

Институт Философии РАН

На правах рукописи

Беликов Антон Витальевич

Эстетический смысл канона в византийском искусстве

Специальность 09.00.04 – «Эстетика»

АВТОРЕФЕРАТ

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

Москва – 2014

Работа выполнена в секторе эстетики
Федерального государственного бюджетного учреждения науки
Института философии Российской Академии наук

Научный руководитель:

доктор философских наук, профессор Виктор Васильевич Бычков, Институт философии РАН.

Официальные оппоненты:

Доктор философских наук, профессор *Никитина Ирина Петровна*, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего и послевузовского профессионального образования «Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова».

Доктор искусствоведения, профессор *Ванеян Степан Сергеевич*, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова».

Ведущая организация:

Федеральное государственное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный институт культуры», кафедра теории культуры, этики и эстетики.

Защита состоится _____ 2015 года в _____ на заседании Диссертационного совета Д.002.015.01 Института философии РАН по адресу: Москва, ул. Волхонка, д. 14/1, строение 5, зал заседаний ученого совета (к. 524).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института философии РАН.

Автореферат разослан «___» марта 2015 года.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат философских наук

Б.О. Николаичев

Общая характеристика работы

Работа посвящена выявлению эстетического смысла канона как одного из главных принципов управления творческой художественной деятельностью в культурах религиозного типа. В данном случае взята византийская культура, на основе которой во многом формировалась и древнерусская культура, а внутри нее древнерусское искусство.

Актуальность темы исследования определяется тем, что сегодня в культуре, теории искусства, эстетике остро стоит вопрос о художественном качестве искусства и основных принципах, обеспечивавших высокий художественный уровень искусства в культурах прошлого. В эстетике существует гипотеза о том, что канон является одним из таких принципов, т.к. огромные периоды истории искусства прошлого в самых разных культурах формировались в том числе и на основе этого принципа, и от них сохранилось большое количество высоко художественных произведений искусства. Гипотезу эту выдвинули и поддерживали еще в прошлом столетии такие отечественные эстетики и мыслители, как А.Ф. Лосев, Ю.М. Лотман, В.В. Бычков. Между тем развернутой разработки ее они не дали, так что проблема остается открытой до сих пор. И автор данной работы, поддерживая эту гипотезу, предпринимает одну из конкретных попыток обосновать ее истинность на примере византийского религиозно (или церковно) ориентированного, т.е. предельно канонического искусства.

Какую роль играет канон в структуре художественного сознания? 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? Какое место занимает канон в системе эстетических категорий? – все эти вопросы во многом до сих пор не имеют четких ответов. Все они – предмет не истории искусства, но эстетики как одной из

философских дисциплин, и ответы на них могут внести определенный вклад в современную эстетическую теорию. В этом автор работы и усматривает ее актуальность.

Степень научной разработанности проблемы

Актуальные на сегодняшний день подходы к изучению проблемы канона начали формироваться с начала XX в. в основном в работах по истории и теории искусства, однако проблема эстетической значимости канона в них практически не затрагивается. Частично об этих исследованиях идет речь в первой главе диссертации. Среди эстетиков пионером в изучении проблемы канона собственно византийского искусства был Дж. Мэтью, автор одной из первых специальных монографий по византийской эстетике. Его работы сегодня представляют интерес в основном с точки зрения истории науки, однако в полемике с ним возникли некоторые важные тексты другого эстетика середины прошлого века П. Михелиса, профессора Афинского университета, создавшего ряд важных работ, посвященных эстетическим аспектам византийского искусства, рассмотревшего дихотомические пары (линейное/живописное, плоскость/глубина, замкнутая/открытая форма, множественность/единство, ясность/неясность) Генриха Вёльфлина применительно к искусству Византии. Он не поднимал специально проблему канона, но ряд его положений, активно используемых в данной работе, служит существенным теоретическим фундаментом для подхода к анализу собственно эстетического смысла канона.

Невозможно обойти вниманием и фундаментальный труд Х. Бельтинга «Образ и культ», который внес значительный вклад в выявление обстоятельств влияния религиозного культа на изобразительность. В этой монографии 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 votivных изображений. Его взгляды на прочную традиционность византийского

изобразительного искусства в отличие от более свободного развития западного искусства того же времени также косвенно помогают понять механизм становления канонического сознания в византийском искусстве.

