

RU

Методы искусствоведения: исторический обзор

Щипина Р. В.

Аннотация. Цель исследования заключается в историческом обзоре методов искусствоведения на материале литературы, опубликованной на русском языке. Новизна исследования состоит в обозначении особенностей стилистического и иконографического методов в отечественной науке в сравнении с западным искусствоведением. Высказана идея о значении экзегезы для общей предыстории иконологии Аби Варкбурга и иконографического метода Н. П. Кондакова, одновременно показана разница не инструментария, но гносеологических установок школ.

EN

Methods of Art Criticism: A Historical Review

Shchipina R. V.

Abstract. The aim of the research is to provide a historical review of art criticism methods basing on literature published in Russian. The originality of the research lies in identifying the features of stylistic and iconographic methods in Russian science in comparison with Western art criticism. The idea of the meaning of exegesis for the general prehistory of the iconology of Abi Warkburg and the iconographic method of N. P. Kondakov is expressed, at the same time the difference not in the instruments, but in the epistemological attitudes of the schools is shown.

Введение

В центре внимания данной статьи окажется опубликованная на русском языке литература, отражающая методы исследования произведений изобразительного искусства. Цель публикации: систематизировать методы для надобностей учебного процесса высшего профессионального образования, поскольку история искусств преподается искусствоведам, культурологам, дизайнерам, реставраторам, чем объясняется актуальность проделанной работы. Автор считает полезным обособить исторически сложившиеся методы искусствоведения, которые можно назвать классическими, от применения элементов семиотических исследований, гештальт-психологии, структурализма, искусствометрии в искусствоведении, дабы более отчетливо обозначить границы дисциплины, чьи методы и сами по себе тяготеют к междисциплинарному комплексному характеру исследований. Задачи исследования: рассмотреть истории методов в контексте истории искусствovedения; охарактеризовать экфрасис как метод искусствоведения; обозначить разницу в подходах к стилистическому анализу произведений изобразительного искусства в трудах Г. Вельфлина и Д. В. Айналова; сопоставить иконографию и иконологию как подходы к исследованию произведений изобразительного искусства.

Основная часть

К рассмотрению методов искусствovedения и искусствоведения обращался Б. Р. Виппер, его перу принадлежит монография «Введение в историческое изучение искусства» (2015) и в подготовленное совместно с Т. Н. Ливановой издание «История европейского искусствоведения. От Античности до XVIII в.» (1963). Вопросы теории искусствоведения отражены исследованием В. Г. Арсланова «Теория и история искусствоведения» (2015), трудом Ж. Базена «История истории искусств от Вазари до наших дней» (2021) и книгой Г. Зедльмайра «Искусство и истина. Теория и метод в истории искусств» (2000). Эта проблематика затрагивалась и В. Г. Власовым в словаре «Стили в искусстве» (1995).

Рассмотрение истории возникновения методов искусствоведения позволяет обратить внимание на ту особенность исторической канвы, что к осмыслению искусства обращались на разных этапах философия, история, археология, психология (Арнхейм, 2012), эстетика – в этом стоит видеть предпосылки словно бы соприсутствия методов этих наук в методике искусствоведения, а также междисциплинарных подходов в искусствovedении.

Рассуждения об искусстве берут свое начало в Античности. С именем пифагорейца Поликлета связано учение о пропорциях, отраженное трактатом «Тетрагон». Платон обращался в «Государстве», «Пире» и «Федре» к природе искусства как «подражания подражанию идей». Согласно Платону, умение в отношении каждой вещи может быть тройным: умением пользоваться, изготовить, изобразить. Искусство, творящее призраки, дальше от истины, чем создание вещей. Аристотелем была разработана теория мимесиса, наиболее полно его воззрения получили отражение в «Поэтике»; физиогномика (Илюшечкин, 1998) Аристотеля повлияла на развитие искусства портрета, а в литературе – на жанр жизнеописаний. Учение о символе появляется в философии Плотина и совершенствуется у его преемников – неоплатоников Порфирия и Прокла. В античную эпоху в риторике, обособившейся от философии в период второй софистики, не только создаются описания (экфрасисы), но и разрабатывается их теория. Автором классических экфрасисов является Флавий Филострат Второй. Одновременно упоминания памятников искусства сохранились в описаниях путешествий Птолемея, Геродота и Павсания. Опыт, накопленный мастерами искусства, также нашел свое отражение в написанных ими трудах: таковы «Десять книг об архитектуре» Витрувия.

В эпоху Средневековья «художником и зиждителем всего прекрасного» назван Бог. Теория образа отражена богословием иконопочитания, начало которому положили Отцы Церкви IV-VII вв. (Василий Великий, Григорий Нисский, Аврелий Августин Иллонийский), а наиболее полное догматическое выражение богословие образа получило в трудах Иоанна Дамаскина, Феодора Студита и отцов VII Вселенского собора, утвердившего догмат иконопочитания. Рассуждения об образах относятся также к области экзегезы и литургических толкований. Наиболее полную разработку символизм богослужения и подчиненных ему образов искусства получил в учениях Дионисия Ареопагита, Максима Исповедника, Симеона Солунского. Светские науки, ремесла и искусства рассматриваются как «служанки богословия», как предварительная ступень, приготовление к богопознанию.

Ренессансом назвал эпоху возрождения идеалов античности французский историк Жюль Мишле. Ранние гуманисты, в их числе флорентийские неоплатоники, обратили свой взор к учению Плотина. Эпоха Возрождения сформулировала представление об изящных искусствах, она богата и теоретическими трактатами о соразмерности в архитектуре, перспективе, пропорциях, светотени, авторами которых, в частности, являются Лоренцо Гиберти, Пьеро делла Франческа, Леон Баттиста Альберти, Леонардо да Винчи; главным же памятником эпохи стали «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Джорджо Вазари.

На развитие теории искусств XVII-XVIII вв. повлияли идеалы барокко и классицизма, учреждение Академий художеств в европейских странах. Становление идеологии Просвещения, общественный интерес к античной археологии и увлеченность созданием коллекций, собирательством также способствовали развитию искусствознания. Этот период ознаменован трудами Буало и Лессинга, Пуссена и Хогарта, Винкельмана, Гете, Баумгартена.

