусства. Трудно представить себе более убедительную реализацию идеи символа. Художественная реализация такого специфического восприятия света привела к отказу от светотеневой моделировки и иллюзионизма в пользу локального цвета.

Вслед за древними, византийцы мыслили цвет как становление света в предмете. Существует обширная литература²¹⁹, посвященная изучению места и роли цвета в иконе, поэтому мы здесь ограничимся лишь указанием на то, что: во-первых, цвет в иконе, помимо чисто эстетического значения, обладает символическим смыслом, что конечно имеет существенное влияние на эффект, производимый изображением; а во-вторых, констатируем, что цветовые модуляции в иконе, в отличие от образцов миметического искусства, никак не связаны с идеей передачи отношения и сопряженности предметов друг с другом в художественном пространстве (см. выше). О. Демус, говоря о принципе Divisibility, упоминает также об использовании этого принципа в византийской колористике. Мастер определял основной локальный цвет предмета и далее, для того, чтобы выстроить форму, приготавливал 2-3 более светлых и столько же более темных колеров с помощью которых и осуществлялась лепка формы.

Режим доступа: <http://www.pagez.ru/lstn/0083.php>

²¹⁸ Николай Месарит. Реликвии церкви Богоматери Фаросской в Константинополе. Пер. с греческого А. Ю. Никифоровой. – Режим доступа:

http://wiki.ru/sites/vizantiyskaya_imperiya/articles-7689.html

²¹⁹ Овчинников, А.Н. Символика христианского искусства, сб. статей. – М.: Родник, 1999. С. 520.

Причем, «притенения» и «света» обозначали форму так, как если бы источником света был предстоящий иконе. Такая существенная трансформация по сравнению с античным иллюзионизмом или, скажем, с ренессансным искусством, совершенно по-особому позволила выстроить отношения фигура-фон в религиозном искусстве Византии. Византийские образы явлены, даже, пожалуй, предъявлены верующему как зримое подтверждение религиозного догмата, они были средоточием анагогического опыта. Как мы уже говорили выше, такая работа с цветом позволяла изографу в искусстве отобразить плотинно «умное» пространство, внутри которого обретали свою образность эйдосы. С древнего времени греки полагали цвет сущностной характеристикой вещи, проявляющейся в результате его взаимодействия со светом. Сегодня для большинства людей цвет предстаёт акцидентным свойством вещи, никак не связанным с её сущностью. Не так было для греков, и поэтому характеристики цвета были для них структурированы иначе, чем для современного человека. Вместо выделяемых ныне четырех параметров цвета (яркость, светлота, насыщенность, тон) греки явно совершенно иначе переживали цвет. Спектральные цвета рассматривались как переходные между несектральными белым и черным, которые, в свою очередь мыслились как свет и тьма. Цвет мыслился с позиции становления света в предмете. Эта схема радикально отличается от ньютоновой модели. В основе её лежит любопытная специфика восприятия цвета, в рамках которой цвета, имеющие различный тон при прочих равных характеристиках, воспринимаются как имеющие различную светлоту. Жёлтый тон сам по себе – самый светлый, а синий или фиолетовый – самый тёмный. Вслед за древними греками византийцы воспринимали цвет и тон во взаимосвязи, по сути не разделяя эти понятия.

В рамках такой концепции, в которой цвет был одной из важных сущностных характеристик вещи, понятно, что манипуляция с цветами означала для художника, мыслившего художественный процесс как теургию, манипуляцию с сущностями, со стихиями, которым подчинено само вещество. Сообщая предмету цвет, он сообщал ему сущность, привнесенную от

прототипа. Ведь человек не может сам создать цвет. Так, полихромная живопись обладает, по мнению Никифора, значительными преимуществами в передаче сходства перед монохромным рисунком. А все изобразительные искусства превосходят словесные и по степени подобия, и по глубине передачи истины. В свою очередь, отказ от использования цвета в иконе также имеет свое специфическое символическое значение – так, часто, когда в одном изображении оказываются совмещены люди и сверхъестественные существа, то люди изображаются полноцветно, а существа монохромно – в один цвет. Таким образом, отказ от использования цвета и вообще от живописной лепки в пользу одноцветной скиаграфии и общей графичности обозначает тенденцию к изображению надмирных сущностей.

Средоточием идеи светоносной живописи, и отличительной чертой византийского искусства, стала не станковая живопись, и не фреска, а, конечно, мозаика. Сверкающие драгоценные мозаики, колышущиеся, концентрирующие и рассеивающие свет, живущие собственной жизнью – такая же отличительная особенность византийского искусства, как витраж для европейской готики. Именно этот жанр в наибольшей степени отвечает анаagogической функции изобразительного искусства Византии.

Соотношение живописного и графического начал в византийском искусстве. Живопись есть искусство иллюзионистическое, по природе своей стремящееся к передаче пластического, нацеленное на передачу отношений и сопряженности предметов в иллюзорном пространстве изображения. Искусство древнего мира было знакомо лишь с двумя видами изобразительности – с живописью и скульптурой, причем каждый из этих видов изобразительного искусства мыслился в непосредственной связи с архитектурой, хотя для греков эта связь никогда не была настолько же сильной, как это было на Востоке у персов или египтян. Как и в настоящее время, живопись и скульптура в античности развивались параллельно. В эпоху возникновения христианского искусства напряженный духовный поиск привел к возникновению схожих между собой явлений, каждое из которых можно обозначить как ступень на

пути к иконе, – это и фаюмские портреты в Египте, и пальмирские портреты в Сирии, и римский портрет времени Северов и иллирийских императоров. Во многих из них читается общая тенденция к отказу от иллюзионизма (прослеживается в пальмирской скульптуре и во многих фаюмских портретах позднего II-III вв.) и античного миметизма с одной стороны, а также и отказ от античной идеализации, характерной для филэллинствующего направления римского искусства, с другой. Эта тенденция связана с нарастанием линейного начала, стремлением к обобщению и упрощению формы при одновременном заострении особой выразительности взгляда, мимики – того, что античное искусство не знало. Некоторые языческие изображения, относящиеся к концу II-III вв., комбинируют в одной композиции изображение божеств и человека. В этом случае, для выявления сущности изображаемых, художник часто прибегает к ракурсу и живоподобию при изображении человека и стремится представить божеств в иератических, сакрализованных позах, делая их фигуры подчеркнута уплощенными, графичными. Примером такого изображения является относящаяся к последней четверти II в. погребальная пелена из Пушкинского музея в Москве. В христианском искусстве эти тенденции продолжили свое развитие и получили окончательное свое воплощение уже в послеиконоборческое время в классической византийской иконе. Уже в очень раннее время упомянутые процессы стали причиной отказа от использования скульптур в качестве молельных образов. Причиной этого отказа стало сочетание ряда факторов: во-первых скульптура пластична по своей природе. Факт её трехмерности делает её частью дольного, реального мира. Эта её пластичность существенно ограничивает возможности для реализации в ней графического, линейного начала. Также, эйдетическое плотинново пространство исключает ракурс, образы горнего мира не имеют спины и ракурса, в то время как скульптура по природе своей ракурс подразумевает. Наконец, важным для ранних христиан фактором, повлиявшим на отказ от скульптуры стало древнее, со времен Древнего Египта известное представление о скульптуре как о месте пребывания божества, что для христианина автоматически делало такую

статую кумиром, подпадающим под запреты декалога, изображением, лишенным первообраза и, следовательно, классическим идолом. Скульптура оказалась вытеснена в область декоративную, она проявлялась в мелкой пластике, украшениях саркофагов и проч. В то же время, потенциал живописи позволил в полной мере реализовать описанные выше тенденции. Каковы же были причины этого отказа от пластичности и иллюзионизма в сторону дематериализации объемов, уплощения фигур, нарастания выразительной роли линии? Эти причины также связаны с необходимостью передачи образов, возникающих в плотинном пространстве, связь которого с аналогичными переживаниями представляется достаточно устойчивой. Чем же характеризуется с эстетической точки зрения выразительность линии в сравнении с выразительностью формы? В первую очередь речь идет о типичности, далее можно сказать о неконкретности. Помимо всего вышесказанного линия обладает собственной уникальной выразительностью, хорошо известной древним (так называемые «макароны» известны с каменного века). Эта выразительность наиболее ясно представлена в каллиграмме, шрифте, иероглифе, орнаменте, т.е. художественных объектах контекстуальных и типических. Нарастание графического начала в изобразительном искусстве разных культур часто связывается с эпохами напряженного духовного поиска. Это фиксируется как на макроуровне, так и на микроуровне. Византийское искусство знает так называемые «ренессансы», связанные с усилением антикизирующего, живоподобного, иллюзионистического и пластического начал. С другой стороны, ему известны эпохи аскетического искусства, в которые облик иконы определялся вышедшими из пустыни монахами, и эти эпохи связаны с увеличением роли графического начала, схематизацией изображения и т.д. Эти процессы изучены историками искусства. Икона колеблется между этими своеобразными полюсами. Главная причина этих колебаний состоит в дуализме эстетической парадигмы иконы. Икона одновременно должна передавать типичное и индивидуальное. Реализация её харизматической функции требует максимально возможной конкретности,

передачи сходства, даже портретности, с упором на ипостасные характеристики образа. Такие образы стремятся стать осязаемо плотскими, психологическими, подобно синайскому образу Спасителя или деисису южной галереи собора Святой Софии в Константинополе. Реализация же анагогической функции требует оставить в изображении как можно больше места для индивидуальности зрителя, чье воображение, актуализированное в опыте возвышенного, способно наделять жизнью изображение. Именно линейный рисунок позволяет выявить сущностные характеристики образа, заложенные в иконографической схеме. Такие образы стремятся к максимальной дематериализации массы, силуэтности, типичности, видимому упразднению плоти. Эти тенденции представлены в раннее время аскетическими образами, подобными иконе Сергий и Вакх VI века, мозаиками Софии Киевской и др. Византийское искусство в полной мере развивает выразительные возможности линии.

III.2.3. Перспектива и топология изобразительности.

Со времени О. Вульфа, топологические особенности художественного пространства византийского искусства получили обозначение «обратной перспективы». Некорректность данного термина также многократно обсуждалась, в частности об этом говорит П. Михелис в специальной главе своей книги, посвященной рассмотрению роли перспективы. Для нашего рассмотрения, имеющего своей целью изучить анагогический аспект византийской изобразительности, принципиальным будет лишь несколько моментов. Во-первых, как мы уже говорили выше, топология художественного пространства иконы отражает топологию плотного пространства. При этом, в византийском искусстве встречается два типа переживания художественного пространства. Первый обычно представлен в образах, предназначенных для молитвенного обращения. Реальное пространство в этих образах почти полностью упраздняется, оно часто представлено лишь поземом в сочетании с золотом фона, фигуры предстают сдвинутыми на передний план, они как будто стремятся преодолеть живописную поверхность. Немногочисленная атрибутика

(троны, книги, изножья, столы) практически утрачивают свою материальность, приобретая характер знака. В изобразительном смысле эта атрибутика практически полностью растворяется в орнаменте, воспринимаясь как часть орнаментального украшения образа. Критическую важность в этом специфическом пространстве приобретают отношения по осям право-лево, верх-низ. Размер фигуры не позволяет сделать никаких выводов относительно удаленности от зрителя этих фигур и их положения друг относительно друга. Такое пространство не имеет иллюзорных осей, точек схода, словом, всего того, что характерно для художественного пространства, подражающего реальному. Этот тип пространства и представляет собой отпечаток возвышенного. Другой тип пространства в византийском искусстве обычно используется в нарративных многофигурных композициях, ему, как правило, сопутствует в качестве фона сложная архитектура, пейзаж, драпировки, небо. Было бы неверно назвать этот тип пространства иллюзионистическим, поскольку в рамках одной композиции изображение персонажа может встречаться дважды или трижды, в этом пространстве отсутствует единый источник света и т.д. И все же, этот тип пространства куда более реалистичен, чем описанный нами выше. Он, в той или иной степени, подчиняется известной с античного времени системе перспективы, основанной на идее зрительного луча. Эта система перспективы изучена на примерах помпейского искусства и получила в науке обозначение «рыбья кость». Таким образом, когда византийский мастер ставил перед собой цель создания молельного образа, для которого анагогическая составляющая была чрезвычайно важна, он прибегал к изображению первого типа пространства, когда же его целью было изображение сцены, иллюстрирующей то или иное событие священной истории, мастер мог делать свое изобразительное пространство более «реальным», причем степень реалистичности этого пространства могла сильно варьировать в зависимости от личного вкуса художника и требований ктитора.