В отечественной науке второй половины 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 отечественной науке темы иконы и, шире, канонического искусства вообще. Собственно, по-настоящему внимательно изучать канон как явление, связанное с эстетическими аспектами искусства, начинает лишь Лосев. В 1964 году выходит его статья «Художественные каноны как проблема стиля»¹, 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»², в которой Лосев соотносит понятие художественного канона с основными понятиями современной науки об искусстве. Канон определяется Лосевым как метаэстетическая категория, тесно связанная с классической эстетической категорией стиля и возникающая в результате «*модификации эстетического*». Канон, согласно Лосеву, не может быть прекрасным или безобразным, возвышенным или низменным, трагическим или комическим. Он являет собой комплекс наиболее общих устойчивых закономерностей в построении художественной формы, предшествуя не только творческому акту, но также и созерцательному акту. Он предопределяет самую интенцию созерцания.

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

¹ Лосев А. Ф. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. М., 1964, № 6. С. 375-381.

² Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М., 1973. С. 6-15.

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 исторически и 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». 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 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.

В конце концов Лосев приходит к выводу о том, что канон – это всеобъемлющая модель произведения искусства, он понимает канон как *«количественно-структурную модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений».*

В. В. Бычков в книге «Эстетическая аура бытия» и более ранних статьях, вводя канон в качестве одного из главных эстетических принципов искусства, определяет его как *"систему внутренних творческих правил и норм, имманентных искусству и эстетическому сознанию какого-либо культурно-исторического периода или художественного направления, определяющих главные принципы художественного мышления, закрепляющих основные структурные и конструктивные закономерности конкретных видов искусства"*³. Он показывает тесную связь художественного канона с религиозным сознанием, мифом и символом. В каноне он видит одну из художественных форм выражения и закрепления недискурсивного знания, полученного в религиозно-мистическом опыте. Таким образом, канон предстаёт в эстетике Бычкова как соборный норматив, или «схема, закреплённая материально или существующая только в сознании художника (как и во внутреннем мире большинства субъектов данной культуры)", которая, *"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"*⁴. В этом Бычков видит одну из главных эстетических функций канона. Описанный 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 личность⁵, то есть

³ Бычков В.В. Эстетическая аура бытия. – М.: МБА, 2010. С. 378.

⁴ Бычков В.В. Там же. С. 382.

⁵ Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс. // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М., 1973. С. 20.

переструктурировать сознание. Конечно, его взгляды следует рассматривать скорее в контексте структурно-лингвистических подходов, поскольку его интересует, в первую очередь, смыслопорождающий аспект канона, его соотношение с понятием символа происходит в условиях отличной от формалистской трактовки вербального и невербального. Вообще, структуралистский взгляд на проблему соотношения канона и символа, конечно, имеет существенные отличия от современных подходов, методологически связанных с формализмом, однако сложившаяся в последней трети XX века тенденция к синтезу различных подходов заставляет по-новому взглянуть на перспективы такого синтеза применительно к проблеме канонического искусства.

Таким образом, следует отметить, что, несмотря на высокую степень разработанности многих эстетических проблем отечественной и зарубежной наукой, 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 неплохой научный фундамент для такого исследования. Сказанным объясняется и *научная новизна* данного исследования. Эта работа ориентирована на то, чтобы хотя бы отчасти заполнить имеющийся пробел в эстетике.

Цель и задачи исследования

Целью исследования является выявление места и роли канона в формировании собственно эстетического качества произведения искусства и тем самым определение его места в системе эстетических принципов на примере рассмотрения его функционирования в византийском искусстве периода его расцвета; в частности, и в выявлении той роли, которую канон сыграл в становлении художественного языка этого искусства. Для этого предполагается показать, что канон на разных этапах развития греческого искусства способствовал формированию этого искусства то в модусе прекрасного (античный период), то в модусе возвышенного (византийский

период), по-разному участвуя в организации художественного образа на каждом из этих этапов. При этом ставится задача подтвердить гипотезу о том, что в византийском искусстве он фактически стал хранителем на макроуровне основных выразительных форм этого искусства.