Немецкий философ Александр Готлиб Баумгартен (1714-1762) ввел в обиход культуры в 1735 г. понятие «эстетика», подразумевая философскую науку о чувственном восприятии и создании прекрасного в образах искусства. К чувственному восприятию Баумгартен относил ощущения, эмоции, интуиции и память. Под прекрасным он понимает согласованность содержания, порядка, выражения. Эстетика делится на три дисциплины: эвристику («учение о вещах и предметах мысли»), методологию (учение об организации произведения искусства), семиотику (учение об эстетических знаках) (https://ru.wikipedia.org/Баумгартен_Александр_Готлиб).

Иоганн Иохим Винкельман (1717-1768), будучи прусского происхождения, связал свою жизнь с Италией, посвятив ее исследованию античного искусства, которое вначале изучал в Дрездене, результатом чего стала его книга «Размышление о подражании древнегреческим шедеврам живописи и скульптуры», вышедшая в 1755 г. В Италии в 1758-1767 гг. он участвует в археологических исследованиях древностей Рима, Неаполя, Помпей, Геркуланума, Стабий. В 1763 г. назначен папским антикварием и «президентом древностей» Рима. Для систематизации материала, накопленного в археологии античности, Винкельманом был применен иконографический метод. В трудах Винкельмана история искусств обрела контуры самостоятельного раздела научного знания. «История искусства древности» Винкельмана важна указанием на историческую смену стилей. Этим трудом утверждён идеал «благородной простоты и спокойного величия античного искусства» для развития европейских стилей, который был поколеблен только романтизмом.

Как гуманитарная дисциплина, отделившаяся и от эстетики, и от любительства и знаточества, искусствознание заявляет о себе в полной мере только в XIX-XX вв. В этот период формируются самостоятельные школы и направления научной мысли, разрабатываются методы исследований, важнейшие из них: стилистический анализ, иконография, иконология. Методы исследования обусловлены мировоззренческой и теоретической позициями школы и особенностями объекта исследования.

Искусствознание приобрело статус университетской дисциплины в Германии. Для этой национальной школы характерно методологическое обращение к идеалистической эстетике Гегеля и эволюционный взгляд на развитие искусства в контексте процесса исторического развития, что позволяет охарактеризовать школу как культурно-историческую. К числу ее основоположников следует отнести Франца-Теодора Куглера (1808-1858), Карла Шнааза (1798-1875), Карла-Готфрида Кинкеля (1815-1882), Готфрида Земпера (1803-1879); последнему принадлежит идея о важности материала как определяющего фактора законов формообразования.

Карл Шнааза оказал влияние на становление теоретических взглядов Ригля (Австрия) и Буркхардта (Швейцария). Как представитель культурно-исторической школы Якоб Буркхардт (1818-1897) ввел в научный оборот представление об искусстве Ренессанса в контексте культуры, написав труд «Культура Италии в эпоху Возрождения». Идеи культурно-исторической школы за пределами Германии получили развитие в исследованиях представителя французской школы Ипполита Тэна (1828-1893), но, в отличие от немецких коллег,

опирающихся на идеализм Гегеля, он является основоположником позитивизма. В «Философии искусства» Тэн выделил факторы исторической обусловленности творчества, которыми являются принадлежность художника к национальной школе, среда обитания, исторический момент. Само же произведение следует рассматривать в кругу других творений художника, в рамках его стиля. Сам художник, согласно теории Тэна, сформирован традициями национальной школы в определенный период ее исторического развития, поэтому для трактовки произведения необходимо понимать идеи и нравственное состояние общества. Тэн определил понятие «сущности искусства» как способности искусства выявить суть вещей, преобладающую идею, на этом основывается его философия искусства.

Алоиз Ригль (1858-1905) представляет Венскую школу искусствознания, известен созданием методологии сохранения памятников старины и теорией «культы памятника». Риглем как искусствоведом разработана теория «философии стиля», где под формальными признаками стиля понимались пропорции как отношение части к целому, метафизическая первопричина формальных изменений в историческом развитии стилей названа Риглем «художественной волей». Взгляды Ригля изложены им в книге «Проблемы стиля. Основные положения к истории орнамента» и в лекциях «Историческая грамматика изобразительных искусств». Они позволяют назвать Ригля основоположником формального метода в искусствоведении.

Формальный метод характерен и для исследований немецкого философа и теоретика искусств Конрада Фидлера (1841-1895). В своих трудах «Современный натурализм и художественная правда», «Об оценке произведений изобразительного искусства», «О происхождении художественной деятельности» Фидлер вводит концепцию «формирующего восприятия», противопоставляя языку визуальное восприятие как автономный тип познания, «абсолютное зрение», преодолевающее хаос эмпирических ощущений.

Формальный метод Ригля получил развитие в трудах швейцарского теоретика искусств Генриха Вельфлина (1864-1945), основоположника стилистического анализа. Преемником Ригля по Венской школе стал чех Макс Дворжак (1874-1921) (1978), его научный принцип отражен названием книги «История искусств как история духа», чем он и отличается от принципа формальной эволюции стилей Ригля. Как исследователь Возрождения Дворжак констатировал размежевание религиозного, научного и художественного мышления, обусловившего двояние духа великой эпохи; борьба между духом и материей определяет развитие искусства после Ренессанса. Венская школа представлена также трудами Юлиуса фон Шлоссера (1866-1938) (https://ru.wikipedia.org/wiki/Шлоссер,_Юлиус_фон), специалиста по искусству Средневековья и Возрождения, методологические взгляды Шлоссера изложены в книге «История стиля и история языка изобразительного искусства», где была высказана мысль об уникальных, поддающихся только переживанию поэзии искусства и языке искусства, которые могут быть исследованы, формализованы, истолкованы. Несмотря на то, что Шлоссер не причислял к подлинной Венской школе Йозефа Стржиговского (1862-1941), австрийского и польского историка и теоретика искусств, за «методологический ориентализм», Стржиговский одновременно с Юлиусом фон Шлоссером возглавлял отделение истории искусств в Венском университете. «Ориентализм» Стржиговского объясняется тем, что областью его научных интересов было искусство Византии, Армении, Малой Азии, Алтая, Ирана, а также и его сотрудничеством с Карлом Крумбахером (1856-1909), положившим начало академическому византиеведению в Мюнхенском университете. В области византийских исследований Стржиговскому принадлежит теория «византийского антика»: жизни античного искусства в христианском искусстве Константинополя. Основоположником науки о византийском и древнерусском искусстве является Никодим Павлович Кондаков (1844-1925), применивший в качестве основного метода дисциплины иконографический метод, ранее сформировавшийся в археологии. В трактовке Кондакова наука о византийском и древнерусском искусстве должна быть историей иконографических типов.