III.2.4. Композиция. Симметрия, акривия, ритм.

Как мы уже говорили выше, композиция иконы в значительной степени

определяется иконографической схемой. Однако схема – абстракция, задача художественной реализации которой часто представляется для художника непростым делом. Хотя византийский мастер и мыслил своим произведением храм, а не конкретную поверхность, тем не менее задача перекомпоновки схемы в формат часто требовала от него существенных усилий. Исследования композиции иконы, предпринятые в ПСТГУ под руководством С.В. Васютиной показывают единство геометрических принципов, использовавшихся архитекторами и художниками²²⁰. Разработанная еще в античное время геометрия в ситуации отказа от работы «с натуры» в византийском изобразительном искусстве чрезвычайно увеличила свою роль. Византийские мастера использовали свои знания о золотом сечении, о психологическом эффекте диагоналей, вертикальных и горизонтальных членений, обозначая их в виде «силовых линий» на своих изображениях. Античная симметрия, понимаемая как геометрическая соразмерность, гармония частей, была воспринята и усовершенствована византийцами. О трансформации принципа акривии мы уже говорили выше. Художественная реализация византийских представлений о точности выражена отказом от точных измерений как в архитектуре, так и в живописи, причем этот отказ не может восприниматься как случайность. Часто встречается, например, небольшое отклонение от центра главной вертикальной оси, членящей изображение на правую и левую часть. Мастер явно провел эту важную линию «от руки», при этом дальнейшая композиция рассчитывается им с величайшей тщательностью с помощью циркуля и линейки. Многие греческие мастера, создавали свои списки с чтимых икон «на глаз», не используя прорись. Такие небольшие отклонения, в сочетании с высоким уровнем знаний, обеспечивают особую выразительность и

²²⁰ Подробнее о геометрических расчетах, используемых греческими мастерами см. *Гуляницкий Н.Ф.* Крестово-купольный храм Древней Руси и греко-античная традиция. Архитектура мира. М., ВНИИТАГ, 1993. С.165-172., а также *Головачева Л.В.* Основы проектирования православных храмов. //«Информационный вестник государственного автономного учреждения Московской области «Мособлгосэкспертиза». №№9-10, 2005. – Режим доступа: http://www.moexp.ru/vestnik/pdf/9_1_2005.pdf и http://www.moexp.ru/vestnik/pdf/10_1_2005.pdf

индивидуальность, которой обладают многие византийские образы. Совершенно особую значимость в византийском искусстве приобретает понятие «ритм». В римское время греческий ритмос трактовался в контексте понятия «ордер». Христианское искусство упразднило ордеры, однако понятие ритма в нем не только сохранилось, но и вышло на передний план. Со времени Древнего Египта известна власть ритма над человеческим сознанием. Иератическое искусство Египта широко использовало целый арсенал приёмов членения пространства. Византийский храм, будучи сам по себе моделью универсума, конечно, также использовал ритмы, как в архитектуре (см. выше), так и в изобразительном искусстве. Византийский образ вообще может быть представлен как система живописных цезур, которые оказывают существенное воздействие сами по себе, вне зависимости от сюжета. В изобразительном искусстве ритм еще с античного времени нес на себе основное бремя выразительности. Скульптуры Ники Самофракийской или Лаокоона тому убедительное подтверждение. Эта роль ритмоса сохранилась у византийцев. Чрезвычайную смысловую нагрузку и выразительность сохраняет жест, поза, разворот фигуры в пространстве или Haltung, к которому присоединяется специфически понятое единство типа и выражения лица, которое становится композиционным центром и смыслом изображения. Мастерство передачи возвышенного ярче всего, конечно, проявляется именно при передаче живущего своей, удивительной жизнью лика, который хранит в себе самое убедительное свидетельство анагогического опыта. Именно на лице концентрируется молитвенная сосредоточенность Православного верующего. Нигде и никогда больше изображение человеческого лица не несло в себе такую невероятную смысловую и эмоциональную нагрузку. Именно через созерцание лика актуализируются процессы узнавания, а затем и сопереживания, предваряющие переживание вознесенности. Именно лик несет в себе весь удивительно богатый спектр человеческих переживаний, сопутствующих анагогии. От душевной лирической грусти до возвышенного трагизма, от умиления до исступления, от императорского триумфа до детской

наивности.

III.2.5. Распад системы канона как результат трансформации мировоззрения.

Отказ от использования этой системы приёмов на Западе совпадает с эпохой Ренессанса и демонтажем всей системы средневекового канона. Для того, чтобы вся система канона оказалась уничтожена, было достаточно отказаться от идеи передачи в изображении плотинова эйдетического пространства. Задолго до трактатов Альберти и Леонардо да Винчи, в своем, еще совершенно средневековом по форме наставлении живописцу, Ченнино Ченнини пишет: *«Заметь, что самый совершенный руководитель, ведущий через триумфальные врата к искусству, - это рисование с натуры (ritrarre di naturale). Оно важнее всех образцов (esempli)»*²²¹ Созданный около 1400 года текст, воспроизводящий художественную практику треченто, уже содержит в себе главную для Ренессанса идею рисования с натуры. Отказ от использования образца приводит к отказу от идеи модели. Так весь механизм канона разрушается в ничтожный, по историческим меркам, срок. Эстетический опыт ренессансного мастера, выстроенный на восхищении Человеком, на пафосе постижения тайны устроенности бытия и творения, совершенно диссонирует с опытом Вознесенности средневекового изографа, и эти художники принципиально по-разному подходят к процессу создания произведения искусства. Смена мировоззрения ведет к демонтажу всей системы устоявшихся художественных приёмов. Последним великим художником на Западе, усвоившим западную технику живописи и при этом использовавшим иногда византийские схемы при построении композиции, был Эль Греко. О диссонансе между художественным намерением и возможностями, которые даёт мастеру «устаревший» художественный приём пишет крупный исследователь итальянского искусства Р. Лонги: *«Вспомним, к примеру, блистательную технику византийских императорских мастеров чьи работы изобилуют золотом, серебром, пламенеющей эмалью и сияющими самоцветами. Сколько*

²²¹ Ченнино Ченнини. Книга об искусстве или трактат о живописи. – СПб.: Библиополис, 2008. С.41.

*же здесь соблазна и готовых рецептов Но стоит только произвольно применить эту технику к иной образной сфере, как искусство тотчас превращается в ремесленные подделки – раздолье для таинственных истолкований...».*²²² Между прочим, под ремесленными поделками Лонги понимает творения знаменитых мастеров дученто - художников из рода Берлиньери, мастера Сан Франческо Барди, Коппо ди Марковальдо, и даже Джунто Пизано, связывая их с византийским искусством Сопочан и Нерези, и противопоставляя их романскому духу Чимабуэ и Джотто.

Молитвенное предстояние образу связывается с особым типом восприятия, и если изображение оказывается вне границ этого типа восприятия, то оно не трактуется верующим как репрезентация первообраза, вне зависимости от своих художественных достоинств. Выше мы уже говорили о том, что такое изображение будто символически отсутствует для зрителя. Такой тип восприятия прочно связывается с анагогической функцией священного изображения и понятием модуса возвышенного, в рамках которого создаются изображения. Опыт анализа структур человеческого восприятия, предпринятый целым рядом представителей школы гештальта и художниками, развивавшими поп-арт в первой половине XX века, говорит об отсутствии раз и навсегда данных законов человеческого восприятия. Скажем, сегодня светотеневая лепка формы или ренессансная система перспективы кажутся вполне естественными приёмами достоверного отображения действительности, и все же, и они тоже есть лишь проявление особого типа восприятия и выражения. Каноны, как и законы восприятия имеют субъективный характер и являются дериватами структур мировоззрения, возникающего как результат общественного договора, формой проявления соборного сознания, когда речь идет о средневековье.

Вывод.

В заключение рассмотрения способов реализации идеи возвышенного в изобразительном искусстве Византии следует отметить, что:

²²² Лонги. Р. От Чимабуэ до Моранди. – М.: Радуга, 1984. С. 7.

1. Византия разработала чрезвычайно сложную и многообразную систему художественной организации изобразительного искусства. Отбор и канонизация удачных находок, приёмов, структурных принципов изобразительности и позволило сформировать тело канона, когда следование правилам позволяло выдающемуся живописцу достигать предельной концентрации художественности в модусе возвышенного. Шедевры византийского искусства и по сей день имеют необычайно сильный анагогический эффект.
2. Интериорный характер византийской эстетики выражается в смещении акцента с блеска внешней красоты на отражение внутренней, духовной красоты. Когда речь идет об изображении человека, – лицо, выражающее внутреннее состояние, становится главным смысловым элементом визуальной риторики византийского искусства.
3. Византийское искусство намеренно отказывается от передачи тектоники формы в пользу особой выразительности. Доминирование выразительности над изобразительностью в византийском искусстве определяет облик византийского канонического искусства, характеризующийся особой динамичностью, открытостью формы.
4. Свойства художественной формы конкретного образа определяются двумя базовыми принципами, которые Р. Оустерхаут называет *респонсивностью* (т.е. высокой восприимчивостью к исполнению пожеланий зрителя) и *аддитивностью* (т.е. суммой перемен внесенных в первоначальную схему). Допускаемые отклонения от идеальной парадигмы обуславливают неповторимую индивидуальность конкретного произведения.
5. Идея невесомости, бесплотности образа и окружающего его пространства – тот принцип, которому подчинено византийское искусство.
6. Своеобразие византийского канона определяется смещением акцента с математического расчета в сторону особого рода художественного чутья, переживания формы, которая рождается в процессе свободного следования известной модели, где расчет, построение выступает как форма школьного

знания, которое мастер применяет свободно, согласно собственному усмотрению для достижения эффекта психического переживания, впечатления.

7. Византийский канон основан на новой по отношению к античности фигуре переноса смысла, которая определяется как символизация. Целая система символов, размещенная в храмовом пространстве, задействует ассоциативные ряды так, что верующий начинает особым образом переживать собственное единство со святыми и самим Создателем.

8. Литургическая предназначенность образа является главной его характеристикой. Такой тип восприятия даёт ключи для погружения в атмосферу симфонического действия имевшего аналогичный эффект, выразившийся в спонтанном порождении сознанием все новых смыслов и религиозных образов в процессе литургии.

9. Характерная особенность византийской изобразительности состоит в том, что художественные приёмы её воспроизводят особенности психических, душевных процессов.

