

Ю. Г. Бобров

Русская икона: Искусство – Неискусство. Время и Образ

Автор рассматривает аспекты изменения общественного признания произведения искусства с течением времени. Эти метаморфозы оказывают влияние не только на ценностное значение объекта, но косвенно и на его материально-предметную идентичность. В статье на примере древнерусской иконописи показаны различия в понимании сущности религиозного изображения. Оно трактуется либо как «неискусство», либо как высшая форма искусства в зависимости от точки зрения. Трансформация ценностного отношения носит идеологический характер, что радикально влияет на формирование образно-концептуальной модели объекта. Разнообразие возникающих образных моделей не должно приводить к нарушению материально-художественной формы в ее подлинности.

Ключевые слова: произведение искусства; образ; куль; признание объекта произведением искусства; генерализированная установка; ценности; образно-концептуальная модель; подлинность произведения искусства

Yuri Bobrov

Russian Icon: Art-NonArt. Time and Image

The author is considering some aspects in the changes of the social recognition of an art works through the length of time. These metamorphoses influence not only on object's values but on its material identity as well. The article taking Russian icon paintings as a sample shows different attitudes on the essence of the religious art. It may be accepted as non-art as well as highest form of art depending of the point of view. The author concludes that the transformation of the certain type of acceptation is resulting from the general ideology. Variety of visual concepts should not bring any changes into material authenticity.

Keywords: art work; image; cult; recognition of an object as a work of art; general point of view; values; image-concept model; authenticity of a work of art

За последние два столетия, прошедшие со временем пробуждения научного интереса к русской иконописи и вообще к памятникам древней православной культуры, общественное отношение к церковному искусству периодически претерпевает метаморфозы. Колебания напоминают движение небезызвестного маятника Фуко, что заставляет вспомнить один из законов диалектики – отрицание отрицания.

В России после петровских реформ традиционное иконописное искусство, вытесняемое академической церковной живописью, сохранялось в старообрядческой среде. В научном же сообществе икона постепенно начинает рассматриваться не только как церковный образ (нечто таинственное и малопонятное), но и как предмет церковной археологии. Иконы окружали человека в храме и дома, они были символом святости и демонстрировали благочестие владельца, но не воспринимались как произведения искусства живописи [15]. Несмотря на то, что русские историки еще в середине XIX в. считали, что «археология дает ей неоспоримое право гражданства в своей области» [13, с. 182–184] и что «это великое художество» следует «возвести на степень классического образования» [14, с. 7], новая светская оценка иконы как произведения искусства приходит только в начале XX в. Но и тогда она не была господствующей в обществе.

В западноевропейской культуре светские формы искусства складываются еще в средневековый период в недрах Проторенессанса. Эрвин Панофский утверждал, что искусство в научном понимании начинается в первой половине XV в. с итальянского Возрождения [25]. Европейская историография, при всем внимании к художественным и формально-структурным аспектам изображаемого образа, отделяет религиозный образ (икону) от «публичного искусства» (С. Рингбом). Благодаря такой точке зрения утвердилось относительно однозначное понимание визуального образа в христианском церковном искусстве. В науке стало принято считать, что «от эпохи раннего христианства до Реформации религиозное

искусство определялось двумя задачами – дидактической и теологической, что создало два типа образов – повествовательную презентацию и культовый образ поклонения» [26, р. 11].

Возможно, наиболее ясно суть концепции воплощена в фундаментальном исследовании Ханса Бельтинга (Hans Belting, 1935–2023) «Образ и культ» (Bild und Kult), подзаголовок которого – «История образа до эпохи искусства» (Ein Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst) – не допускает разнотений [1]. Изображения в храме или для храма рассматриваются им как «неискусство» в светском понимании термина.

Важно отметить, что европейские исследователи, в частности Рингбом и Бельтинг, опираются на известные суждения Отцов Церкви эпохи раннего христианства. Правда, больше на Августина Блаженного (354–430), чем на византийских богословов. Августин, мысливший в рамках римской логики, видел в изображении человеческого облика три составляющих: телесную, духовную и интеллектуальную [26, р. 15]. Это разделение сущностей и лежит в основе позднейшего разделения на «искусство» и «неискусство».