Большое значение для развития искусствознания XX-XXI вв. имело создание библиотеки и исследовательского центра – Института Варкбурга (Гамбург, Германия). Институт получил свое название по имени своего создателя Аби Варкбурга (1866-1929), автора иконологического метода. Трагические события Второй мировой войны, нацистский режим в Германии стали причиной перемещения вначале библиотеки, а затем и Института в Лондон. Это обстоятельство способствовало распространению иконологического метода в среде британских ученых, он был применен в работах Эдгара Винда, Рудольфа Виттковера, Кеннета Маккензи Кларка, австрийского теоретика искусств Ганса Зедльмайра.

Интерес к художественной форме и ее отдельным элементам как носителям сути образа в значительной степени был подготовлен философией Ницше, эстетикой символизма, манифестами художников постимпрессионизма и модернизма. В России теоретические труды написаны В. В. Кандинским (2001), М. Ф. Ларионовым (1913), К. С. Малевичем (2000-2004), М. Тирльбергом (2008), П. Н. Филоновым (1915) и др. Методы исследования художественной формы в этих работах являются производными от манифестов абстракционизма и кубофутуризма, в целом они продолжают традицию формального метода; обладая исключительным значением, они заслуживают отдельного внимания, поскольку написаны художниками, совершившими переворот в искусстве, в них получило отражение художественное сознание к XIX-XX вв. Следует вспомнить о том, что В. В. Кандинский оказал самое прямое влияние на деятельность прославленного Баухауза, теоретические воззрения мастеров русского авангарда отражены в их методических разработках как преподавателей. Аналитика единиц формы и цвета оказала влияние на художественную практику, теорию искусств, дизайн, семиотику.

Согласно определению Ганса Зедльмайра, 1920-1950-е гг. характеризуются структурным анализом формы, а с 1950-х происходит «взламывание» синхронистической истории искусств. Искусствознание прибегает к междисциплинарным исследованиям или заимствует методы других наук, так в его обиходе появляются семиотика и искусствометрия, структурная антропология, психология визуального восприятия и психологии

образного восприятия (гештальтпсихология). Взаимосвязь слова и образа побуждает искусствоведов обращаться к опыту исторической поэтики и лингвистики.

В советский период борьба с формализмом в искусстве, начавшаяся с середины 1920-х гг., сообщила стилистическим и сравнительно-стилистическим исследованиям преимущественно описательный характер, внимание было смещено с проблемы художественной формы в сторону идейного и сюжетно-повествовательного начала в изобразительном искусстве, что не позволяет умалять значения систематизации стилистических характеристик творчества отдельных художников, школ, стилей, стилистических течений и направлений. Фундаментальные труды по истории русского и зарубежного искусства принадлежат перу В. Н. Лазарева (1947; 1978), В. Д. Лихачевой (1965), Е. И. Ротенберга (1989), Д. В. Сарабьянова, А. А. Федорова-Давыдова и др. Труды, посвященные особенностям формы в искусстве, имели преимущественно прикладной характер, то есть были учебниками для художественных училищ и высших учебных заведений. Реже опыт восприятия был обобщен самими художниками, как, например, В. А. Фаворским (1988), и Н. Н. Волковым (1965; 2012). Возрождению теоретической мысли в области исследования художественной формы послужили книги С. М. Даниэля «Картина классической эпохи: проблема композиции в западноевропейской живописи» (1986а; 1986б), «Сети для Протея» (2002) и Б. В. Раушенбаха «Пространственные построения в древнерусской живописи» (1975), «Система перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы» (1986). Следует обратить особое внимание на эти работы, так как академик Б. В. Раушенбах – один из основоположников советской космонавтики, физик-механик, поэтому теории Евклидова пространства и четырехмерного пространственно-временного континуума им глубоко осмыслены в области профессиональных знаний, и, будучи спроецированы на пространственные построения изобразительного искусства, они значительно обогащают восприятие образов искусства зрителем, тем более что книги написаны хорошим, емким, ясным языком.

Экфрасис. Описания шедевров живописи должны быть хорошо знакомы изучавшим историю изящных искусств. Нередко произведения старых мастеров воспринимаются в призме этих описаний. «В этом магическом пространстве краски загораются и горят неземным блеском, призванные выразить то внутреннее волнение, то душевный трепет, которые в сознании приверженцев новой христианской эстетики были неотделимы от художественных образов», – описывает мозаики мавзолея Галлы Пластидии в Равенне В. Н. Лазарев (1971, с. 34). Классические описания всемирно известных полотен могут разрушать клише восприятия и как бы расширить его границы. «Из узких отверстий смотрят карие глаза, не глаза кватроченто с их ярким откровенным блеском, а затаенные, словно подернутые поволокой. Нижние веки почти горизонтальны и напоминают узкие готические глаза, с их влажным и неоткровенным взглядом», – описывает Мону Лизу Генрих Вельфлин (1997, с. 36).

Методы описания и интерпретации произведений изобразительного искусства возникли раньше, чем знаточество и искусствоведение как гуманитарная дисциплина. Старейшим из них является экфрасис (экфразис; экфраза) – создание словесного аналога визуальному образу. Слово «экфрасис» происходит от греческого глагола «указывать», «делать понятным», «объяснять», а существительное, образованное от него, до II в. используется редко (Константины, 2013). Экфрасис старше письменности: он появляется в эпической традиции, получает теоретическую оснастку в философии и риторике, бытует в литературе и в теории литературы. Современную рецепцию экфрасиса представляют авторы сборника статей «“Невыразимо выразимое”: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте» (2013).