10. Центром и смыслом иконы является лик. Именно на лице фокусируется молитвенное усилие верующего. Именно с помощью характерной для иконы симфонии типа и выражения лица достигается передача тонких психических состояний, способствующих актуализации процессов узнавания, а затем и сопереживания, предваряющих переживание вознесенности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Общие принципы работы канона. Говоря о месте канона в системе эстетических категорий, играющих важную роль в описании процесса художественного творчества и восприятия искусства, следует отметить, что понятие канона занимает одно из определяющих мест в системе эстетических категорий, формирующих облик искусства Древнего Мира и Средних Веков. Принципиально важным моментом, определяющим специфику канонического искусства, является существование неразрывной связи между религиозным и эстетическим опытом. Художественную реализацию совмещение религиозного и эстетического переживания и представляет собой каноническое искусство. Можно добавить, что хотя каноны связаны с основными эстетическими категориями, они не сводятся непосредственно и только к ним. Нормативное действие канона распространяется на ключевую для любого рода изобразительности область: канон определяет правила воспроизведения (репликации) образца или натуры при создании художественного произведения. Каноническое искусство подразумевает добровольное выполнение мастером правил и нормативов при создании художественного произведения. Это с неизбежностью приводит к серийности, типичности произведений, возникают иконографии, устойчивые композиции, узнаваемые цветовые схемы. Идее серийности канонического искусства и связанной с ним «эстетики тождества» противостоит идея преодоления норматива, выражающаяся в создании уникального, индивидуального, неповторимого произведения искусства. Реализация оппонирующей канону идеи сингулярности в изобразительном искусстве в конечном итоге требует, чтобы конкретное произведение сопровождалось развернутым пояснительным комментарием, представляющим иногда полновесный текст, такой как «Точка и линия на плоскости» В. Кандинского. Художественное произведение лежащее вне пределов канона в отсутствии такого комментария не интерпретируется, даже распознается с трудом. В то же время каноническое произведение,

будучи произведением типическим, содержит такой комментарий уже в самой своей форме и структуре. С другой стороны, регулирующий принцип канона, доведенный до абсолюта, подразумевает механически точную репликацию, что исключает саму идею искусства как отражения творческой деятельности, подразумевающей отражения движения души художника. Искусство пребывает между полюсами стопроцентно верной репликации, серийности и абсолютной неподвижности с одной стороны, и абсолютной сингулярности и, как следствие, полной невозможностью интерпретации произведения искусства, с другой.

Канон, рассмотренный через призму психических процессов связанных с восприятием, узнаванием и интерпретацией, наиболее ярко проявляет свои качества конвенционального норматива, поскольку здесь он определяет границы значащего и значимого. В результате он предстает как норматив, регулирующий не только создание художественного произведения, но и восприятие того, что есть образ и какова его функция. Эстетическое значение канона состоит в том, что он представляет собой набор правил, определяющих законы восприятия и выражения в рамках художественного творчества, а также в том, что он определяет главные принципы, характеризующие эстетическое воздействие произведения искусства на зрителя.

Канон сам по себе не может быть прекрасным или безобразным, возвышенным или низменным, трагическим или комическим. Он предстает как комплекс наиболее общих устойчивых закономерностей построения художественной формы, предшествуя не только творческому акту, но и самому созерцанию в самом широком смысле. Канон, будучи формой проявления упорядочивающих восприятие закономерностей, предопределяет саму интенцию созерцания. При этом сам канон не сводится к таким закономерностям, хотя его наличие предполагает их существование. Канон также демонстрирует связь со структурой художественного произведения, но не сводим к ней. С самого своего возникновения каноническое искусство демонстрирует устойчивую связь с религиозным сознанием. Канон

представляет собой набор правил, формализующих и позволяющих создавать художественное отображение знания, явленного в религиозном опыте. Будучи уже с самого момента своего возникновения способом передачи этого, имеющего недискурсивный характер знания, канон не подразумевает вовсе, либо существенно ограничивает для мастера возможность обращения к природе. В эпохи, характеризующиеся увлечением природой и сравнительно высоким уровнем творческой свободы, канонические нормативы ослабевают и, напротив, время доминирования канона связывается с отказом от работы «с природы», утратой интереса к живой телесности. Говоря в самом широком смысле, канон существует как приводящий механизм религиозного искусства, упорядочивающий художественную деятельность человека в его границах.

Исходя из сказанного можно выделить области, которые канон регулирует, будучи формой рефлексии восприятия:

Во-первых, канон регулирует ряд аспектов во взаимодействии мастера с природой, характерный для конкретной исторической эпохи и то, как конкретный мастер трактует эту специфику;

Во-вторых, канон, будучи *modus operandi* мастера, представляет собой нормативно закреплённый набор художественных приёмов и связан с уровнем художественного мастерства и технологической оснащённости конкретного мастера, а также несет в себе информацию об общем уровне технологических и научных знаний в конкретную историческую эпоху;

В-третьих, канон распределяет роли и регламентирует права и обязанности сторон художественного процесса, а именно роли заказчика (критика), исполнителя (мастера) и потребителя (верующие). Канон также задает границы свободы трактовки этих правил конкретным мастером. Канон при сохранении общей парадигмы допускает существование локальных нюансов художественного вкуса, а также личных эстетических предпочтений мастера, не выходящих за рамки индивидуальной авторской манеры, предстающей как трактовка канонического приёма. Христианский канон в силу

особенностей своего развития санкционирует и даже провоцирует²²³ художника на стремление выразить в образе индивидуальный зрительный, а возможно, и мистический опыт.

В-четвертых, канон, обнаруживая тесную связь с анагогическим опытом, представляет собой модель²²⁴ освоения и художественного воплощения этого опыта. Это качество делает канон формой ритуала, и определяет художественный процесс как магическое, в некоторых случаях теургическое действие. Канон ритуализирует основные структурные и конструктивные принципы построения изображения (композицию, топологию, цвет, позу, жест и проч.).

В-пятых, сфера, на которую распространяется действие канона, находится в прямой зависимости от эстетических приоритетов изобразительного искусства в конкретном историко-культурном контексте. Эти приоритеты принято обозначать понятием «модус». В случае, когда искусство стремилось быть прекрасным, как это было в эпоху греческой классики, канон регулировал область, связанную с идеей художественного отображения гармонии идеальной формы. В средневековье, приоритетом становится художественное отражение тонких психических состояний, связанных с аналогией. Канон изменяется, приспособляясь для отражения возвышенного.

Характерные особенности античного канона. Поскольку образ функционально отстроен от своего прототипа, он всегда представляет собой визуальную метаболу, то есть ту или иную фигуру переноса смысла. *Образ всегда чем-то является и что-то обозначает.* Привлечение принципа метафоры (в более позднее время – аллегории) в качестве механизма, обеспечивающего логику создания художественной вещи, составляет особенность греческого искусства. «Великое пробуждение» греческого искусства наступает с признанием факта наличия ощутимой дистанции между образом и прототипом. Образ не тождественен прототипу, но и не полностью

²²³ Бычков В.В. Эстетическая аура бытия. – М.: МБА, 2010. С.382.

²²⁴ Лосев А.Ф. О понятии художественного канона. О понятии канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Сборник статей. – М.: Наука 1973. С.12-14.

ему чужд. Постигание специфики этой связи, стремление определить её, составляет предмет интереса античных философов, изучавших изобразительность. *Образ, созданный в границах метафорической парадигмы изобразительности, никогда не является тем, что он обозначает, и никогда не обозначает то, чем является.* Описанный принцип условности составляет логическую основу сначала античной, а затем и византийской изобразительности. Роль канона здесь сводится к тому, что он является своеобразным ключом к этой «игре иносказаний», задавая границы возможных интерпретаций визуальной метафоры. Канон представляет собой набор правил художественного восприятия предмета изобразительности, иными словами, определяет область того, что отчуждается от прототипа и передается в изображении. Каноническое искусство греческой античности было подчинено идее воплощения Прекрасного, понятого в широком смысле как Благо.

Общие принципы работы византийского канона. Возникновение христианства и ряда других религиозных учений, ставящих во главу угла мистический опыт в сочетании со строгими этическими принципами, создало почву для возникновения нового искусства, которое могло бы быть отражением чрезвычайно интенсивного и массового духовного опыта. Смена эстетического модуса, отказ от идеи прекрасного, и замена его идеей возвышенного имеет следствием фундаментальное изменение искусства на самом его глубинном уровне. Новая эстетика, будучи средоточием нового духовного опыта, потребовала замены всей структурно-конструктивной модели искусства, что выразилось, в первую очередь, в преодолении границ аллегории и формировании понятия «символ», которое стало высшей реализацией в искусстве принципа возвышенного. Сочетание анагогической и харизматической функций изображения определяет дуализм иконы. С одной стороны, иконе всегда соприсутствует благодать, вне зависимости от ее художественного качества, а с другой, анагогическая функция актуализируется лишь в случае высокого художественного качества образа. Родство воображения с горним открывает путь к созданию образов воображения –

иконических, которые, в отличие от миметических, точны и способны являть не только телесные предметы, но и невидимые, вечные и неизменные идеальные объекты и их свойства.

Так возникает новый канон. Он формируется как система добровольно принимаемых эстетических императивов, являющихся отражением сути мистического духовного опыта. Канон перестаёт быть только лишь пропорциональной системой, «каркасом» художественной вещи, но становится *организующим принципом художественного произведения*. Христианский канон представляет собой фиксацию опыта возвышенного, и соответствует переходу изобразительности из модуса прекрасного в модус возвышенного в эпоху становления христианского искусства. Будучи связанным с религиозным культом, каноническое искусство, очевидно, преследует ту же цель, что и сама религия – постижение сокровенного, неформализуемого знания во всей его полноте. Каноническое искусство раскрывает перед верующим раз и навсегда явленную истину. Будучи формой соборной интуиции, канон возникает как свод нормативных правил, он – своеобразная партитура, по которой исполняется конкретное художественное произведение. Отход от этой партитуры ведет к утрате связи между образом и его прототипом.

Искусство христианского Востока в стилевом отношении чрезвычайно малоподвижно, и причина этого в его культовой функции. Византийское искусство уже на самом своем раннем этапе сформулировало главные свои принципы (каноны), и поэтому его невозможно назвать искусством становящимся, развивающимся поступательно, как искусство латинского Запада. Общие принципы действия канонов определяются связью канонического искусства с религиозным культом и необходимостью передачи недискурсивного знания, явленного в мистическом опыте. Каноническое искусство Византии сформировалось как возвышенное, пребывающее в оппозиции искусству земному, нацеленному на услаждение чувств, искусству прекрасному. Хотя процесс формализации византийского художественного канона так и не был завершен, основываясь на ряде исторических документов и

изучении художественной практики, можно описать его основные особенности. Следование иконографической схеме можно назвать первым из двух организующих принципов византийского канона. Применение иконографической схемы решающим образом влияет на интерпретацию образов. В то же время качество художественного исполнения придает художественному произведению конкретность, которая и определяет то впечатление, которое оно производит. Другими словами, на основе одной и той же схемы может быть создан как гениальный шедевр, так и произведение, ничем не выделяющееся из общей массы. Работа художника представляла собой форму более или менее свободного следования образцам, которые могли компоноваться для составления иконографической программы практически любой сложности. Иконографическая схема, сама по себе не являясь каноном, тем не менее, органически с ним связана, так как реализует себя в качестве одного из корней канона, будучи не просто схемой, но структурным принципом, организующим работу мастера и определяющим место художественной вещи в структуре религиозно-эстетического опыта верующих. Вторым организующим принципом канона, актуализирующимся лишь по достижении живописцем высокой степени художественного мастерства, следует признать принцип допустимости незначительных отклонений в трактовке прототипа. Эта творческая свобода определяет анагогическую силу образа и является важнейшим и уникальным свойством византийского канонического искусства. Византийское искусство будучи эйконоцентричным, в отличие от современного ему логоцентричного искусства Запада, не исчерпывается логикой текста и, следовательно, византийский канон есть не только правила построения изображения как формы визуальной риторики, нарратива. Византийское искусство обладает анагогическим действием, которое основано на передаче тонких оттенков психических состояний в изображении и постепенном восхождении к ипостаси изображенного, связанным с упразднением признаков в анагогическом устремлении к первообразу. Здесь на передний план выходит личность художника. Если

качество текста никак не зависит от личности переписчика (скромное художественное качество многих романских памятников убедительно свидетельствует в пользу этого предположения), то качество анагогического образа, его способность возводить молящегося к горним созерцаниям полностью детерминировано художественным мастерством и личным духовным опытом художника.