Основная идея исследования

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 умозрительной в область художественную. Художественное произведение, когда речь идет о произведении религиозного искусства, представляет собой эстетическую форму рефлексии религиозного опыта. Структура художественного произведения при этом представляет собой отражение структуры религиозного опыта, в то время как канон в качестве особенности именно сакрального искусства представляет собой систему правил и нормативов, трансформирующих религиозный опыт в художественное пространство. Таким образом, можно выдвинуть предположение, согласно которому канон, определяя формально-стилистические особенности художественного образа, тем самым влияет на его эстетическое качество, действуя опосредованно на художественное поведение мастера, уже не как набор прямых правил и рецептов, но и как нечто, исподволь «настраивающее» сознание и восприятие художника на определенный лад, и 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), этим определяется 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 ее 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 влечет за собой 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 выражается в том, что впервые в отечественной, да и мировой науке эстетическое исследование сосредоточено исключительно на изучении художественного канона на предмет осмысления

его в качестве важнейшего принципа искусства, т.е. одной из значимых категорий эстетики. При этом показано, что в культурах канонического типа художественный канон является следствием более глобальных уровней канонизации, в частности, церковно-религиозного канона, и одновременно своеобразным антиномическим снятием их в пространстве эстетического опыта. Такой подход подразумевает широкое использование комплексного осмысления проблемы. 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 философского и теологического уровней до уровня художественной практики. 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 анагогического 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 античного периода 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. Канон, представляя собой исторически сложившуюся внутреннюю систему норм и правил организации художественного образа, способствует закреплению основного модуса формирования искусства того или другого периода истории культуры. В греческой античности канон пропорций способствовал организации искусства в модусе прекрасного; в Византии иконописный канон ориентировал искусство на сферу возвышенного. Этим определяются один из главных эстетических смыслов канона.

2. Принцип работы канона основан на идее метафоры – переноса смысла, когда каноническое правило руководит творческой деятельностью мастера. В системе отношений прототип-изображение канон закрепляет, что именно от прототипа подлежит художественной передаче в изображении, и как оно должно быть передано.

3. Канон, будучи системой творческих нормативов, оказывает влияние не только на форму и структуру художественного произведения, но и на его художественное качество. Характерной особенностью канонического искусства является определенная свобода, которую канон допускает в своих пределах на уровне детализации конкретных элементов. Этим с древности пользовались одаренные мастера, создавая путем незначительных отклонений от канонической схемы художественные шедевры. Преодолевали канон внутри него самого чисто художественными средствами своего искусства. В этом еще один аспект эстетического значения канона. Творческую личность он освобождает от поиска некоторых общих технических решений и дает возможность ей сосредоточиться на чисто художественных задачах.

4. Главной особенностью византийского канона, определяющей его характер, является закрепление изобразительных схем, выражающих мистический религиозный опыт восточного (православного) христианства. Он имеет здесь анагогический (возвышающий) характер, т.е. способствует

созданию возвышенных художественных образов.

5. 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 анаagogического 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 подразумевает всё большую конкретизацию, «сгущение» образа.

6. Будучи отражением анаagogического опыта, каноническое искусство Византии подчинено идее передачи этого опыта и вовлечению в него верующего. Эта анаagogическая функция образа имеет чрезвычайную важность, и, в отличие от других функций образа (декоративной, дидактической, коммеморативной, харизматической), полностью находится в ведении художника, владеющего каноном. Эффективность анаagogического 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 умоzрения к *фантасии* (творческому воображению) и затем к конкретному изображению.

7. Особую роль и место в византийском каноническом искусстве имеет ряд устоявшихся художественных приёмов, которые были выработаны в эпоху становления христианского искусства и закрепились в каноне. Эти характерные приёмы определяют внешний облик византийского искусства и составляют его отличительную особенность, однако глубинный смысл канона заключается в том, что он нормативизирует не только внешние, визуально

воспринимаемые формы, но и закрепляет определенные стереотипы сознания как мастеров определенной эпохи, так и воспринимающих субъектов.