Совсем иное понимание визуального образа в церковном искусстве сформировалось в православной богословской традиции и, соответственно, отечественном искусствознании. Павел Флоренский, в определенном смысле суммируя полуторатысячелетнюю традицию, видел в церковном образе не столько нарратив и культовую функцию, сколько единственно настоящее искусство. Согласно Флоренскому, «искусство – не психологично, но онтологично, воистину есть откровение первообраза» [18, с. 247]. Для него, как и для всей православной богословской традиции, восходящей к византийским Отцам Церкви, искусство начинается не «от Реформации» или «эпохи публичного искусства», но изначально присуще бытию. Красота, утверждал Флоренский в работе «Столп и утверждение истины», «не один из многих „продольных“ слоев бытия... а сила, пронизывающая все слои поперек. <...> Бог и есть Высшая Красота...» [20, с. 586]. Флоренский не разделяет телесное и духовное, эстетическое и религиозное. Более

того, для него аскетизм представляется высшей формой искусства. «Вот почему, – пишет он, – аскетику… Святые Отцы называли не наукой и даже не нравственностью работой, а искусством – художеством, мало того, искусством и художеством по преимуществу, – „искусством из искусств“, „художеством художеств“» [19, с. 99]. Флоренский, основываясь на тезисе о «неопределенности православной церковности», стирает границы между искусством (церковным) и духовными практиками [19, с. 7].

Выдающийся русский философ А. Ф. Лосев раскрыл «полифонизм» смысла церковного искусства в терминах светской науки: «Средневековая икона есть религиозно-мифологический символ и ни в каком случае не просто художественное произведение» [9, с. 192]. Такая формулировка выражает ту двойственность, которая и раскачивает маятник признания-непризнания.

Представляется важным подчеркнуть принципиальное различие двух исходных позиций: одна – «аналитическая» – разделяет искусство на составляющие, другая – «синтетическая» – исходит из «неопределенности», то есть неразделенности искусства. «Неопределенность» искусства вообще, а не только церковного, сформулированная Флоренским, но присущая вообще российской философской традиции, признается одним из онтологических признаков искусства, которое никак не поддается однозначному определению. Исследуя икону, российский философ и историк эстетики В. В. Бычков пришел к выводу, что «сегодня философы, эстетики, искусствоведы совместными усилиями так и не могут приблизиться к адекватному описанию сущности феномена искусства» [4, с. 57].

Противоречивость большинства известных дефиниций заставляет обратиться к наиболее приемлемой, по нашему мнению, формуле Л. Н. Толстого. В своем небольшом, но очень глубоком эссе «Что такое искусство?» (1897) он предложил близкое к мысли Флоренского определение искусства. Великий писатель видел в искусстве «одно из условий человеческой жизни» (онтология бытия – по Флоренскому). «Рассматривая же так искусство, – писал Толстой, – мы не можем не увидеть, что искусство есть одно из

средств общения людей между собой. <...> ...Искусством люди передают друг другу свои чувства» [16, с. 78]. Позднее советские философы, модернизировав терминологию, пояснили, что искусство есть форма межсубъектных отношений, передача эмоциональных смыслов [7; 8]. Для одних это общение через образ с первообразом (Богом), для других – между людьми сквозь Время, для третьих – поиск внутри сам ого себя. Процесс чувственного общения настолько таинственен и сакрален, что позволяет признать вслед за Флоренским «неопределенность» искусства в качестве его сущностного свойства.

Итак, можно видеть, что опыт аналитического подхода (августиновское деление на телесное, духовное и интеллектуальное) привел к исключению церковного образа (иконы) из сферы искусства. С другой стороны, отечественная традиция понимания «феномена иконы» (В. В. Бычков), основанная на принципе «неопределенности» искусства как формы общения, неизбежно ведет к включению церковного образа в искусство.

Можно заключить, что русская философская традиция, как религиозная, так и светская, видит в искусстве средство общения. При этом посредником в общении, как известно, выступает собственно визуальный образ, воплощенный (в данном случае) в материальной форме – «не просто произведение искусства», по определению А. Ф. Лосева.

На путях по-своему обоснованных, логичных, но сложно-составных определений «не просто произведения искусства» возникает фактор общественного признания или непризнания тех или иных ценностей и значений объекта. Вся история культуры состоит из взаимодействия противоречивых оценок, приоритетных для того или иного социума в определенный отрезок времени.

Общественное признание-непризнание основано вовсе не на научных дефинициях, а на фундаментальном механизме восприятия действительности – психологической установке, возниющей на подсознательном уровне. По определению советского психолога и философа, автора общепсихологической теории установки Д. Н. Узнадзе (1886–1950), «установка должна быть

понимаема как общее состояние индивида, его внесознательное состояние» [17, с. 168]. Генерализированная установка лежит в основе оценочных суждений личности и социальной группы (социума), на что научные или, в данном случае, богословские доводы не оказывают решающего влияния, так как личностная установка складывается на основе множества факторов.