Интерьерный характер византийской эстетики выражается в смещении акцента с блеска внешней красоты на отражение внутренней, духовной красоты. Византийское искусство намеренно отказывается от передачи тектоники формы в пользу особой выразительности. По словам П. Михелиса, *«доминирование выразительности над изобразительностью в византийском искусстве определяет облик византийского канонического искусства, характеризующийся особой динамичностью, открытостью формы»*. Свойства художественной формы в искусстве Византии определяются двумя базовыми принципами, которые Р. Оустерхаут называет *респонсивностью* (т.е. высокой восприимчивостью архитектора к исполнению пожеланий ктитора) и *аддитивностью* (т.е. суммой перемен внесенных в первоначальный «идеальный» план гипотетического крестово-купольного храма). Допускаемые отклонения от идеальной парадигмы обуславливают неповторимую индивидуальность конкретного произведения. Идея невесомости, бесплотности образа и окружающего его пространства – тот принцип, которому подчинено византийское искусство. Смещение акцента с математического расчета в сторону особого рода художественного чутья, переживания формы, которая рождается в процессе свободного следования известной модели, где расчет, построение выступает как форма школьного знания, которое мастер применяет свободно, согласно собственному усмотрению, для достижения эффекта психического переживания, впечатления.

Противопоставление возвышенного античному пониманию прекрасного определяет своеобразие византийского канонического искусства по отношению к искусству классическому, основанному на идеализации. Литургическая

предназначенность образа является главной его характеристикой. Такой тип восприятия даёт ключи для погружения в атмосферу симфонического действия, имевшего анаagogический эффект, выразившийся в спонтанном порождении сознанием все новых смыслов и религиозных образов в процессе литургии. Ритуализация и введение целой системы нормативов, регулирующих художественный процесс с целью уподобления его теургии, и составила становой хребет византийского канона.

Икона способна вызывать сопереживание верующего, помещая его в ситуацию единомоментного откровения, которому сопутствует специфическое душевное состояние. Совокупность этих эффектов можно обозначить как анаagogический опыт. Византия сосредоточилась на раскрытии личностной, душевной стороны образа. Православный образ раскрывается навстречу верующему, он приспособлен для реального диалога, общения, которое становится возможным через механизм анаagogии. Актуализация этих механизмов происходит через процедуру узнавания и припоминания. Канон определяет художественную привычку зрителя: человек должен быть привычен к образам именно конкретного типа, скажем образ распятия, лежащий внутри его личного «плотинова пространства» (своеобразный пролепсис), должен в ключевых моментах соответствовать тому, которому верующий предстоит в данный момент. Эта механика сличения образа с устоявшимся воспоминанием, эталоном, пролепсисом и составляет собой тело канона в том виде, в котором он существует в форме соборного эстетического императива. Реализация «внешней» стороны канона, обращенной не к художнику, а к верующему, подразумевает эффективную передачу анаagogического опыта предстоящему образу верующему. Реализация «внутренней» стороны канона подразумевает наличие механизма, структурирующего и концентрирующего в визуальном образе анаagogический опыт изографа. Обладая способностью к саморазвитию, канон сохраняет и воспроизводит опыт удачных экспериментов художника, где критерием успеха является соборная интуиция христианской общины, а высшей инстанцией религиозный догмат, на страже которого стоят авторитеты

Отцов Церкви и видных богословов. Однако художник видит произведение искусства не так, как видит его обычный верующий. В первую очередь, художник видит в произведении более или менее удачный образец, источник идей. Анагогический эффект выдающегося образа, взятого за образец для воспроизведения, своим действием на художника запускает процесс творческого поиска. В том случае, если художник одарён, получившаяся реплика сама становится выдающимся произведением искусства. Она обладает, с одной стороны, собственной индивидуальностью и уникальным психологическим воздействием, а с другой, реализует себя как тип, будучи встроенной в контекст генеалогически связанных между собой образов. Так рождаются целые цепочки связанных друг с другом выдающихся произведений искусства и возникают иконографические типы. Эта система действует по принципу естественного отбора, когда в каждом «поколении» художественных предметов отбираются, сохраняются и используются в качестве прототипов наиболее совершенные в техническом и художественном отношении произведения (шедевры).

Характерная особенность византийской изобразительности состоит в том, что художественные приёмы её воспроизводят особенности психических, душевных процессов. Положение изображения в архитектуре отвечает положению изображаемого в небесной иерархии. Декорация храмового пространства скрывает архитектурные конструкции – этот приём, в сочетании с системой антиперспективных средств, нацелен на дематериализацию масс самой архитектуры. Византийцы специально пытались скрыть тектонику строения, сделав его нематериальным, будто бы спускающимся с небес на землю. Свет и сам по себе становился в византийском искусстве действующим лицом, символом. Использование эффектов игры реального света в изображении и архитектуре становится частью анагогического действия византийского искусства. Художественная реализация такого специфического восприятия света привела к отказу от светотеневой моделировки и иллюзионизма в пользу локального цвета. Византийское искусство в

значительной степени характеризуется отказом от пластичности и иллюзионизма в сторону дематериализации объемов, уплощения фигур. В этих условиях линия приобретает значение самостоятельного выразительного средства. Нарастание графического начала в изобразительном искусстве разных культур часто связывается с эпохами напряженного духовного поиска. Средоточие внимания изографа – лик. Именно через созерцание лика актуализируются процессы узнавания, а затем и сопереживания, предваряющие переживание вознесенности. Именно лик несет в себе весь удивительно богатый спектр человеческих переживаний, сопутствующих анагогии.

Суммируя, можно констатировать наличие двойственности воздействия византийского канона на художника в процессе создания художественной вещи. Напрямую канон влияет как любой обыкновенный норматив – например, проявляя себя как иконографическая схема. Опосредованно канон действует как система мотивов, ступенчато ведущая мастера от художественного веления к художественному намерению и, наконец, к художественной вещи. Эти мотивы, как правило не осознаваемые художником, часто действуют как стимулы к «усовершенствованию» канона и появлению уникальных, хотя и канонических произведений искусства.

ИСТОЧНИКИ.

1. Акты Константинопольского собора 1351 года против Варлаама и Акиндина // *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993. С. 894–899.
2. *Альберти Л-Б.* Три книги о живописи // Альберти Л-Б. Десять книг о зодчестве. В2-х тт. Т. 2. М., 1937.
3. *Василий Великий*, святитель. К Кесарийским монахам // *Василий Великий.* Творения: В 3-х т. СПб., 1911.
4. *Витрувий Марк Поллион.* Десять книг об архитектуре / Пер. Ф. А. Петровского. Т. 1. — М.: Изд-во Всес. Академии архитектуры, 1936. — 331 с.
5. *Герман Константинопольский*, Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. - М.: Мартис, 1995. - 90 с.
6. *Диодор Сицилийский.* Историческая библиотека. – СПб.: Алетейя, 2005. – 384 с.
7. *Дионисий Ареопагит.* О Божественных именах. - СПб.: Глагол, 1994. - 370 с.
8. *Дионисий Ареопагит.* О церковной иерархии. Послания. (Издание с параллельными текстами) / Вст. ст., подг. греческих текстов и их русский перевод Г.М.Прохоров, ред. перевода иер. Григорий Лурье. - СПб.: Алетейя, 2001. - 146 с.
9. *Дионисий Ареопагит.* Сочинения. Толкования Максима Исповедника СПб.: Алетейя, 2003. - 864 с.
10. Добротолюбие. в 5 т. М.: Изд. Сретенского монастыря, 2004.
11. *Дюрер А.* Трактаты. т.2 – Л.-М.: Искусство, 1957. – 254 с.
12. *Евсевий Памфил* Церковная история. – М.: Изд. ПСТГУ, 2006. – 608 с.
13. *Иоанн Дамаскин.* Три защитительных слова против порицающих святыне иконы или изображения. — Сергиев Посад: ТСЛ, 1993. - 168 с.
14. *Иоанн Дамаскин.* св. Точное изложение православной веры. СПб, 1894. Репринт: М.: «Лодья», 2002.
15. *Иоанн Златоуст.* св. Против иудеев. М., 1998.

16. *Иоанн Златоуст*. Беседы на послание к Римлянам. // Сочинения в 12 Тт. Т. 9. Беседы на послание к Римлянам. – Режим доступа: http://krotov.info/library/08_z/zlatoust/09_02_01.htm
17. *Исаак Сирин*. О божественных тайнах и о духовной жизни: Новооткрытые тексты. - СПб.: Алетейя, 2003. - 256 с.
18. *Кавасила Н.* О жизни во Христе. - М.: Изд. Сретенского монастыря, 2006. – 224 с.
19. *Климент Александрийский*. Строматы. Пер. Е. В. Афонасина. Т. 3. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2003.
20. *Ксенофонт*. Меморабилии / Пер. И. Е. Тимошенко. Киев-СПб., 1883. - 252 стр.
21. Лаврентьевская летопись // Полное собр. рус. летописей. Т.1. - М.: Языки Русской культуры, 1997. - 496 с.
22. *Леонардо да Винчи*. Книга о живописи. - М.: ОГИЗ, 1934. – 384 с.
23. *Лукиан*. О кончине Перегриня, 13) // Лукиан. Избранное. М., 1962.
24. *Макарий Египетский*. Новые духовные беседы. – М.: Интербук, 1990. - 172 с.
25. *Максим Исповедник*. Избранные творения / Пер. и комментарии А. И. Сидорова. - М.: Паломникъ, 2004. - 494 с.
26. Многоценная жемчужина. Литературное творчество сирийцев, коптов и ромеев в 1 тыс. н. э. — М., Ладомир. 1994. Пер. Аверинцев С.С.
27. *Немезий Эмесский*, епископ. О природе человека / Перевод Ф.С. Владимирского. М., 1998.
28. *Ориген*. О началах. – СПб.: Амфора, 2000. – 382 с.
29. Отцы и учителя церкви III века: Антология в двух томах / Сост. Илларион (Алфеев). – М.: Либрис, 1996. – 464 с.
30. *Павел Силенциарий*. Экфрасис храма святой Софии. // Византийская литература под ред. Аверинцева С.С., - М.: Наука, 1974 – 264 с.
31. Памятники византийской литературы IX-XIV вв./ Отв. ред.: Фрейберг Л.А. -

- М., 1969.
32. *Патристика*. (Каноны святых апостолов; Ипполит Римский. Словопротив эллинов; Ориген. Гомилии на Песнь песней; Стефан из Фиваиды. Слово аскетическое; Блаженный Августин. Проповеди) – Н.Н.: Изд. Братства Св. Александра Невского, 2001 г. – 359 с.
 33. *Платон*. Государство. Собр. соч. в 4 т. – М., Мысль, 1971.
 34. *Плиний Старший*. Естествознание. Об искусстве. – М.: Ладомир, 1994. – 941 с.
 35. Продолжатель Феофана. Жизнеописание византийских царей. Перевод, статьи, комментарии Я.Н. Любарского. Наука, С.-Пб. 1992 г.
 36. *Прокопий Кесарийский*. О постройках. Перев. С П. Кондратьева // Вестник древней истории. М., 1939. No 4 (9). С. 203- 283.
 37. *Прокопий Кесарийский*. Война с персами. Война с вандалами. Тайная история / Пер., ст., комм. А. А. Чекаловой. Отв. ред. Г. Г. Литаврин. — М.: Наука, 1993. — 570 с.
 38. *Святитель Григорий Палама*. Триады в защиту священнобезмолвствующих. М.: Канон+, 2011. – 384 с.
 39. *Симеон Новый Богослов*. Творения: в 3-х т. - Сергиев Посад: ТСЛ, 1993.
 40. *Симеон Новый Богослов*. Прииди, Свет истинный. Избранные гимны СПб.: Алетейя, 2004. - 206 с.
 41. Творения преподобного Максима Исповедника. В 2 т. М.: Мартис, 1993.
 42. Творения аввы Евагрия: Аскетические и богословские трактаты. / Пер., вступ. ст. и комм. А. И. Сидорова. — М.: Мартис. 1994. — 362 с.
 43. *Тертуллиан* (De Carne Christi. 9) Апология. М.: АСТ. 2004. – Режим доступа: <http://www.biblestudy.ru/lib/patrologia/27383-apologiya-tertullian>
 44. *Ченнино Ченнини*. Книга об искусстве, или Трактат о живописи. // *Дионисий Фурноаграфот*. Ерминия или наставление в живописном искусстве. С-Пб.: Библиополис, 2008 г. – 272 с.
 45. *Феодор Студит*. Послания: В 2 кн. – М., 2003. – Режим доступа:

<http://www.magister.msk.ru/library/bible/comment/studit/studit01.htm>

46. *Филостраты* (старший и младший). Картины; Каллистрат. Статуи; Феофраст. Характеры. – Рязань: Александрия, 2009. – 416 с.
47. «Хождение» игумена Даниила // Памятники литературы Древней Руси. XII век. - М., 1980. - С.25-114.
48. *Элий Лампридий*. Александр Север. // Властелины Рима. Биографии римских императоров от Адриана до Диоклетиана. – М.: Алетейя, 2001. –
Режим доступа:
http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Avt_Avgust/index.php

ЛИТЕРАТУРА.

1. *Аверинцев С.С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура: Сб. статей в честь В.Н.Лазарева. - М.: Наука, 1973. - С. 43-52.
2. *Аверинцев С.С.* Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975. С. 371-397.
3. *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. — СПб: Азбука-классика, 2004. — 320 с.
4. *Аверинцев С.С.* У истоков поэтической образности византийского искусства // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. - М.: Наука, 1977. - с. 421-454.
5. *Аверинцев С.С., Гаспаров М.Л.* Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. — М.: Наука, 1986. — 255 с.
6. *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М.: Языки русской культуры, 1996. — 447 с.
7. *Аверинцев С. С.* София-Логос. — Киев: Дух и Литера, 2000. — 912 с.
8. *Аверинцев С. С.* Образ Античности. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 480 с.
9. *Аверинцев С. С.* Другой Рим. — СПб.: Амфора, 2005. — 368 с.
10. *Аверинцев С.С.* Христианский аристотелизм как внутренняя форма западной традиции и проблемы современной России // Риторика и истоки европейской культурной традиции. — М., 1996. — стб. 319—329, 347—367.
11. *Аверинцев С.С.* Истоки и развитие раннехристианской литературы. // История всемирной литературы: В 8 томах — М.: Наука, 1983—1994. — На титл. л. изд.: История всемирной литературы: в 9 т. Т. 1. — 1983. — С. 501—515.
12. *Аверинцев С.С.* Символ // Аверинцев С. С. София-Логос: Словарь. — 2-е изд. испр. — Киев: Дух і Літера, 2001. — С. 155—161.

13. *Аверинцев С.С.* Заметки к будущей классификации типов символа // Проблемы изучения культурного наследия. — М. 1985. — 400 с.
14. *Адорно Т.* Эстетическая теория. // М.: «Республика», 2001. - 526 с.
15. *Алешкова Ю.Б.* дисс. Кфн, - М. 2008 <http://cheloveknauka.com/vostochno-hristianskoe-iskusstvo-v-liturgicheskom-kontekste>.
16. *Алпатов М.В.* Задачи научного анализа искусства и художественной критики. // Этюды по истории западноевропейского искусства. М.-Л., 1939 с. 3-10.
17. *Алпатов М.В.* Искусство Древней Руси. Памятники XI - XVII вв. - М.: Искусство, 1969. - 114 с.
18. *Алпатов М.В.* Сокровища русского искусства XI - XVI веков. - Л.: Аврора, 1971. - 288 с.
19. *Алпатов М.В.* Искусство Феофана Грека и учение исихастов. // Византийский временник. 1972. - Т.33. - С. 190 - 202.
20. *Алпатов М.В.* Древнерусская иконопись. - М.: Искусство, 1974. - 332 с.
21. *Алпатов М.В.* Краски древнерусской иконописи. - М.: Изобразительное искусство, 1974. - 116 с.
22. *Алпатов М.В.* Художественные проблемы искусства Древней Греции. М., 1987. — 224 с.
23. *Анисимов А.И.* Домонгольский период древнерусской живописи // Вопросы реставрации. Вып.2 - М.: Центр, гос. реставрационные мастерские, 1983. - С. 275-350.
24. *Анисимов А.И.* О древнерусском искусстве: Сб. статей. - М.: Советский художник, 1983. - 453 с.
25. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. - М.: Прогресс, 1974. — 180 с.
26. *Арутюнова-Фиданян В.А.* Полемика между халкидонитами и монофизитами и переписка патриарха Фотия // Вестник ПСТГУ. Серия I. 2010 г. С. 23-33.
27. *Афанасьев К.Н.* Витрувий и архитектурно-строительные традиции

- Древней Руси // Естественнонаучные представления Древней Руси. - М.: Наука, 1988. - С.3-11.
28. *Айналов Д.В.* Мозаики IV и V веков. (Исследования в области иконографии и стиля древнехристианского искусства) // Журнал Мин-ва народного просвещения. - 1895. - Апрель. - С. 241-309; Май. - С. 94-155; Июль.-С. 21-71.
 29. *Бакалова Э.* Литургия и искусство в XII в. // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. - СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. - С. 57-75.
 30. *Бакушинский А.В.* Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства // Искусство. 1923. №1. С. 213-261.
 31. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. - М.: Художественная литература, 1975. - 504 с.
 32. *Безансон А.* Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества. - М.: МИК, 1999. – 424 с.
 33. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства / пер. с нем. К.А.Пиганович. - М.: Прогресс-Традиция, 2002. - 752 с.
 34. *Беляев Л.А.* Пространство как реликвия // Восточнохристианские реликвии. - М.: Прогресс-Традиция, 2003. - С. 482-512.
 35. *Беляев Д.Ф.* Ежедневные и воскресные приёмы византийских царей и праздничные выходы их в храм св. Софии в IX-X в. — Byzantina. Очерки, материалы и заметки по византийским древностям. — СПб.: Типография И. Н. Скороходова, 1893. — Т. II. — 308 с.
 36. *Бергсон А.* Творческая эволюция. - М.: КАНОН-пресс, 1998. – 382 с.
 37. *Бернштейн Б.М.* Традиция и канон: два парадокса. // Критерии и суждения в искусствоведении. М., 1986.
 38. *Бибиков М.В.* Византийский «инструментарий» времени // Образ Византии. Сб. статей в честь О.С.Поповой. - М.: Северный Паломник, 2008. - С. 59-66.
 39. *Библер В.С.* Мышление как творчество. - М.: Искусство, 1975.-399 с.

40. Богословие образа. Икона и иконописцы / Антология. Сост. *А.Н.Стрижев.* - М., Паломникъ, 2002. - 464 с.
41. *Большаков Л.Н.* Метрический анализ древнерусских храмов XI-XII вв. // Древнерусское искусство. Художественная культура X - первой половины XIII в. - М.: Наука, 1988. - С. 112-119.
42. *Бритова Н.Н., Лосева Н.М, Сидорова Н.А.* Римский скульптурный портрет. М., «Искусство», 1975. – 220 с.
43. *Булгаков С.* Икона и иконопочитание // *Булгаков С.* Первообраз и образ. Т. 2. М - СПб., 1999. С. 241-310.
44. *Буркхардт Т.* Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. – СПб.: Алетейя, 1999. – 216 с.
45. *Бусева-Давыдова И. Л.* Литургические толкования и представления о символике храма в Древней Руси // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. - СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. - С. 197-203.
46. *Бусева-Давыдова И.Л.* К проблеме канона в православной иконописи. Доклад на XIII Рождественских чтениях. Москва, январь 2005 года.
47. *Буслаев Ф.И.* Древнерусская литература и православное искусство. - СПб.: Лига Плюс, 2001. - 352 с.
48. *Бычков В.В.* Византийская эстетика. Теоретические проблемы. - М.: Искусство, 1977. - 199 с.
49. *Бычков В.В.* Малая история византийской эстетики. — Киев: Путь к Истине, 1991. - 407 с.
50. *Бычков В.В.* Смысл искусства в византийской культуре. - М.: Мысль, 1991.- 62 с.
51. *Бычков В.В.* Духовно-эстетические основы русской иконы. - М.: Ладомир, 1995. - 332 с.
52. *Бычков В.В.* Эстетика отцов Церкви. - М.: Ладомир, 1995. - 593 с.
53. *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. — М.: Ладомир, 2005. – 743 с.
54. *Бычков В.В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. В 2-х томах. — СПб. — М.: Университетская книга, 1999; 2-е изд. 2007.

55. *Бычков В.В.* Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство. - М.: Ладомир, 2009. - 634 с.
56. *Бычков В.В.* Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства. – М.: Издательство МБА, 2010.
57. Бычков В. Канон как основа творчества. // режим доступа: <http://www.iconaantica.spb.ru/bichkov.htm>
58. *Вагнер Г.К.* Канон и стиль в древнерусском искусстве. М.: Искусство 1987. – 286 с.
59. *Вагнер Г.К.* К вопросу о византийско-русском Предвозрождении. // Литература и искусство в системе культуры. М., 1988. – с. 220-283.
60. *Вагнер Г.К.* Канон и стиль в древнерусском искусстве. - М.: Искусство, 1987.-288 с.
61. *Вагнер Г.К.* О пропорциях в московском зодчестве эпохи Андрея Рублева // Древнерусское искусство XV - начала XVI веков. Т. 1. - М.: Наука, 1963. - С. 54-74.
62. *Ванеян С.С.* Тело символа. Архитектурный символизм в зеркале классической методологии. - М.: Прогресс-Традиция, 2010. - 831 с.
63. *Варбург А.* Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб: Азбука-Классика, 2008. – 384 с.
64. *Вейдле В.* Знак и символ: набросок вступления к общей теории знака // ПМ. 1942. Вып. 4. С. 25-40.
65. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. М.: В. Шевчук, 2009. - 344 с.
66. *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. СПб, 1912. (СПб., 2004).
67. Византия и Русь. Сборник статей под ред. *Г.К.Вагнера*. - М.: Искусство, 1989. - 336 с.
68. Византийский мир. Храмовая архитектура и живопись. *Т. Вельманс, В. Корач*, М. Шупут. Белый город. 2006. 528 с.
69. *Винкельман И.-И.* История искусства древности. – СПб.: Алетейя, 2000. –

800 с.