Теоретическая и практическая значимость работы 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 сферу религиозного опыта с художественным опытом. При этом показано, что эстетический смысл канона заключается в том, что с его помощью на разных этапах культуры закрепляются различные эстетические модусы искусства, чем он напрямую связывается с главными эстетическими категориями прекрасного и возвышенного (для греческого искусства Античности и Средневековья). Этим доказательством вносится определенный вклад в современную эстетическую теорию. Концептуальный инструментарий, разработанный для византийской эстетики, может применяться в исследованиях 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)

Диссертация состоит из Введения, трёх глав, разбитых на параграфы, Заключение, списка источников и списка литературы. Работа изложена на 230 страницах; список источников составляет 48 пунктов; список литературы включает 325 наименований.

Основное содержание работы

Во **Введении** обоснована актуальность исследования, рассмотрена степень разработанности проблемы, сформулированы цели и задачи, изложен теоретический контекст исследования, представлена использованная методология и сформулирована научная новизна работы.

Первая глава, «Канон как эстетический принцип изобразительного искусства», посвящена рассмотрению места канона в системе эстетических категорий и рассмотрению принципов и механизмов работы канонических систем в греческом и византийском искусстве. В первом параграфе, *«Проблема канона в системе научных подходов»*, рассмотрен теоретический контекст, в границах которого рассматривается проблема канона. В связи с тем, что она лежит на стыке целого ряда дисциплин, параграф посвящен установлению методологического контекста, в рамках которого происходит изучение вопроса. Вторым параграфом, *«Канон и стиль. Императивы художественного поведения»*, посвящен выявлению места канона в системе эстетических категорий, играющих важную роль в описании процесса художественного творчества и восприятия. Особое внимание уделено сопоставлению понятий «канон» и «стиль», как основных терминов, связывающих эстетические переживания с художественным творчеством. Отмечается, что общие принципы действия канонов определяются связью канонического искусства с религиозным культом и необходимостью передачи недискурсивного знания, явленного в этом опыте. Канон предстаёт как набор правил эстетической передачи религиозного опыта, поэтому эстетическое исследование на тему канона не может быть отделено от религиозного

контекста. Каноническое искусство представляет собой эстетическое проявление религиозного смысла, выражению которого оно и подчинено в целом. Третий параграф, «*Канон в пространстве прекрасного. Античность*», включает в себя рассмотрение генезиса и описание отличительных черт античного греческого канона, указаны его специфические характерные черты по сравнению с каноническими системами других культур. Принципы функционирования канона сопоставлены с теми эстетическими задачами, которые ставил перед собой античный мастер. Абсолютным эстетическим приоритетом античной изобразительности было выражение прекрасного, понимаемого как отражение божественной гармонии. Греческий канон эпохи классики и эллинизма включал в себя три основных принципа. Их приводит скульптор и теоретик Ксенократ, выделивший три характеристики изображения: *симметрию* (пропорции), *ритмос* (положение фигуры в пространстве, поза, композиция, жест), *акривию* (точность выполнения).

Античный канон подразумевал не только связанные с пифагорейством топологические рассуждения о симметрии, пропорциях, центре, отношениях и т.д., но и описание технических нюансов работы мастера, и вообще представлял собой своеобразный *modus operandi*, совпадавший в базовых своих принципах со стратегией и логикой архитектурного подхода к построению формы. Греческий мастер в своей работе следовал расчету, пропорциональной схеме, однако в деталях позволял себе отклоняться от неё, следуя собственному эстетическому чутью, индивидуальному переживанию гармонии формы. Такой принцип подхода к каноническим нормативом вызвал к жизни искусство, развивающееся в модусе прекрасного, где красота формы стала самодовлеющей ценностью. Он обозначил собою первый шаг в переходе от ремесла к свободному творчеству.

В третьем параграфе, «*Образ и прототип. Основания миметического искусства*», рассмотрены логические основания изобразительного искусства. Установлено, что 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 эпохи, характеризующиеся увлечением натурой и сравнительно высоким уровнем творческой свободы, канонические нормативы ослабевают, и, напротив, время доминирования канона связывается с отказом от работы с натурой, утратой интереса к живой телесности. Канонические нормативы призваны регламентировать создание образа в ситуации добровольного, либо вынужденного отказа от непосредственного копирования природы.