Теория экфрасиса была разработана в риторике периода второй софистики (начало II – конец IV в.). Центрами расцвета второй софистики были Рим, Афины, Эфес, Смирна, Александрия. Высшей ценностью античной культуры было слово, а высшим умением было красноречие. Вокруг словесности строилось античное классическое образование: «Начальной школой была школа “литератора”, средней – школа “грамматика”, высшей – школа “ритора”: первая учила простой грамоте, вторая – пассивному владению словом, то есть чтению авторов, третья – активному владению словом, то есть сочинению речей и других словесных упражнений», – пишет знаток античной культуры М. Л. Гаспаров (1982).

Софистами были написаны учебники с упражнениями для учеников. Эти учебники назывались *Progymnasmata* («прогимназмы») – подготовительные упражнения. Заданиями этих упражнений было описание вещей и явлений столь уместное, точное и ясное, что в результате они могли предстать со всей очевидностью. Предшественником софистов в определении наглядности образа был Аристотель. В «Поэтике» Аристотель (1996) писал: «Я говорю, что те выражения представляют вещь наглядно, которые изображают ее в действии...» (с. 196). Аристотель подметил, что Гомер изображал неодушевленные предметы одушевленными и действующими.

Аристотель в «Риторике» поделил речи на совещательные, судебные и эпидейктические. Назначение эпидейктических речей – порицание или похвала, а цель – вызвать эмоциональный отклик у слушателей. Когда ритор возносит хвалу изображению, его экфрасис приобретает свойства панегирика или энкомия.

Античная теория различает такие разновидности экфрасиса, как, например, «обращение», «сравнение», «детализация», «умножение слов», – и это малая их часть. «Античные теории языка и стиля» (1996) – издание, позволяющее ознакомиться с классическими основами красноречия, и в частности экфрасиса, а в упомянутой выше публикации М. Л. Гаспарова «Поэзия риторического века» стоит обратить внимание на особенности описательных эпиграмм.

Экфрасис как метод описания изображения подчиняется теории экфрасиса в аспекте жанровых и стилистических особенностей: экфрасисы делятся на риторические и соответствующие письменной речи; поэтические и прозаические, монологические и диалогические.

Диалогический экфрасис – «беседа, включенная в художественное произведение, связанная с изображением и содержащая его описание» (Брагинская, 2002). Н. В. Брагинской на основе «Картин» Филострата Второго

(иначе Старшего или Афинского), представителя второй софистики был выделен и проанализирован диалогический экфрасис, основоположником которого и явился Филострат. Он обладает устойчивой конструкцией: «...путник или путники встречаются во время своего путешествия храм или святилище, в котором видят таинственное, загадочное изображение; откуда ни возьмись появляется человек, который, беседуя с пришельцами, изъясняет скрытый смысл изображения... Иногда эксегет и изображение совпадают, потому что объясняет себя сам живой кумир божества». Брагинская указывает на архаические ритуалы как предысторию диалогического экфрасиса; более поздние описания откровений, явлений, теофании находятся во взаимосвязи с диалогическим экфрасисом. Древнейшие диалогические экфрасисы бытовали в архаическом театре, мистерии, шествии. При разборе «Картин» Филострата Брагинская сделала акцент на том, что описание галереи не дает основания исторических реконструкций, так как галерея является вымышленной. Подобным образом грандиозные экфрасисы в «Шестодневе» Василия Великого и в трактатах «Об устройении человека» и «Жизнь Моисея-Законодателя» Григория Нисского описывают тайнозрение Моисея. Экфрасис достигает расцвета в византийской литературе, его мастерами были Михаил Пселл, Евматий Макремволит и Анна Комнина. Классическим примером является описание Павлом Силенциарием (VI в.) ночной иллюминации Софии Константинопольской. Как правило, экфрасис соединяется с другими методами описания, анализа, интерпретации произведений изобразительного искусства, но может иметь и совершенно самостоятельное значение. Экфрасис важен, когда словесная ткань применяется для создания художественного образа, сопоставимого с образом, созданным посредством языка изобразительного искусства.

Стилистический метод. Методология «социалистического реализма» была ориентирована на позитивизм Ипполита Тэна, при этом в искусствоведении преобладал стилистический метод. Парадокс ситуации заключался в том, что стилистический метод как разновидность формального метода становится главенствующим в советском искусствоведении в период гонений на формализм в искусстве. В этой связи целесообразно вновь обратиться к основоположникам стилистического метода.

Генрих Вельфлин по достоинству может быть назван «отцом искусствознания XX века», в его трудах разработана методология и категориальный аппарат искусствознания. В исследовании «Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве» (2002) Вельфлин определил категории, применяемые для анализа художественной формы, как пары понятий: линейность и живописность; плоскость и глубина; замкнутая и открытая форма (тектоничность и атектоничность); множественность и единство (множественное единство и целостное единство); ясность и неясность (безусловная и условная ясность).

В книге Вельфлин прибегает к анализу архитектуры и живописи, а в ее заключении обращается к общей теории искусств, рассматривая вопросы изменения формы созерцания, соотношения схемы и индивидуального ощущения художника, выявляет причины развития эволюции искусства, ее прекращения и возобновления. Вопрос возбуждаемых произведением чувств как основы для суждений об искусстве Вельфлин (2002) решает в историческом ключе: «Картины говорят на разных языках. Столь же фальшивой будет попытка сравнивать между собой архитектуру Браманте и архитектуру Бернини с точки зрения возбуждения ими в нас чувств. Браманте не только воплощает другой идеал: вся его манера представления организована совсем иначе, чем у Бернини» (с. 209). Вельфлин (2002), обращаясь к произведениям мастеров Ренессанса и Нового времени, показал, как применяется инструментарий стилистического и сравнительно-стилистического анализа. Так, сравнивая гравюру на дереве Дюрера «Успение» с одноименным офортом Рембрандта, он пишет о гравюре Дюрера: «Картина является прекрасным примером тектонической композиции – все в ней приведено к отчетливым геометрическим контрастам, – но эта (относительная) координация самостоятельных элементов производит кроме того впечатление чего-то нового. Мы называем это принципом множественного единства... Барокко не стал бы прибегать к пересечению чисто горизонтальных и вертикальных линий... картина не производила бы в нем впечатления расчлененного целого: частные формы... оказались бы вовлеченными в поток разлитого по всей картине движения» (с. 187).