70. *Виннер А.В.* Материалы и техника мозаичной живописи / Вступительная статья П.Д.Корина. - М.: Искусство, 1953. - 368 с.
71. *Воейкова И.Н.* О приемах взаимосвязи живописного декора и архитектуры интерьеров в древнерусских памятниках XI - XVII веков // Древнерусское искусство. - М.: Наука, 1964. - С.23-45.
72. *Волков И.Ф.* Творческие методы и художественные системы. - М.: Искусство, 1978. - 264 с.
73. *Волкова Е.В.* Произведения искусства - предмет эстетического анализа. - М.: Изд. МГУ, 1976. - 283 с.
74. *Волкова Е.В.* Встреча искусства с эстетикой. - М.: Современные тетради, 2005. - 248 с.
75. *Вульф О.Ф.* Семь чудес Византии и храм св.Апостолов (с планом церкви) // Известия Русского археологического института в Константинополе. Т. 1. - Одесса: Экономическая типография, 1896. - 44 с.
76. *Выготский Л.С.* Психология искусства. - М.: Искусство, 1986. - 341с.
77. *Габричевский А.Г.* Пространство и время // Вопросы философии. 1994. №3. С. 134-154.
78. *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. - М.: Аграф, 2002. - 863 с.
79. *Гадамер Г.Г.* Актуальность прекрасного. - М.: Искусство, 1991. - 367 с.
80. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. - М.: прогресс, 1988. - 704 с.
81. *Гегель Г.* Эстетика: в 4-х т. - М.: Искусство, 1968.
82. *Гёте И.-В.* Об искусстве. - М.: Искусство, 1975 - 624 с.
83. *Гинзбург К.* От Варбурга до Гомбриха// Он же. Мифы — эмблемы — приметы. - М.: Новое издательство, 2004. - с.51-132
84. *Гоготшивили Л.А.* Лосев, исихазм и платонизм. // Начала. No 1. М., 1994. - с. 103.
85. *Голейзовский Н.К.* "Послание иконописцу" и отголоски исихазма в русской живописи на рубеже 15-16 веков. // Византийский Временник. -

- М., 1965. - Т. 26. - С. 219 - 238.
86. *Голубцов С.* Воплощение богословских идей в творчестве пр. Андрея Рублева. // Богословские труды. Сб. 22. М., 1986. - с. 3-62.
87. *Гомбрих Э.Х.* О задачах и границах иконологии // Советское искусствознание, М.; 1989, вып. 25, с. 275-305.
88. *Гомбрих Э.Х.* История искусства. М.: АСТ, 1998. – 688 с.
89. *Гомбрих Э.Х.* Амбивалентность классической традиции: психология культуры Аби Варбурга // Новое литературное обозрение, 1999, № 39, с. 7-23
90. *Гомбрих Э.Х.* Символические образы. / Вопросы философии. // М.: 2001. №7. с.139-148.
91. *Грабар А.Н.* Император в византийском искусстве. - М.: Ладомир, 2000. – 328 с.
92. *Грабарь И.Э.* и др. История русского искусства: в 6 т. - М.: Тип. А.Голике и Р.Вильборга, 1909-1916.
93. *Гренберг Ю.И.* Технология станковой живописи. История и исследование. — М.: Изобраз. искусство, 1982. – 320 с.
94. *Гринцер Н.П., Гринцер П.А.* Формирование литературной теории в Древней Греции и Индии. - М., РГГУ. 2000. - 424 стр.
95. *Гусев Н.В.* Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI—XVII веков // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. - М.: Наука, 1968. - С. 126-139.
96. *Гуссерль Э.* Логические исследования. Т. 1,2 – М.: ДИК, 2001.
97. *Дагрон Ж.* Священные образы и проблема портретного сходства // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. - М.: Мартис, 1996. - С. 19-43.
98. *Даниэль С.М.* Искусство видеть. - СПб.: Амфора, 2006. - 206 с.
99. *Дворжак М.* Живопись катакомб начала христианского искусства // Дворжак М. Очерки по искусству Средневековья. М.-Л., 1934. С. 37-73.
100. *Дворжак М.* История искусства как история духа. - СПб.: Академический

- проект, 2001. – 336 с.
101. *Демус О.* Мозаики византийских храмов. - М.: Индрик, 2001. - 160 с.
102. *Демина Н.А.* «Троица» Андрея Рублева. - М.: Искусство 1963. – 100 с.
103. *Диль Ш.* Юстиниан и византийская цивилизация в VI веке. Мн.: - МФЦП, 2010. – 656 с.
104. *Диль Ш.* Византийские портреты / Пер. с фр.: М. Безобразова. М.: «Искусство», 1994. – 448 с.
105. *Диль Ш.* История Византийской империи. М.: Гос. издательство иностранной литературы, 1948. — 160 с.
106. *Дмитриев Ю.Н.* О творчестве древнерусского художника. // ТОДРЛ. - М.; Л., 1958. - Т. 14. - С. 551-556.
107. *Евсеева Л.М.* Афонская книга образцов XV в: о методе работы и моделях средневекового художника. – М.: Индрик, 1998.
108. *Ершова Л.С.* Анализ восточно-христианской концепции религиозного изобразительного искусства: Дисс. ...канд. -Д., 1990.
109. *Живов В.М.* «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа // Художественный язык средневековья. М.: Наука, 1982. С. 108-127.
110. *Зедльмайр Х.* Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. Пер. и комм. С.С.Ванеяна. М., 1999. – 366 с.
111. *Иванов Вяч.Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том II. Статьи о Русской литературе. Язык. Семиотика. Культура. - М.: Языки русской культуры, 2000. - 880с.
112. *Иванов С.А.* Византийское юродство. — М.: Международные отношения, 1994. – 234 с.
113. *Иванов С.А.* Идентифицирующая надпись как исследовательская проблема. Лазаревские чтения. – М.: Изд. МГУ, 2008. С. 98-107.
114. *Иофан Н.А.* Становление протоканона в изобразительном искусстве Японии (на материале ханива) // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.

115. Искусство Церкви: факультет Церковных художеств Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. 1992 - 2007. - М.: Изд-во ПСТГУ, 2007. - 384 с.
116. *Каждан А.П.* Цвет в художественной системе Никиты Хониата // Византия. Южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа: Сб. статей. - М.: Наука, 1973.
117. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. - М.: Архимед, 1992. - 73 с.
118. *Карпов С. П.* Российское византиноведение сегодня: школы, итоги и перспективы // Российское византиноведение: Традиции и перспективы. — М.: Московский государственный университет, 2011. — С. 3—13.
119. *Карташёв А.В.* Вселенские соборы. — М.: Атлас-Пресс, 2004. — 680 с.
120. *Кассирер Э.* Философия символических форм. // тт. 1-3. М.: Академический проект, 2011.
121. *Климков О.* Опыт безмолвия. Человек в мирозерцании византийских исихастов СПб.: Алетейя, 2001. 285 с.
122. *Колпакова Г.С.* Искусство Византии. Ранний и средний периоды. — М.: Азбука, 2005. — 528 с.
123. *Колпакова Г.С.* Искусство Византии. Поздний период. — М.: Азбука, 2004. — 320 с.
124. *Колпинский Ю.Д., Бритова Н.Н.* Искусство Эгейского мира и древней Греции. – М.: Искусство, 1970. – 446 с.
125. *Комеч А.И.* Древнерусское зодчество конца X - начала XII в. Византийское наследие и становление самостоятельной традиции / Отв. редактор В. Янин. - М.: Наука, 1987. - 320 с.
126. *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. – Т. 1–2. – СПб., 1914–1915.
127. *Кондаков Н.П.* Византийские церкви и памятники Константинополя. - М.: Индрик, 2006. - 424 с.
128. *Корноухов А.Д.* Размышления о природе мозаики. // Техники и технологии в сакральном искусстве. – М.: Индрик, 2012. - с. 331-350
129. *Корнюкова Л.А.* Иконный портрет в монументальной живописи XVII века

- // Эпоха парсуны. Русский исторический портрет. — М.: ИПЦ «Художник и книга», 2004. — С. 26–29.
130. *Кравчунас Б.К., Николаенко Н.Н.* Изобразительная деятельность и мозг // Теория и методология архаики. Своя и чужие культуры. Сознание. Искусство. Образ. Мат-лы теоретического семинара. СПб., 1998.
131. *Краутхаймер Р.* Три христианские столицы. Топография и политика. - СПб., 2000. – 192 с.
132. *Кутковой, В. С.* Духовные константы древнерусской культуры: Дис. канд. филос. наук. / НГУ им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2005. – 160 с.
133. *Кызласова И.Л.* История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. 1920-1930 годы : По материалам арх.. — М.: Изд-во Акад. горных наук, 2000. — 437 с.
134. *Лазарев В.Н.* Феофан Грек и его школа. - М.: Искусство, 1961. -134 с.
135. *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. - М.: Наука, 1971. - 405 с.
136. *Лазарев В.Н.* О методологии современного искусствознания. // Советское искусствознание'77, вып. 2, - М., 1978, - с. 311-316.
137. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. – М.: Искусство, 1986. – Режим доступа: http://www.icon-art.info/book_contents.php?book_id=29.
138. *Левицкая В.И.* О палитре Михайловских мозаик. // Лазарев В.Н. Михайловские мозаики. С приложением статьи В.И.Левицкой о палитре михайловских мозаик. - М.: Искусство, 1996. - 152 с.
139. *Лепяхин В.В.* Икона и иконичность. - Сегед: Сегедский ун-т, 2000. - 264 с.
140. *Лепяхин В.В.* Функции иконы - Сомбатхей: [б. и.], 2001. - 90 с.
141. *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. — М.: Художественная литература, 1957. — 520 с.
142. *Лидов А.М.* Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства // Восточнохристианские реликвии. - М.: 2003. - С. 249-280.
143. *Лидов А.М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. - М.: Феория, 2009. – 352 с.

144. *Лидов А.М.* Огонь анастенарии. Иеротопия византийского обряда танцев с иконами. В сборнике «Огонь и свет в сакральном пространстве». - М.: 2011, - с. 127—133.
145. *Лидов А.М.* Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Исследование сакральных пространств. Материалы международного симпозиума. - М.: 2004. - с. 15-32.
146. *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. - М.: Наука, 1979. - 303 с.
147. *Лонги Р.* От Чимабуэ до Моранди. - М.: Радуга, 1984. — 352 с.
148. *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. - М.: Мысль, 1993. — 960 с.
149. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики: в 8 т. - М.: Фолио; АСТ, 2000.
150. *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. - М.: Политиздат, 1991. - 525 с.
151. *Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* История эстетических категорий. - М.: Искусство, 1965. - 374 с.
152. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. — 2-е изд., испр. — М.: Искусство, 1995. — 320 с.
153. *Лосев А. Ф.* Художественные каноны как проблема стиля. — «Вопр. эстетики», 1964, № 6, с. 351—399; *Он же.* О понятии художественного канона. — В кн.: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки, с. 6—15.
154. *Лосев А.Ф.* Эллинистически-римская эстетика. - М.: Мысль, 2010. - 704 с.
155. *Лосев А.Ф.* Форма - стиль - выражение / Сост. и ред. А.А.Тахо- Годи. - М.: Мысль, 1995. - 944 с.
156. *Лосский В.Н.* Боговидение. - М.: АСТ, 2003. - 768 с.
157. *Лотман Ю.М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве. - М., 1973. -С.16-22.

158. *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. - М.: Гнозис; Прогресс, 1993. - 270 с.
159. *Лотман Ю.М.* Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении // Византия и Русь. - М., 1989. - С. 227-236.
160. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. С.Пб. : « Искусство — СПб », 2000. — 704 с.
161. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. Семиотические исследования по теории искусства. - М.: Искусство, 1970. - 384 с.
162. *Лучицкая С.И.* Концепция *imago* в средневековой культуре и средневековые изображения. // Антропология культуры вып.2. – М.: Вердана, 2004. – с. 50-60.
163. *Манн Ю.В.* Диалектика художественного образа. - М.: Советский писатель, 1987. - 313 с.
164. *Мантатов В.В.* Образ, знак, условность. - М.: Высшая школа, 1980.-159 с.
165. *Маркузон В.Ф.* Метафора и сравнение в архитектуре // Архитектура СССР. М., 1939. - № 5. - С. 57-59.
166. *Маркузон В.Ф.* О закономерностях развития и семантике архитектурного языка // Архитектура СССР. - М., 1970. - № 1. - С.46-53.
167. *Маркузон В.Ф.* О специфике художественного языка предметно-пространственной среды: семиотический аспект // Художественные и комбинаторные проблемы формообразования: Тр. / Всесоюз. науч.-исслед. ин-т технич. эстетики. - М, 1979. - Вып. 20. - С. 14-19.
168. *Маркузон В.Ф.* Семиотика и развитие языка архитектуры // Архитектурная композиция. Современные проблемы. - М.: Стройиздат, 1970. - С. 44-49.
169. *Матеос Х., Тафт Р.* Развитие византийской литургии. - Киев: Quo Vadis, 2009. - 128 с.
170. *Мейендорф И.* О литургическом восприятии пространства и времени // Труды XVIII международного конгресса византинистов. М. 8-15 авг. 1991. // Литургия, архитектура и искусство Византийского мира. Т.1. Спб., 1995. С. 1-10.
171. *Мейендорф И.* Византийское богословие. - Минск: Лучи Софии, 2001.-

336 с.