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 осязаемой дистанции между образом и прототипом. Образ не тождественен прототипу, но и не полностью 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.

В античное время возникает два типа изображений, соответствующие двум фундаментальным способам переживания образа: *изображение-знак и изображение-вместилище.*

Семантика изображения-знака, жестко привязанного своим значением к прототипу процедурой называния, сводится к коммеморативной функции.

Образ в границах парадигмы *вместилища* мыслится не как нечто обозначающее и напоминающее, но как нечто, вмещающее душу и замещающее утраченную плоть. Указание на первообраз в данном случае имеет магический, а не коммеморативный смысл. В отличие от образа-знака, функционально связанного с памятью, образ-вместилище функционально стремится заместить оригинал.

В обоих случаях канон представляет собой набор правил художественного восприятия предмета изобразительности, иными словами, определяет область того, что отчуждается от прототипа и передается в изображении.

Теория образа в античное время и в средневековье развивалась в двух основных направлениях, из которых первое ассоциируется с Платоном, а второе с Аристотелем. Первое связано с идеей воплощения умозрительного эйдоса в материале. Второе – с миметическим подражанием. Аристотелев мимесис стал импульсом, вызвавшим к жизни блестящее искусство эллинистического мира, став подражанием натуре, он обеспечил величие искусства Рима.

В пятом параграфе, «*Образ и канон в модусе возвышенного. Византия*», изучается вопрос становления христианского понимания образа, рассматриваются логические и теологические основания христианского искусства.

К позднеантичному времени канон как система правил, выстроенных на принципе аллегории, перестал справляться с чрезвычайно усложнившейся системой визуальной риторики, какой предстаёт искусство этого времени. В результате канон претерпевает редукцию, становясь системой пропорций, школьным знанием, ремесленной инструкцией. 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. Однако фигуры

переноса смысла, сформировавшиеся в классическую эпоху, не позволяли осуществить сколько-нибудь успешную художественную передачу такого рода опыта. Духовный опыт ранних христиан имеет характер не умозрительной, философской штудии, но дополняется откровением, духовным созерцанием мистического и отчасти эстетического характера. В грекоязычной среде в эпоху Северов впервые возникает понятие творческой фантазии, которое становится частью эстетической парадигмы христианского искусства. Для обозначения сути и смысла духовного созерцания привлекается понятие «возвышенное», переживание возвышенного связывается с мистическим преображением человеческой личности. Для ранних христиан именно человек, нравственно очистившийся через подражание Христу, становится подлинной Его иконой. Это совмещение и частичное наложение этического и эстетического было новым, уже христианским перевоплощением идеи калокагатии, оказавшим влияние на обе сферы: этическую и эстетическую. Смена эстетического модуса, частичный отказ от идеи прекрасного, и замена её идеей возвышенного имеет следствием фундаментальное изменение искусства на самом его глубинном уровне.

Эстетические теории в раннехристианское время возникли как частный случай глобального христологического спора, который вели между собой христиане-платоники (александрійцы и позднее каппадокийцы) и христиане-перипатетики (антиохийцы). Декларируемая христианами способность вневременного и внепространственного Божества к умалению и помещению себя в систему пространства-времени дольнего, делает самого человека совершенным образом Бога и формирует теоретическую базу для возникновения иконы.

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. Идея ипостасности становится последним камнем в фундаменте понятия «символ» и дает точку отсчета существования канона христианского, упраздняя классический канон.

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

Художественная реализация анагогического опыта подразумевает существование промежуточного звена между *состоянием возвышенности* и художественной реализацией этого состояния (*изображением*). Речь о *воображении*. Плотин трактует воображение как способность души образовывать и удерживать в памяти психические образы. Его теория образа закладывает основные принципы художественной реализации идеи символа.

Родство воображения с горним, о котором говорит Плотин, 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.

Новый канон формируется как система добровольно принимаемых эстетических императивов, являющихся выражением 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.

Подводя итог первой главы, необходимо отметить, что роль канона в греческом искусстве в античное время и в византийский период были принципиально различны. Античное искусство было подчинено приоритету передачи прекрасного. Канон был способом передачи идеальной формы и

сводился в основном к системе пропорций. Приоритет передачи возвышенного составляет особенность византийского искусства. Формирование художественного образа определяется принципиально иными каноническими правилами, выстроенными на идее передачи анагогического опыта, имеющего религиозно-эстетический характер. Эти правила и составляют суть иконописного канона.