Сравнительному анализу предшествует рассуждение о том, что изображение складок одежды позволяет достигнуть огромного разнообразия «резко дифференцированных типов экспрессии», в которой отражается весь человек. Вельфлин обращается к сопоставлению не только творчества отдельных художников, но эпох в искусстве. Созданию «Основных понятий истории искусств» предшествовало путешествие по Италии, послужившее созданию книги «Ренессанс и барокко». Ученик Буркхардта, Вельфлин обратился к искусству Италии, результатом чего стала книга «Ренессанс и барокко», где Вельфлиным были определены характеристики стилей двух великих эпох искусства. Метод соответствовал объекту исследования, так как термин «манера» был применен уже Джорджо Вазари для характеристики почерка художника. Как «фанатик зрения» Вельфлин определил критерии сопоставления пластических форм в искусстве в труде «Основные понятия истории искусств». Вельфлину принадлежит идея «истории искусства без имен»: он считал, что печать эпохи оставляет на почерке художников узнаваемый объединяющий их след. Важен разработанный Вельфлиным метод стилистического и сравнительно-стилистического анализа. Искусству Италии посвящена книга «Классическое искусство» (1997).

В российской науке начало стилистических исследований связано с именем Дмитрия Власьевича Айналова (1862-1939) (1895; 1900; 1917). Ученик Н. П. Кондакова, Айналов занимался исследованиями византийского искусства. Развивая идею Кондакова об иконографических типах, сохраняющих устойчивую схему на протяжении длительных периодов в различных национальных традициях, в отличие от переменчивого стиля, отражающего не только религиозные идеалы народа, но и вкусы заказчика, моду и множество иных мимолетных причин, Айналов значительное внимание сосредоточил на вопросах стиля. В византийском искусстве

образ принципиально не подлежит расщеплению (анализу), «образ» наследует свойство Бога быть целостным, неделимым, простым. Однако познание позволяет в образе обособить слагающие его качества или идиомы, упорядоченное единство которых и образует феноменальные, уникальные его свойства.

Примером рассуждений Д. В. Айналова в книге «Эллинистические основы византийского искусства» (1900) является его указание на тот факт, что иллюстрации к античным трактатам по космологии и средневековой «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова повлияли на композиционную структуру фресок и мозаик «Страшного суда».

Другим примером является использование в христианских изображениях жестов, за которыми античными трактатами по риторике закреплен определенный смысл, например рука, поднесенная к устами, указывает на состояние задумчивости, а раскрытая ладонь, обращенная к зрителю, в ранних изображениях апостолов является жестом оратора, требующего внимания аудитории. Анналов обращается не к расщеплению формы, а к так сказать ее морфологии. Исследуя стиль, Айналов обращает внимание на генезис символического реализма христианского искусства.

Сопоставление методов Айналова и Вельфлина позволяет отметить, что Вельфлин применил для исследования стиля анализ, то есть метод научного мышления, заключающийся в расщеплении целостного предмета исследования (художественной формы) на составляющие его признаки, качества, свойства с целью их обособленного всестороннего исследования. Анализ диалектически взаимосвязан с синтезом – соединением ранее разобщенных элементов предмета познания в целое. Айналов же прибегает не столько к анализу как расщеплению, сколько к абстрагированию и обобщению. Коротко говоря, в исследовании стиля Вельфлин применял методы анализа и синтеза, а Айналов – абстрагирования и обобщения. За стилистическим методом Айналова стоит определенная традиция. Разделение великой Римской империи на Западную и Восточную явилось причиной разделения на «латинский Запад» и «греческий Восток». Византия унаследовала от греков способность сообщить пластическую выразительность и наглядность понятиям идеальным, умообразным и абстрактным. Например, ответ на вопрос о символическом значении купола как архитектурной формы не заставит себя ждать. Купол воспринимается как небо, так же как и округлая стена алтаря, апсиды. Взгляд описывает сходные траектории, перемещаясь снизу-вверх и с запада на восток от входа к алтарю: он движется вначале по прямой, потом по кругу. Два основных вида движения – по окружности и по прямой – описаны Аристотелем в трактате «О небе». Он указывает на то, что движение по кругу свойственно небесным телам, а земным свойственно движение по прямой. Опыт Аристотеля был воспринят патристикой, и картина христианского космоса получила свое отражение в христианской философии, потом – воплощение в искусстве. Если присмотреться к линиям в иконе, то любая прямая будет словно бы фрагментом окружности. У нее будет момент преломления и закручение на конце, а окружность, наоборот, станет граненой, так как рисунок подчинен той же логике, что и архитектурные формы, чем отражена идея перихорезиса божественной и земной природы Иисуса Христа в символическом реализме искусства Византии и Древней Руси.

Обращение к специфике восточнохристианского искусства характерно для трудов Павла Флоренского (1882-1937) «Обратная перспектива» (1999), «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» (2000).

К этому же поколению относится блестящий теоретик искусства Л. Ф. Жегин (1892-1969). В книге «Язык живописного произведения (Условность древнего искусства)» (1970) он показал, как композиция и пространственные построения позволяют на условной плоскости соединить образ мира земного и небесного, вещественного и духовного, выделил точку взаимного перехода этих сфер. Жегин адресует читателя как к предыстории своих построений к одному из первых теоретических трудов по композиции, книге Уильяма Хогарта «Анализ красоты» (2016), внимательно рассматривая особенности знаменитой «кривой Хогарта».