172. *Мелиоранский Б.М.* Философская сторона иконоборчества // Церковь и время. М. 1991. №2. С. 38-39.
173. *Мень А.В.* Тайнство, слово и образ. Православное богослужение. - М., 2005. - 285 с.
174. *Нисенбаум М.* Персонажи и предметный фон. Взаимоотношения личности и мира в древнерусской живописи // Вопросы искусствознания. 1994. Вып. 2-3. С. 115-131.
175. *Овчинников А.Н.* Символика христианского искусства. М.: Родник, 1999. – 520 с.
176. *Олсуфьев Ю.А.* Вопросы форм древнерусской живописи. — «Советский музей», 1935, № 6, с. 21–36; 1936, № 1, с. 61–68 и № 2, с. 39–59.
177. *Олсуфьев Ю.А.* Параллельность и концентричность в древней иконе, как признаки диатаксической организованности. Госуд. Сергиевский историко-худож. Музей, 1927. – 14 с.
178. *Олсуфьев Ю.А.* Три доклада по изучению памятников искусства. // О "встречных" пробелах. Доклад. Сергиев Посад, 1925. б. Троице-Сергиевой лавры. Сергиев Посад, 1927, с. 5-32.
179. *Олсуфьев Ю.А.* Структура пробелов: Историко-иконологический этюд по памятникам собрания б. Троице-Сергиевой лавры. Сергиев Посад, 1928. – 32 с.
180. *Острогорский Г.А.* Соединение вопроса о св. иконах с христологической догматикой в сочинениях православных апологетов раннего периода иконоборчества. // *Seminarium Kondakovianum*, I. - Прага, 1927. – с. 38-48.
181. *Острогорский Г.А.* Гносеологические основы спора о святых иконах // *Seminarium Kondakovianum*, II. Прага, 1928, - с. 47-51.
182. *Оустерхаут Р.* Византийские строители. - Киев-Москва: Корвин Пресс, 2005. - 332 с.
183. *Панофский Э.* Готическая архитектура и схоластика // Богословие в культуре средневековья. Киев, 1992. С. 49-79.

184. *Панофски, Э.*, IDEA: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. — СПб,: Аксиома, 1999.
185. *Панофский, Э.*, Перспектива как «символическая форма». — СПб,: Азбука-классика, 2004. — 336 с.
186. *Панофский, Э.*, Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. — СПб,: Азбука-классика, 2006. — 640 с.
187. *Панофский, Э.*, Этюды по иконологии. — СПб,: Азбука-классика, 2009. — 432 с.
188. *Перцев Н.В.* О некоторых приемах изображения лица в древнерусской станковой живописи XII-XIII вв. // Сообщения ГРМ., Вып. VIII. Л., 1964, с. 89–92.
189. *Пилипенко Е.* Богословие восприятия иконы в контексте православной эпистемологии // Учение Церкви о человеке. Богословская конференция РПЦ. Москва, 5-8 ноября 2001 г. Материалы. М, 2002. С. 174-181.
190. *Пилипенко Е.* Святоотеческое богословие символа // Альфа и Омега. М., 2001. № 1(27). С. 328-349; № 2 (28). С. 310-333.
191. *Позднев М.М.* Психология искусства. Учение Аристотеля. М.-СПб: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. — 816 с.
192. *Померанцева Н. А.* Эстетические основы древнеегипетского канона.
193. *Попова О.С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006. — 1088 с.
194. *Попова О.С.* Пути византийского искусства. М., Гамма-пресс, 2013 — 460 с.
195. *Православная икона. Канон и стиль.* // Сост. А.Н. Стрижев. М., 1998. — 494 с.
196. *Раушенбах Б.В.* Передача троичного догмата в иконах // Вопросы искусствознания. - 1993, №4. - С.232-242.
197. *Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в древнерусской живописи. - М. : Наука, 1975. - 185 с.
198. *Раушенбах Б.В.* Пространственное построение в" живописи. Очерк

- основных методов. - М.: Наука, 1980. - 288 с.
199. *Раушенбах Б.В.* Системы перспективы в изобразительном искусстве: Общая теория перспективы. - М.: Наука, 1986. - 254 с.
200. *Раушенбах Б.В.* Четырехмерное пространство // Раушенбах Б.В. Пристрастие. М., 2000. С. 158 - 167.
201. *Ротенберг Е.И.* От канона к стилю. // Вопросы искусствознания 2-3/94. М., 1994. С. 175-187.
202. *Рудаков А.П.* Очерки византийской культуры по данным греческой агиографии СПб.: Алетейя, 1997. - 304 с.
203. *Салтыков А.А.* Тертуллиан об искусстве и о церковных художниках своего времени. // Искусство христианского мира. Вып. IV. - М.: Изд. ПСТБИ, 2000. - с. 5-16.
204. *Салтыков А.А.* Вопросы церковного искусства на Стоглавом соборе 1551 года. // Искусство христианского мира. Вып. III. - М.: Изд. ПСТБИ, 1999. - с. 32.
205. *Салтыков А.А.* О некоторых пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи // Древнерусское искусство XV - XVII веков. - М.: Наука, 1981. - С. 32-55.
206. *Салтыков А.А.* Достоверность свидетельства: понятие «прографо» в Послании к Галатам // Искусство христианского мира. Вып. VIII. — М.: Изд-во ПСТБИ, 2004. — С. 5–16.
207. *Салтыков А.А.* О значении ареопагитик в древнерусском искусстве. (К изучению «Троицы» Андрея Рублева) // Древнерусское искусство XV-XVII вв. М., 1981. С. 5-24.
208. *Свенцицкая И.С.* Тайные писания первых христиан. М., 1981. – 288 с.
209. *Седов В.В.* Церковь Николая в Куршумли и вопрос о центрическом освещении византийских и древнерусских храмов. // Лазаревские чтения. – М.: Изд. МГУ, 2009. – с. 36-61.
210. *Соловьев В.* Философия искусства и литературная критика: Сб. статей. - М.: Искусство, 1991. - 701с.

211. *Тарабукин Н.М.* Проблема пространства в живописи // Вопросы искусствознания. М., 1993. Вып.1. С. 170-208., Вып.2-3. С. 245-264., Вып.4. С. 334-366.; 1994. Вып. 1. С. 311-360.
212. *Тарабукин Н.М.* Смысл иконы. - М.: Изд-во Правосл. братства свт. Филарета митр. Московского, 1999. - 223 с.
213. *Тафт Р.Ф.* Византийский церковный обряд. Краткий очерк. СПб.: Алетейя, 2000. 160 с.
214. *Тодоров Ц.* Теории символа. М.: Дом интеллектуальной книги, 1998. – 408 с.
215. *Торопыгина М.Ю.* Между магией и логосом. История одного путешествия Аби Варбурга. // Лазаревские чтения. – М.: Изд. МГУ, 2008. С. 400-412.
216. *Третьяков Н.Н.* Образ в искусстве: Основы композиции. - Козельск: Свято-Введенская Оптина пустынь, 2001. - 262 с.
217. *Трубецкой Е.Н.* Два мира в древнерусской иконописи // Философия русского религиозного искусства XVI - XX вв. Антология / Сост., общ. ред. и предисл. Н.К.Гаврюшина. - М.: Прогресс, 1993. - С.220-246.
218. *Трубецкой Е.Н.* Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи // Философия русского религиозного искусства XVI - XX вв. Антология / Сост., общ. ред. и предисл. Н.К.Гаврюшина. - М.: Прогресс, 1993. - С. 195-219.
219. *Уваров А.С.* Христианская символика. 4.1: Символика древнехристианского периода. - М., 1908. - 212 с.
220. *Успенский Б. А.* «Правое» и «левое» в иконописном изображении. // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. - Тарту, 1973, - с. 137–145.
221. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 352 с.
222. *Успенский Б.А.* О семиотике иконы // Труды по знаковым системам. Т.5. (Уч. Зап. ТГУ. Вып.284). - Тарту, 1971. - с. 178–223.
223. *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. - М.: Даръ, 2007. - 480 с.

224. *Успенский Л.А.* Вопрос иконостаса // Вестник Русского Западно-европейского патриаршего экзархата. - Париж, 1963. - No 44. - С. 223-255.
225. *Успенский Ф.И.* История Византийской империи, т. I (Санкт-Петербург 1913, второе издание — Москва 1996), т. II (Ленинград 1927, второе издание — Москва 1997), т. III (Москва 1948, второе издание — 1997).
226. *Фрейберг Л.А., Попова Т.В.* Византийская литература IV—VI вв. - М.: Наука, 1978. - 288 с.
227. *Фейнберг Л.Е., Гренберг Ю.И.* Секреты живописи старых мастеров. - М.: Искусство, 1989. - 267 с.
228. *Флоренский П.А.* Соч. в 4-х тт. - М.: Мысль, 1999.
229. *Флоренский П.А.* Столп и утверждение Истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М.: Академический проект, Гаудеамус, 2012. - 905 с.
230. *Флоренский П.А.* Иконостас. — СПб., Общество памяти игуменьи Таисии, 2006. — 192с.
231. *Флоренский П.А.* Обратная перспектива // Соч в 4-х тт. — Т.3(1). — М.: Мысль, 1999. — С.46-98. Мнимости в геометрии. — М.: Лазурь, 1991. (§ 9; с. 44-51)
232. *Флоренский П.А.* Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. свящ. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 199-217.
233. *Флоровский Г.В.* Пути русского богословия. / Отв. ред. О.А. Платонов. - М.: Институт русской цивилизации, 2009. - 848 с.
234. *Фуллертон, Марк Д.* О чудотворящих образах в античной культуре. // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996. С. 11-19.
235. *Фуртай Ф.* Записки средневекового масона. СПб.: Алетейя, 2008. - 244 с.
236. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. // Работы и размышления разных лет. М., 1993, с. 47-119.
237. *Ходаков М.А.* Методологические проблемы герменевтики образа. Дисс канд.
238. *Ходаков М.А.* Хрестоматия по иконоведению. М.- Изд. ПСТГУ, 2011. —

- 171 с.
239. *Хоружий С.С.* Диптих безмолвия. Аскетическое учение о человеке в богословском и философском освещении. - М.: Центр психологии и психотерапии, 1991. - 136 с.
240. *Хоружий С. С.* К феноменологии аскезы. — М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. — 352 с.
241. *Чернышев. Н.* Связь истины и красоты. // Богословие образа. Икона и иконописцы. М., 2002. – с. 326-330.
242. *Чубова А.* Древнеримская живопись. - М. - Л.: Советский художник, 1966. - 140 с.
243. *Чулков О. А.* Метафизические концепции зеркального отражения. Дисс. канд. Спб., 2002.
244. *Шапиро М.* Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. Пространство изображения и средства создания знака-образа // Семиотика и искусствометрия. - М., 1972. - С. 136-163.
245. *Шевелев И.Ш., Марутаев М.А., Шмелев И.П.* Золотое сечение: Три взгляда на природу гармонии. Научное издание. - М.: Стройиздат, 1990. - 343 с.
246. *Шенборн Хр. фон.* Икона Христа. Богословские основы. Милан- Москва, 1999. – 230 с.
247. *Шмитт Ж.-К.* К вопросу о сравнительной истории религиозных образов. // Другие средние века. – М-СПб., 2000.
248. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.1. Гештальт и действительность. – М., 1993.
249. *Эко У.* Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.
250. *Этингоф О.Е.* Образ Богоматери: очерки византийской иконографии XI – XIII вв. М., 2000. – 312 с.
251. *Языкова И.К.* Богословие иконы. - М.: Общедоступный Православный Университет, 1995. - 139 с.