Вторая глава, «Каноничность византийского искусства», посвящена рассмотрению истории и принципов формализации художественной практики в Византии. В одноименном параграфе указывается, что каноническое искусство Византии стало искусством возвышенным, пребывающим в оппозиции искусству земному, нацеленному на услаждение чувств, искусству прекрасному. Сакральное искусство требует четкого оформления своих канонических оснований, однако процесс оформления канона не завершен и по сей день.

В параграфе *«Структура византийского канона»* рассматривается разграничение областей художественного творчества, закрепленное в установлениях VII Вселенского Собора. Собор обозначил разграничение между областью, нормативно регулируемой каноническими установлениями и святыми отцами, и областью, которая оставалась в ведении живописца. Собор устанавливает 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 точность следования модели при выполнении деталей, трансформировавшись, предопределил возможность для византийского художника отклоняться от точного следования схемам.

В параграфе «Своеобразие византийского канона изобразительного искусства» изложены основные характеристики византийской канонической системы, определяющие ее самобытность по отношению к другим канонам. Рассматриваются концепции эстетиков XX века, посвятивших себя изучению византийского искусства, Дж. Мэтью и П. Михелиса. Отмечается анагогический смысл византийского искусства, а также особо рассматривается принцип возвышенного, как главного приоритета византийского искусства. Установлена связь между каноном и реализацией идеи возвышенного в изобразительном искусстве. Этим промежуточным элементом является принцип свободного следования 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 естественного отбора предопределяет возникновение шедевров, которые в дальнейшем сами становятся образцами. Он же обеспечивает чрезвычайную устойчивость изобразительной традиции и одновременно допускает свободу творчества, необходимую для появления выдающихся произведений искусства.

В наиболее абстрактном, обобщенном виде образец представляет собой иконографическую схему, которую можно назвать первым корнем 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. Степень скрупулезности следования образцу также могла варьироваться от наивысшей привязанности к образцу, сводящейся к копированию прориси с дальнейшим воспроизведением стандартной техники последовательного наложения красочных слоёв, до наибольшей степени

творческой свободы. Иконографическая схема сама по себе не являясь канонем, 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.

Другим корнем канона следует признать принцип незначительных отклонений в трактовке прототипа, допускаемых мастером при создании списка с чтимого образа. Эта творческая свобода определяет анаagogическую силу образа и является важнейшим и уникальным свойством византийского канонического искусства.

Параграф *«Составляющие элементы парадигмы иконы»* посвящен изучению механизма «сгущения», конкретизации образа от мистического откровения к конкретному изображению. Именно эта специфика предмета изобразительности, того, что именно художник полагает изобразимым, и составляет суть византийского изобразительного канона. Плотинов внутренний эйдос не изобразим, но вообразим, и поэтому он реализует себя через изображение – отпечаток. К. Шёнборн обращает внимание на существенное отличие логики иконы 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. Феодор Студит говорит о принципиальной возможности передачи в живописи значимых характеристик личности.

В пятом параграфе, *«Восхищение и преображение»*, рассматриваются теологические аспекты преображения человеческой души, являющиеся следствием возвышенного состояния верующего.

В шестом параграфе второй главы, «*Судьба образа в православии и католичестве*», сопоставляются канонические системы средневекового католического латинского искусства и искусства Византии. Установлено, что латинские образы представляют собой концентрацию анагогического опыта, однако в силу культурных различий эта передача осуществляется через механизм *мистического схематизма*. Византийское искусство в отражении мистического опыта следует совершенно иному принципу *символического реализма*. Художественная реализация анагогической и харизматической функций изображения в византийском искусстве предстает воплощением фундаментального для греческой философии понятия εἰκόv. Канон же представляет собой отражение психических процессов, реализует в себе модель анагогического опыта, предназначенную для передачи недискурсивных впечатлений, полученных в этом опыте.