Замечательной преамбулой к изучению условности языка изобразительного искусства Древней Руси является книга академика Д. С. Лихачева (1906-1999) «Поэтика древнерусской литературы» (1979), где говорится о смысле обратной перспективы и о передаче представлений о времени, пространстве, значимости событий в книжной миниатюре Средневековья. Например, сюжетные сцены разворачиваются на фоне «палатного письма», а не замкнуты в интерьере, потому что они имеют не частное значение, а вселенский смысл. Недавняя книга Георгия Кордиса «В ритме иконы: характер линии в византийской иконографии» (2016) отвечает на вопрос о системе пропорций, ритма, пространственных построений в искусстве.

У истоков иконологии и иконографии. Свое название иконологический и иконографический методы получили от греческого слова *εἰκόν* – «образ», «изображение». Понять специфику методов можно, обратившись к их истории и предыстории. Символично-аллегорический язык искусства Возрождения, а впоследствии барокко и классицизма опирался на иероглифику, эмблемату и иконологию. Термин «иероглифика» впервые фигурирует как название перевода написанного по-коптски трактата Горapollo (предположительно V в.) (https://w.histrf.ru/articles/article/show/gorapollo_n_khorapollon_khor_apollon_ghriech_gapollon) с истолкованием символов египетского письма. Перевод, выполненный неким Филиппом, был найден в 1419 году на острове Андрос. В 1422 г. флорентийским неоплатоником монахом Кристофоро Буондельмонти (https://ru.wikipedia.org/wiki/Буондельмонти,_Кристофоро) перевод был привезен во Флоренцию, где интерес к тексту был подготовлен трактатами сирийского неоплатоника и мистика Ямвлиха Халкидского, происходившего из рода египетских жрецов. «Иероглифика» повлияла на символично-аллегорический язык искусства XV-XVI вв., а в XVII в. она стала популярна благодаря исследованию Афанасия Кирхера (http://www.wiki93.ru/index.php/Кирхер,_Афанасий), монаха ордена иезуитов, профессора математики, обратившегося к герменевтическому прочтению символов «Иероглифики» в трактате

«Египетский Эдип». Кирхер видел в письменах Египта и в каббалистической письменности знания, полученные Адамом от Бога, хотя и замутненные впоследствии человеческой греховностью.

В эпоху Возрождения получила распространение «Эмблемата» – особый жанр, соединяющий в одно целое изображение и текст. Классическая эмблема имеет трехчастное строение: motto – девиз (как правило, не более пяти слов), symbolon – гравированное изображение, subscriptio – пояснительное стихотворение (со временем все больше уступавшее место пространному прозаическому тексту с многочисленными, порой крайне причудливо подобранными цитатами из античных авторов, Священного Писания и т.д.).

Основоположником жанра является Джованни Андреа Альчиато (1492-1550), написавший в 1522 г. в Милане и опубликовавший в 1531 г. в Аугсбурге “Emblematum liber”, которая переиздавалась до 1782 г. в Европе 130 раз (Брагина, 2007) на итальянском, немецком, французском, немецком языках. По мнению Э. Панофского (1999), Альчиато опирался на «Иероглифику» Горapollo.

Ахилл Бокки (1488-1556) – болонский гуманист, организовавший Академию Боккиана, является составителем эмблематы, издававшейся дважды в 1555 г. и в 1574 г., второе издание было проиллюстрировано 151 гравюрой на меди Джулио Бонасоне, гравюры отретушированы молодым Агостино Караччи. Стоит вспомнить, что братьям Караччи принадлежит честь создания Болонской академии, предварившей художественные академии Европы. Именно там родилась идея «большого стиля», опирающегося на опыт Античности и Ренессанса, на основе этой идеи возникли общеевропейские стили барокко и классицизм, из сказанного следует, что Бокки, Бонасоне и Караччи повлияли на аллегорический язык барокко и классицизма.

Термин «Иконология» (то есть «познание образов») был применен в качестве названия иконографической энциклопедии (“Iconologia overo Descrittione Dell’imagini Universali cavate dall’Antichità et da altri luoghi”) (Чамини, 2015), составленной итальянцем Чезаре Рипа (1555-1622) на основе сведений по истолкованию аллегорий, символов и отдельных сюжетов, почерпнутых им из трудов египетских, древнегреческих, римских авторов. Энциклопедия приобрела популярность, благодаря переводам на английский, немецкий, французский и другие языки, а также благодаря немецкому изданию, иллюстрированному гравюрами Иеремии Ваксмута (https://ru.wikipedia.org/wiki/Рипа,_Чезаре).

Нетрудно заметить, что иероглифика и иконология были нацелены на истолкование образов, знаков и символов, то есть были взаимосвязаны с литературной основой образов и искусством толкований, экзегезой (Миллер, 2003). Символы и аллегии проникнут в язык искусства XVII-XVIII вв. Ю. Н. Звездина (1997) выявила влияние иероглифики и «Иконологии» Чезаре Рипа на иносказания в натюрморты «малых голландцев».

В XVIII в. «Иконология» попадает и в обиход русской культуры вначале в круг чтения украинского духовенства, получавшего образование в Европе, потом Петр Первый инициирует издание «Символов и эмблематы», подготовленное Яном Тесингом и Ильей Копиевским (<https://wutheringkites.livejournal.com/119541.html>). «Символы и эмблемата» оказывает обширное влияние не только на монументальную и станковую живопись, но и на скульптуру, гравюру, садово-парковое искусство и корабельную резьбу. Литературоведов интересует влияние «Эмблематы» на аллегорический язык литературы и поэзии.

Иконографический метод. Следует обратить особое внимание на возможности применения иконографических энциклопедий для исследования искусства XV-XIX вв. В связи с меценатской политикой папского Рима искусство становится формой проповеди уже с периодов Высокого и Позднего Возрождения, иконографический метод, будучи изначально методом интерпретационным, переносится в область церковной археологии католической церкви, а в связи с археологическими исследованиями древностей Рима метод был применен для систематизации в археологии материалов античных раскопок. Этот значительный этап связан с деятельностью И. И. Винкельмана как археолога и основоположника истории искусств. В одну группу попадала скульптура и вазапись, где были изображены персонажи со сходными атрибутами (например, палица и шкура льва – атрибуты Геракла, крылатые сандалии или шлем с крыльями и жезл-кадуцей – атрибуты Гермеса). Атрибуты или сюжетные сцены приобретали пояснения в текстах мифов. По такому принципу построены «Неопубликованные древние памятники, объясненные и проиллюстрированные Джованни (Иоганном) Винкельманом, префектом древностей Рима» (<https://blog.mediashm.ru/?p=6819>). Обобщение и осмысление археологического материала составили основу «Истории античного искусства».