252. *Якобсон Р.О.* К вопросу о зрительных и слуховых знаках // Семиотика и искусствометрия: Сб. под ред. Ю. М. Лотмана. М.: Мир, 1972. - 366 с.
253. *Яковлева А.И.* Техника византийских икон. Поиски соответствий с художественным стилем. // Лазаревские чтения. – М.: Изд. МГУ, 2008. – с. 71-97.
254. *Ямпольский М.* Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007, с. 39-44, 170-172.

ЛИТЕРАТУРА НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ.

255. *Appleton Le Roy H. and Brides S.* Symbolism in Liturgical Art. New-York, 1959. – 120 p.
256. *Aristotle.* Minor Works: Physiognomics. «Loeb classical library». – Vol. 14. – №307. Harvard University Press, 1936. – 528 p.
257. *Avner T.* The Impact of the Liturgy on Style and Content: the Triple- Christ Scene in Taphou 14, XVI. Internationaler Byzantinisten Kongress, Akten. II. 5.
258. *Bernabei F. Jan Bialostocki, Formalism, and Iconology.* // *Artis et historiae.* 1990, No 22. P. 9-21.
259. *Bialostocki J.* Iconography and Iconology. In: *Encyclopedia of world Art.* Vol. VII. New York, 1963. P. 769-784.
260. *Bleicher J.* The Hermeneutic Imagination. Outline of a Positive Critique of Scientism and Sociology. London, 1982. – 182 p.
261. *Boardman, J.* Greek Sculpture. The Archaic Period. – London: Thames & Hudson, 2007. – 252 p.
262. *Brubaker L.* Introduction: The Sacred Image. In: *The Sacred Image East and West.* Ed. Robert Ousterhout and Leslie Brubaker. Urbana, 1995. P. 1-24.
263. *Bruun P.* Early Christian symbolism on coins and inscriptions. At. VI. Congress international. Archeological critic, (Ravenna, 1962). 1965. P. 527-595.
264. *Bunim M.* Space in medieval painting and the forerunners of perspektive. AMS Press, 1970. – 261 p.

265. *Carroll M. P.* The Cult of the Virgin Mary: Psychological Origins. Princeton, Princeton University Press, Princeton, 1986. – 270 p.
266. *Cavarnos C.* Orthodox Iconography. - Beiton: Inst. for Byzantine & Modern Greek, 1980.
267. *Cormack R.* Miraculous Icons in Byzantium and their Powers. // *Arte Cristiana*, 724, 1988.
268. *Cormack R.* Painting the Soul: Icons, Death Masks, and Shrouds. Reaktion Books, 2013. – 248 p.
269. *Cutler A.* Transfigurations. Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography. Pennsylvania State University, 1975. – 158 p.
270. *Cutler A.* The Pathos of Distance Byzantium in the Gaze of Renaissance Europe and Modern Scholarship. // *Reframing the Renaissance*. Ed. Claire Farago. London, 1995.
271. *Darwin Charles.* The Expression of the Emotions in Man and Animals. – CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012. – 158 p.
272. *Eko U.* A Theory of Semiotics. Indiana University Press, 1978. – 354 p.
273. *Ferguson G.* Signs and Symbols in Christian art. Oxford University Press, Oxford, 1966. – 304 p.
274. *Ferretti S.* Cassirer, Panofsky and Warburg: Symbol, Art and History. Yale University Press, 1989. – 304 p.
275. *Freedberg D.* The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response. University Of Chicago Press, Chicago, 1991. – 560 p.
276. *Galavaris G.* The Icon in the Life of the Church: Doctrine, Liturgy, Devotion. Brill Academic Pub., Leiden, 1981. – 42 p.
277. *Gantner, J.* «Das Bild des Herzens» Ueber Vollendung und Unvollendung in der Kunst. Brl., 1979. Lewis-Williams, D.J. The Mind In The Cave: Consciousness And The Origins Of Art. —London, Thames & Hudson, 2004. 320 P.
278. *Gombrich E.H.* Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Princeton University Press, Princeton, 2000. – 512 p.

279. *Gombrich E., Saxl F.* Aby Warburg: an intellectual biography. Univ of Chicago Press, Chicago, 1986 – 454 p.
280. *Gombrich E.H.* Ideals & Idols & Essays on Values in History & in Art. Oxford, Phaidon Press, Reprint edition, 1994. – 224 p.
281. *Grabar A.* Christian Iconography. A Study of its Origins. The National Gallery of Art. Princeton University Press, Princeton, 1981. – 432 p.
282. *Grabar A.* Plotin et les origines de l'esthétique médiévale // Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge. Vol. 1. 1945. P. 15-34.
283. *Holly M.A.* Warburg, iconology and the "new" art history. // L'art et les révolutions: Section 5: Révolution et évolution de l'Histoire de l'Art de Warburg à nos jours. P. 15-25.
284. *Kalkmann A.* Die Proportion des Gesichtes in der griechischen Kunst. Berlin, Nabu Press, 2011. – 128 p.
285. *Karl Krumbacher.* Geschichte der byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des ostromischen Reiches. Munchen, 1897, 1193 S.
286. *Kitzinger E.* Byzantine Art in the Making. Main line of stylistic development in Mediterranean Art III-VII Century. Harvard, Harvard University Press, 1977. – 184 p.
287. *Krautheimer R.* Studies in early Christian Medieval and Renaissance art. New York, New York University Press, 1969. – 464 p.
288. *Krautheimer R.* Early Christian and Byzantine Architecture. Yale University Press. – 560 p.
289. *Kris E.* Psychoanalytic Explorations in Art. International Universities Press, New York, 1999. – 358 p.
290. *Male E.* Religious Art in France of the 13th Century. Princeton, 1984.
291. *Male E.* Religious art from the twelfth to the eighteenth century. New York, Noonday Press, 1959. – 208 p.
292. *Mango C.* The art of the Byzantine Empire 312-1453. University of Toronto Press, Toronto, 1986. – 272 p.
293. *Mansi J.D.* *Sanctorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, Florenz,

1759 [электронный ресурс] – режим доступа:
<http://www.patristique.org/Mansi-Sacrorum-conciliorum-nova-et-amplissima-collectio.html>

294. *Mathew G.* Byzantine Aesthetics. Icon Editions, London, 1971. – 188 p.
295. *Michelis P.* An Aesthetic Approach to Byzantine Art. Batsford, London, 1964. – 284 p.
296. *Mitchell W.J.T.* Iconology: image, text, ideology. University Of Chicago Press, Chicago, 1987. – 236 p.
297. *Morgan D.* Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images. University of California Press, 1999. – 283 p.
298. *Nichols A.* The art of God incarnate: theology and image in Christian tradition. Darton, Longman & Todd Ltd, New York, 1980. – 265 p.
299. *Panofsky. E.* Die Perspektive als "symbolische Form" // Vortrage der Bibliothek Warburg 1924-1925. Berlin - Leipzig, 1927. – Режим доступа:
<http://tems.umn.edu/pdf/Erwin%20Panofsky%20-%20Perspective%20as%20Symbolic%20Form.pdf>
300. *Pelikan J.* Imago Dei: The Byzantine Apologia for Icons. Princeton University Press, Princeton, 1990. – 208 p.
301. *Richter G.M.A. (With Irma Richter)* Kouroi: Archaic Greek Youths. – Phaidon Publishers, 1960. – 342 p.
302. *Rubens Paul.* Théorie de la figure humaine considérée dans ses principes, soit en repos ou en mouvement ouvrage traduit du Latin de Pierre. – Published by Chez Charles-Antoine Jombert. Paris, 1773. Nabu Press, 2011. – 396 p.
303. *Riegl A.* Historical Grammar of the Visual Arts. Zone Books, 2004. – 474 p.
304. *Schneider L.A.* Asymmetrie Griechischer Kopfe Vom 5. Jh Bis Zum Hellenismus. Franz Steiner. Wiesbaden, 1973. – 170 p.
305. *Schiller G.* Iconography of Christian art. New York Graphic Society, 1972. – 702 p.
306. *Sendler E.* The Icon: Image of the Invisible, Elements of Theology, Aesthetics and Technique. Oakwood Publications, Redondo Beach (Ca), 1988. – 288 p.

307. *Shapiro G.* Intention and interpretation in art: a semiotic analysis. // Journal of Aesthetics and Art Criticism XXXIII/1. 1974. P. 33-42.
308. *Schapiro M.* On Some Problems in the Semiotics of Visual Art. Field and Vehicle in Image-Signs // Semiotica. 1969. Vol. 1. No 3. – pp. 223- 242.
309. *Sheingorn P.K.L.* The Easter Sepulcher: a Study in the Relationship between Art and Liturgy. PhD diss., University of Wisconsin, 1974.
310. *Simon H.A.* What is visual imagery? An information processing interpretation. // Cognition in Learning and Memory. Ed. Gregg L.W. New York, 1972.
311. *Smith E.B.* Early Christian Iconography. Princeton, 1918.
312. *Soldi E.* The Proportions of Greek & Egyptian Statues // Anthropology society of Paris. – 1879. [электронный ресурс] – режим доступа: <https://archive.org/details/TheProportionsOfGreekAndEgyptianStatues>
313. *Steiner D.* Tarn Images in Mind: Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought. Princeton: Princeton University Press, 2001. – 360 pp.
314. *Strzygowski J.* Orient oder Rom, Leipzig, 1901.
315. The Portfolio of Villard de Honnecourt. A New Critical Edition and Color Facsimile by Carl F. Barnes Jr. Ashgate Publishing, Ltd., 2009. – 424 p.
316. *Thon N.* Ikone und Liturgie. Paulinus-Verlag, Trier, 1979. – 294 p.
317. *Vican G.* Sacred Images and Sacred Power in Byzantium. Variorum, 2003. – 360 p.
318. *Volbach W. F.* Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982.
319. *Walter Chr.* Art and Ritual of the Byzantine Church. // Birmingham Byzantine Series, I. London; Variorum, 1982. – 279 p.
320. *Winckelmann J.J.* Geschichte der Kunst des Alterthums. – Dresden, 1764. – Режим доступа: <https://archive.org/details/johannjoachimwi01lessgoog>; https://archive.org/details/gri_johannwinkel01c2wi
321. *Wilpert, Joseph.* Die Malereien der Katakomben Roms. – 2 Bde. Freiburg, Herder, 1903. – Режим доступа: <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wilpert1903a> (текст); <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wilpert1903> (иллюстрации).

322. *Wittkower R.* Allegory and the Migration of Symbols. London: Thames & Hudson 1987. – 224 p.
323. *Worringer W.* Abstraction and Empathy. Translated by Michael Bullock. – New York: International University Press, 1953.
324. *Wright F. A.* A History of Later Greek Literature from the Death of Alexander in 323 B. C. to the Death of Justinian in 565 A. D. - New York: G. Routledge & Sons,, 1932. – 415 p.
325. *Wulf O.* Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht // Kunst wissenschaftliche Beitrage. Leipzig, 1907.