История показывает, что именно «генерализированная установка», которая начинается с «узнавания» (Узнадзе) объекта на подсознательном уровне, затем проявляется на социокультурном уровне как идеологическая парадигма. Она определяет решение вопроса о том, является ли церковный образ искусством или нет для каждого конкретного человека.

Особенно явно конфликт установок проявляется при выборе методологии сохранения и реставрации объекта. Реставрируемый объект (произведение искусства), будучи неизменным в своей материальности, может видоизмениться в зависимости от характера реставрационного воздействия на него. Неслучайно один из создателей современной теории реставрации Чезаре Бранди определял реставрацию как «методологическое признание произведения искусства» [3, с. 34].

Характерны в этом плане возражения протоиерея Павла Извекова по поводу реставрации под руководством академика архитектуры П. П. Покрышкина древних икон церкви Спаса на Бору в Московском Кремле, предпринятой в 1911 г. Императорской Археологической комиссией по случаю празднования 300-летия дома Романовых. Извеков в своем «Особом мнении», направленном императору, возмущенно писал: «Какое впечатление могут производить на богомольцев иконы, на которых реставраторы, в угоду археологии, будут оставлять без исправления повреждения и разные пятна... не возмутится ли религиозное чувство христианина при виде таких дефектов?» [цит. по: 2, с. 43]. Здесь очевидно столкновение парадигм, характерное для переломных эпох, когда маятник признания движется разнонаправленно.

В это же время, в первые два десятилетия XX в., формируется противоположная оценка. Русское и европейское общество откры-

вает для себя почти не замечаемые прежде качества памятников христианского искусства – их художественно-эстетическую ценность. Икона, одновременно являясь предметом церковного почитания, раскрывается как художественное откровение,озвучное самым новейшим исканиям художников авангарда. В русской иконе Матисс, Кандинский, Малевич, Гончарова и многие другие художники видят источник вдохновения.

После революции 1917 г. тезис о том, что «русская икона – искусство живописи», вынесенный художником А. В. Грищенко в заглавие его монографии [5], начинает насилиственно внедряться в общественное сознание. В 1921 г. советское правительство приняло решение о том, что церковное имущество, имеющее историко-художественное значение, подлежит исключительному ведению Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса. С принятием Постановления НКВД и Комиссариата Юстиции РСФСР от 19.06.1923 г. (Инструкция по вопросам, связанным с проведением Декрета об отделении церкви от государства) открывается эпоха тотальных конфискаций церковных ценностей, которая теперь хорошо известна в деталях [12]. На смену епархиальным древлехранилищам приходят экспозиции художественных музеев.

Независимо от того, какую оценку сегодня получают события тех давних лет, нельзя не признать роль музеев и музейных работников в спасении памятников иконописи в эти тяжелые для России годы. Благодаря их усилиям возникли полноценные собрания древнерусского искусства не только в Третьяковской галерее и Русском музее, но и во всех губернских (областных) музеях. Неважно, что первые экспозиции должны были иллюстрировать антирелигиозные воззрения и вульгарно-классовый подход идеологов Советского государства к трактовке истории. Важно, что памятники древнерусского искусства приобрели статус музейных ценностей. Так икона, как и все памятники церковного искусства, становилась «культурным достоянием» и «музейным предметом» и, конечно, окончательно утвердились как объект научного исследования и произведение искусства. Новое видение иконы основы-

валось на марксистской трактовке, согласно которой религиозное содержание было лишь чем-то внешним. Авторы одной из монографий советского периода Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев во введении к своей работе, которое сегодня мало кто читает, писали: «Задача марксистского изучения этого искусства заключается прежде всего в том, чтобы за всеми религиозными темами, каноническими, извне установленными формами раскрыть то подлинное содержание, которое вкладывалось в него замечательными художниками древности» [11, с. 8].

За десятилетия сформировалась генерализированная установка, присущая светскому обществу в течение многих десятилетий. Интерес к художественной стороне древнерусского искусства становится всеобщим, надрелигиозным, свидетельством чему явились повести Владимира Солоухина (1924–1997) «Письма из Русского музея» (1966) и «Черные доски» (1969). Именно в шестидесятые годы древнерусская иконопись вновь становится живым источником вдохновения для молодых художников. Отношение к церковному искусству претерпело очередную метаморфозу: первое признание иконописи в начале XX в. способствовало рождению русского авангарда, ее второе признание послужило освобождению от застарелых канонов официального советского искусства. Изображение древних икон, церквей, использование иконоподобных форм становится знаком нового свободного искусства. В живописи Евселя Моисеенко (1916–1988), в работах Ильи Глазунова (1930–2017) уже в конце 1950-х – начале 1960-х гг. начинают появляться изображения русских церквей и икон. Ленинградский живописец Валерий Ватенин (1933–1977), собравший замечательную коллекцию древнерусской иконописи, в 1968–1973 гг. пишет автопортрет «Житие живописца Ватенина» в формах житийной иконы с клеймами.