В церковной археологии католической и возникающей позже в XIX в. церковной археологии православной церкви иконографический метод тесно связан с литургией – богословской дисциплиной по истории богослужения. Иконографический метод становится основным методом науки о византийском и древнерусском искусстве в трудах ее основоположника Никодима Павловича Кондакова (1844-1925) (1876; 1998). В «Иконографии Богоматери» Кондаков писал, что история византийского искусства должна быть историей иконографических типов. Одновременно иконографический метод сохраняется в церковной археологии. На формирование Кондакова оказал влияние его учитель, Ф. И. Буслаев (1818-1897) (1997; 2001), историк литературы, теоретик искусства, глубокий знаток иллюминированных рукописей, он первым высказал общие идеи о русской иконописи. Для Ф. И. Буслаева связь иконографических исследований с литургией была очевидна, поэтому он отдавал свое предпочтение Н. В. Покровскому, имевшему систематическое богословское образование. Иконографический метод применяли и применяют современники и преемники Буслаева и Кондакова: А. П. Голубцов (1995), Н. В. Покровский (1884; 1894; 1900), А. С. Уваров (2001); И. И. Горностаев (1864; 1874), Н. И. Троицкий (1898), Д. В. Айналов (1895; 1900; 1917), А. И. Некрасов (1922), А. Грабар (2000), Ю. Г. Бобров (1995), Г. К. Вагнер (1987) и др.

Для понимания специфики иконографического метода в истории восточнохристианского искусства как истории иконографических типов следует рассмотреть ключевые понятия «образ» (икона) и «тип», обращаясь к их предыстории в области искусства толкований или экзегезы.

Искусство толкований или экзегетическая традиция исторически происходит от религиозных толкований иудеев (раввинистических толкований на книги Ветхого Завета) и греческих филологических толкований на священные тексты. Две эти традиции вступили во взаимодействие в Александрии Египетской, откуда были восприняты христианством. Одной из разновидностей раввинистических толкований была типология (от греч. «τύπος» – «отпечаток»). От других видов толкований ее отличает перенос смысла Священного Писания на события настоящего времени как истолкования божественной воли богоизбранному народу.

Принцип типологии заключается в парном сопоставлении обетования – исполнения; прошлого-будущего. Этот прием с IV в. стал основным в христианском искусстве (Миллер, 2003). Отличие христианской типологии от иудейской следует усмотреть не только в сопоставлении ветхозаветных пророчеств с их новозаветным исполнением, но также и в сопоставлении образа с его первообразом. Богословие иконопочитания, определяя порядок отношения к иконе, указывает на то, что почитаются не вещество иконы и не труд иконописца, но «честь, святому образу воздаваемая, на Первообразная восходит», то есть поклонение и почитание посредством иконы обращено к Первообразу, Богу, и потому почитание иконы называется относительным.

Примененное Н. П. Кондаковым понятие «иконографический тип» указывает на взаимосвязь изображения с ветхозаветным прообразом, пророчеством, и с Первообразом, которому адресуется поклонение. Следует подчеркнуть, что грубой ошибкой будет отождествление иконографического типа только со схемой изображения (даже в ее сопоставлении с сюжетом).

Применив понятие «иконографический тип» как «τύπος», оттиск, отпечаток, Кондаков опирался и на определение понятия «εἰκόν» («икона»), трактуемое как оттиск в богословии иконопочитания. Иоанн Дамаскин в «Трех защитительных словах против порицающих святые иконы или изображения» определяет «икону» и как «портрет», и одновременно как «оттиск»: в конечной перспективе смысла под «оттиском» понимаются «печати Духа Святого». Границы понятия «икона» в христианстве определяются учением о человеке как образе Божиим, в этой связи назначение иконы – обеспечить взаимодействие человека как образа Божия и с ветхозаветными пророчествами, и с Первообразом. В «Третьем защитительном слове» Иоанном Дамаскиным выстроена иерархия образов, текст этот является высоким образцом логико-диалектических построений. Позже Дионисий Ареопагит, с трудами которого связана разработка символизма богослужения, обозначил наличие в образе 80 смысловых уровней.

В этой ситуации икона служит тому, чтобы человек осознал себя как образ Божий в библейской истории, именно поэтому важно понять литургическое назначение иконы, принимаемое во внимание историей иконографических типов и ее иконографического метода. Следует подчеркнуть, что литургическим назначением образа определяется требование истинности, поэтому образ не только соотнесен с канонами (в этом случае под канонами следует понимать закон, юридическую норму), но с догматами восточнохристианского вероисповедания. Икона свидетельствует истину Боговоплощения Иисуса Христа, заключенную в Христологическом догмате. Порядок относительного почитания иконы определен догматом иконопочитания и отражен догматиком праздника Торжества православия. Ф. И. Буслаеву и Н. П. Кондакову принадлежит честь определения методологических оснований в подходах к исследованию изобразительного искусства посредством взаимосвязанного единства методов. Исходная идея заключалась в том, что исследование современного русского искусства невозможно без обращения к его историческим корням, а именно, искусству славян и средневековой Руси. Уже в дохристианском искусстве оба ученых отмечали редкое свойство, сближающее славянское искусство с греческим, – способность в простой пластической форме отражать умозрительные отвлеченные понятия или философские идеи. Н. П. Кондаков локализовал важный исторический момент, он показал, что проводником культуры Древней Греции для Европы был Константинополь, поэтому страны, принявшие крещение от Византии, ближе в своей причастности к наследию Эллады в рецепции Византии, чем западноевропейские страны.