Третья глава, «Анагогический характер византийского искусства», посвящена вопросам о конкретных путях и способах реализации идеи возвышенного в изобразительном искусстве Византии. Понятие икона в этом случае трактуется расширительно, включая в себя не только собственно икону, понятую как произведение станковой живописи (или моленный, поклонный образ), но и монументально-декоративное искусство, где храмовое пространство вместе со всей декорацией предстает как единый, но чрезвычайно сложный образ, действующий симфонически в синтезе с музыкой и Божественной литургией.

В первом параграфе, «*Византийская трактовка возвышенного*», рассматриваются вопросы, связанные с синергией эстетических воздействий, и то, как эти воздействия влияют на душевное состояние верующего. 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. По словам П. Михелиса,

«доминирование выразительности над изобразительностью в византийском искусстве определяет облик византийского канонического искусства, характеризующийся особой динамичностью, открытостью формы».

Византийское храмовое пространство организовано на тех же принципах, что плотинное умное пространство. Внешняя невзрачность византийской архитектуры в сочетании с роскошью интерьера дополняет облик интровертированного искусства, отражающего ценности интерьерной эстетики, так присущей византийскому христианству.

Целая система символов, размещенная в храмовом пространстве, задействует ассоциативные ряды так, что верующий начинает особым образом переживать собственное единство со святыми и самим Создателем.

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

Иконописание воспринимается верующим человеком как часть теургического действия. Ритуализация и введение целой системы нормативов, регулирующих художественный процесс с целью уподобления его теургии, и составила стеновой 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 анагогический опыт. Преимущество изображения не только в его наглядности, но и в единомоментном и, главное, непосредственном характере производимого им впечатления, не расчленяемого на составляющие.

В параграфе *«Эстетика и поэтика иконы»* рассматривается в настоящее время малоизученная тема эстетического смысла художественного приёма. Характерная особенность византийской изобразительности состоит в

том, что её художественные приёмы воспроизводят особенности психических, душевных процессов. Положение изображения в архитектуре отвечает положению изображаемого в небесной иерархии. 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. Этот специфически узнаваемый признак византийского искусства есть цель и смысл художественной деятельности. Главная отличительная особенность иконного лика - единство типа и выражения лица. Мастерство передачи возвышенного ярче всего проявляется именно в передаче таинственной жизни лика. Именно на лице концентрируется молитвенная сосредоточенность православного верующего. 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.

В параграфе *«Распад системы канона как результат трансформации мировоззрения»* рассматриваются причины исчезновения канонического искусства и распада системы канона. В качестве главной причины этого распада называется изменение типа восприятия и постепенная утрата связи между анагогическим опытом и художественной деятельностью.

В **Заключении** сформулирован вывод о том, что принципиально важным моментом, определяющим специфику канонического искусства, является существование неразрывной связи между религиозным и эстетическим опытом. Художественную реализацию такого опыта и представляет собой каноническое искусство.

Главная особенность византийского канона составляет именно анагогический характер этого искусства. 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.

Подводя итог, можно сказать, что изобразительные характеристики иконы определены не мимесисом, 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. Стремление сконцентрировать и передать анагогический опыт составляет отличительную особенность византийского канонического искусства.

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 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.

Статьи, опубликованные в научных журналах, определенных ВАК РФ:

Беликов А.В. Теофания как структурообразующий аспект рефлексии зрительного опыта. // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы теории и истории христианского искусства. 2012 №3(9) с. 148-170.

Беликов А.В. Эволюция рефлексии зрительного восприятия от досократиков к Новому Завету.// Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы теории и истории христианского искусства. 2012 №2(8) с. 7-28.

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.

Беликов А.В. Соотношение понятий об искусстве в русской науке второй половины XIX – XX вв. // Вестник Славянских культур. 2013. №2. с. 95-101.

Беликов А.В., Гончарова Н.Н. Анализ изобразительного канона античной скульптуры антропологическими методами. // Вестник Антропологии. Научный Альманах. 2012. № 22. с. 114 – 132.

Беликов А.В. Эстетика возвышенного и канон в позднеантичном и византийском искусстве // Философия и культура. — 2014. - № 11. - С.1672-1683.

Беликов А.В. Проблема стиля в каноническом искусстве Византии // Вопросы Культурологии. 2014. №12. С. 56-62.