С одной стороны, в годы «оттепели» сформировалось еще одно значение, сделавшее образы церковного искусства «иконой эпохи» (в постмодернистском значении термина *icon*) , символом свободомыслия и, в определенной мере, диссидентства. Вместе с признанием иконы пришло понимание того факта, что икона

оказалась «разделенным» искусством, немалая его часть оказалась «в изгнании» в зарубежных собраниях [24]. Беттина Юнген в статье о коллекции русских икон в музее Массачусетского университета в Амерсте (США) приводит слова собирателя, в 1980 г. передавшего в дар музею свою коллекцию икон: «Я надеюсь, что своей попыткой собирать (иконы. – Ю. Б.) я отдаю признание тем, кому коллекция посвящена – русской интеллигенции. Они действительно дали миру очень много и настало время помнить их» [23, с. 48–55].

С другой стороны, усиление патриотических настроений последнего времени актуализируют в памятниках иконописиозвучные этим настроениям ценности. Идея покровительства святых воинов и всех небесных сил Древней Руси стала главной темой большой выставки «Небесное воинство. Образ и почитание», прошедшей летом 2023 г. в Музеях Московского Кремля. Она стала одним из крупнейших проектов в истории российского музейного дела последних десятилетий. Эти и другие примеры показывают, как далеко современные толкования отстоят от понимания Флоренского, видевшего в иконе искусство аскезы – «художества художеств».

Однако икона, перемещенная в музейные собрания, оказавшись экспонатом художественных выставок и обретя немало новых значений, не потеряла своей исконной церковной, религиозной ценности в глазах православных верующих. Генерализированная психологическая установка на «узнавание» (признание) церковности иконы, очевидно, за времена гонений только укрепилась.

В последние десятилетия завершился долгий период своеобразного «двоеверия»: с возрождением православия баланс ценностей, признаваемых светским обществом в церковном искусстве, нарушился. Новый виток метаморфоз возвращает икону к прежнему «церковному» статусу. В массовом сознании требование «вернуть икону в храм» формирует новую генерализованную установку, прежде характерную только для православной среды.

Первые случаи обратного перемещения (десекуляризации) памятников иконописи воспринимались как нарушение

общепринятого порядка. В числе первых жертв оказалась икона Богоматери Одигитрии Торопецкой (XIII в.) из собрания Русского музея, в 2009 г. переданная по распоряжению Министерства культуры Российской Федерации в храм Александра Невского в Истринском районе под Москвой, затем последовали икона «Спас Елеазаровский» (XIV в.), в 2010 г. возвращенная из Псковского музея-заповедника в восстановленный Спасо-Елеазаровский монастырь, и другие древние иконы.

Недавнее решение правительства о возвращении иконы Андрея Рублева «Святая Троица» в Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры, для которого икона и была написана в похвалу Сергию Радонежскому, стало своего рода символом завершения очередного цикла метаморфоз. Общественное признание склонилось в пользу превосходства церковно-религиозных ценностей иконы. Вновь икона перестает быть произведением искусства в светском (научном) смысле термина в глазах одной части общества, тогда как в глазах другой остается «искусством».

Очевидно, что общественное признание носит дискретный характер, причем типы признания возникают не только последовательно, но и параллельно, одновременно, что приводит, как видим, к конфликту точек зрения. При этом аргументация, особенно научная, основанная на логических доводах, не оказывает и не может оказывать заметного влияния в силу того, что психологическая установка формируется на подсознательном уровне.

Таким образом, метаморфозы признания произведений церковного искусства, которые мы наблюдаем, в полной мере соответствуют закономерности теории познания, описанной американским философом-прагматиком Джоном Дьюи: «Произведение искусства, независимо от того, насколько оно древнее и совершенное, действительно, а не только потенциально, является произведением искусства, когда существует в опыте какого-либо отдельного индивидуума. Как кусок пергамента, мрамора, холста оно остается (подвластное, однако, разрушениям времени) тождественным самому себе с течением лет. Но как произведение искусства оно воссоздается каждый раз заново, когда воспринимается эстетически» [22, р. 108].

История культуры показывает, что «воссоздание» основано на двух факторах: психофизическом «узнавании» в процессе восприятия и признании в результате генерализированной установки, которая есть не что иное, как выражение той или иной идеологии. История знает множество примеров, когда предметы, не считавшиеся произведениями искусства, в какой-то момент начинают восприниматься эстетически. Вследствие восприятия складывается, согласно отечественной терминологии, образно-концептуальная модель, которая и есть результат осознания, то есть признания [6, с. 4].

Представляется очень важным подчеркнуть субъективный надматериальный характер «воссоздания» объекта в форме образно-концептуальной модели, которая существует лишь в сознании. В то же время ее источник существует реально, объективно в предметной форме собственно материального объекта. Он всегда «тождественен самому себе» независимо от актуальных «идеологем» [10, с. 32–40], которые влияют на признание или непризнание тех или иных его функций, ценностей и значений. В каждом случае столкновения установок, выражающих определенную идеологию и предполагающих определенное воздействие на объект, общество оказывается перед проблемой, как при противоречивом множестве оценок сохранить для будущего культурное наследие прошлого, не исказив его своими попытками актуализации.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства* / пер. с нем. К. А. Пиганович. М. : Прогресс-Традиция, 2002. 540 с.
2. *Бобров Ю. Г. История реставрации древнерусской живописи*. Л. : Художник РСФСР, 1987. 164 с.
3. *Бранди Ч. Теория реставрации и другие работы по темам охраны, консервации и реставрации* / ред. Д. Базиле ; пер. А. Близнюкова. Firenze : Nardini, 2011.
4. *Бычков В. В. Феномен иконы. История. Богословие. Эстетика. Искусство*. М. : Ладомир, 2009. 634 с.
5. *Грищенко А. Вопросы живописи. [Вып. 3]: Русская икона как искусство живописи*. М. : Изд. А. Грищенко, 1917. 265 с.

6. Зинченко В. П., Мунинов В. М., Гордон В. М. Исследование визуального мышления // Вопросы психологии. 1973. № 2. С. 3–14.
7. Каган С. М. Мир общения: Проблема межсубъектных отношений. М. : Политиздат, 1988. 320 с.
8. Каган С. М. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л. : Искусство, 1972. 440 с.
9. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М. : Искусство, 1976. 370 с.
10. Малышева Е. Г. Идеологема как лингвокогнитивный феномен: определение и классификация // Политическая лингвистика. 2009. № 4 (30). С. 32–40.
11. Михайловский Б. В., Пуришев Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи. М.; Л. : Искусство, 1941. 279 с.
12. Осокина Е. А. Небесная голубизна ангельских одежд: судьба произведений древнерусской живописи, 1920–1930-е годы. 2-е изд. М. : Новое литературное обозрение, 2020. 664 с.
13. Сахаров И. П. Исследования о русской иконописи. Кн. 1–2. СПб. : Тип. Я. Трея, 1849–1850.
14. Снегирев И. М. О значении отечественной иконописи (письма к графу А. С. Уварову) // Записки Санкт-Петербургского археологико-нуцизматического общества. СПб., 1848. III. С. 181–210.
15. Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М. : Прогресс-Культура-Традиция, 1995. 496 с.
16. Толстой Л. Н. Что такое искусство? // Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М. : Худож. литература, 1983. Т. 15. С. 41–221.
17. Узнадзе Д. Н. Психологические исследования. М. : Наука, 1966. 450 с.
18. Флоренский П. А. Моленные иконы преподобного Сергия // Избранные труды по искусству / священник Павел Флоренский. М. : Изобразительное искусство, 1996.
19. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М. : Правда, 1990. Т. 1. Ч. I.
20. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М. : Правда, 1990. Т. 1. Ч. II.
21. Brandi C. Teoria del Restauro. Roma, 1963.
22. Dewey J. Art as Experience. New York : Perigee Book, 1934.

23. *Jungen B.* Thomas Porter Whitney's Collection of Russian Art // Икона. Коллекции и коллекционеры : Мат-лы Междунар. науч. конф. 8.12.2014. СПб., 2014.
24. *Kotkavaara K.* Progeny of the Icon. Émigré Russian Revivalism and the Vicissitudes of the Eastern Orthodox Sacred Image. Abo. Abo Academi University Press, 1999.
25. *Panowsky E.* Studies in Iconology. Humanistic Themes in The Art of the Renaissance. New York : Oxford University Press, 1939.
26. *Ringbom S.* Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-century Devotional Painting. ABO Academi. Abo, 1965.