Из всего сказанного стоит заключить, что иконографический метод имеет ряд исторических разновидностей. Коротко говоря, в отношении искусства античности – это метод систематизации образов по отношению к сюжетам (мифологическим и литературным); применительно к искусству и художественной культуре от Возрождения до первой четверти XIX в. – это метод создания и толкования аллегорических образов; в церковной археологии как исторической дисциплине он является методом систематизации археологического материала, связан с историей церкви, а в истории восточнохристианского искусства как истории иконографических типов метод связан с литургией, традицией литургических толкований и богословием иконопочитания, включает в свой состав и стилистический метод.

Иконологический метод. основоположником иконологического метода является Аби Варкбург (1866-1929) (2008) – немецкий искусствовед еврейского происхождения. Суть метода подчинена идее рассмотрения истории образов и формирующих образы сил. Систематический вид иконологический метод получил в трудах немецкого и американского теоретика искусств Эрвина Панофского (1892-1968) (1999; 2004), который опирался в своей теории на опыт Ригля, Вельфлина, Варкбурга, что свидетельствует об усилившемся интересе к взаимодействию образа и особенностей художественной формы. Гением является Варкбург, а Панофский – выдающимся теоретиком искусств, привнесшим систематизацию в иконологический метод. Методические основы иконологического исследования отражены Э. Панофским в изданиях «История искусства как гуманистическая дисциплина», «Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса», оба текста включены в книгу «Смысл и толкование изобразительного искусства» (1999). Наиболее важными для европейского искусствознания являются идеи Панофского о Франции как родине искусства готики («Аббат Сюжар и аббатство Сен-Дени») и о перспективе в работе «Перспектива как символическая форма». Панофский показал, что мировоззрение эпохи получает свое отражение в памятниках архитектуры как «символических формах»; судить

о картине мира античности можно по архитектуре Парфенона, схоластика Средневековья с ее логико-диалектическими построениями находит себе соответствие в каркасных конструкциях готических соборов, а портретом египетской цивилизации стали пирамиды в Гизе.

Идеи Панофского стали так популярны, что о его авторстве нередко забывают, но они интересны и важны как отправная точка диалога, в который вступил выдающийся создатель истории эстетических учений Алексей Федорович Лосев. Его небольшая статья «Художественные каноны как проблема стиля» (1964) совершенно незаслуженно забыта широким кругом читателей. В ней Лосев восполнил недостающее в рассуждениях Панофского звено. Он показал, как именно стыкуются мир умозрений и мир пластических образов архитектуры и скульптуры. А. Ф. Лосев пишет о «структурных терминах», таких как: симметрия, центр, центрированность, ритм, мера, пропорция. Их можно применить при создании постройки или скульптуры, и одновременно они же бытуют не только в философских, религиозных, натурфилософских текстах, но и в других пластах словесного обихода эпохи. Яркий пример, приведенный Лосевым, таков: он указывает на известное высказывание Протагора «Человек есть мера всех вещей». Это высказывание нередко проецируют на образы ордерной системы античности и канон классической скульптуры. Лосев приводит его в полном, а не в усеченном, виде: «Человек есть мера всех вещей, сущих в их бытии и несущих в их небытии». А. Ф. Лосев выявил и систематизировал наиболее важные для разных исторических периодов тексты, влияющие на канон как художественный стиль эпохи. Канон как система пропорций в искусстве Древнего Египта отражена папирусом храма в Эдфу. Канон в классической скульптуре Древней Греции и ордерная система античности соотносятся с «Тетрагоном» Поликлета. «Эрминия» Дионисия Фурнографота рассматривается Лосевым как первоисточник по средневековому канону. Он также указал на трактаты Возрождения по перспективе, пропорциям, пластической анатомии. Выявляя суть проблемы, оказавшейся в центре внимания Панофского и его самого, Лосев отчетливо доказал, что канон как художественный стиль эпохи определяется системой пропорций, под пропорцией понимается отношение части к целому. Определение относится к числу важнейших в теории искусств. На этом примере продемонстрирована значимость теоретического подхода к исследованиям в области изобразительного искусства и архитектуры. Интенция иконологического метода была задана Аби Варкбургом, в переводе на русский язык опубликовано только пять статей в сборнике «Великое переселение образов: исследование по истории и психологии возрождения античности» (2008). Варкбурга, в частности, интересовала магическая природа архаического визуального символа; он различает эти символы в том, что принято называть «примитивом», в период исторических переломов возникает ситуация, когда один стиль отступил, а другой – не оформился. В это время на поверхность выходят архетипы. Будучи архаическими по происхождению и форме, они парадоксальным образом служат обновлению искусства. Варкбург назвал их «формулой пафоса», или «патетической формулой», составив «Атлас Мнемозины», он отразил появление архетипов топографически и во временном порядке. Интеллектуальные стратегии Варкбурга исследователи описывают на примере «движущейся детали»: струящиеся волосы и взмывающие складки одежд в произведениях Возрождения привлекли внимание Варкбурга тем, что движение является немотивированным. Последовательно продвигаясь, Варкбург пришел к мысли, что они появляются как воспоминание об Античности, выявил, что так изображалось испугание менад, что «движущиеся детали» не передают движения, но являются «капсулами энергий».

При сопоставлении иконологии и иконографии на поверхности лежит сходство этих методов в обращении к проблеме символического образа и первообраза или архетипа. Учение об архетипах восходит к досократикам и Платону, учение о символе разработано Плотинином; в так сказать обновленной версии учение об архетипах входит в атмосферу культуры XX в., благодаря Юнгу, опиравшемуся на идеи Зигмунда Фрейда, изложенные в очерке о Леонардо да Винчи. Следует обратить внимание на утверждение Панофского о том, что неоплатонизм стал основой европейского символизма, эта мысль представлена в исследовании «IDEA». Тонкость состоит в том, что неоплатонизм являлся «связкой» для светской и церковной культуры и искусства Средневековья, однако духовная культура опирается на неоплатонизм, усвоенный и преодоленный патристикой. Момент размежевания является вероисповедальным и, таким образом, затрагивает глубокое ядро культуры, поэтому следует подчеркнуть: иконология и иконография имеют общую предысторию, коренятся в экзегетической традиции, равно занимают символическим значением образа и его соотносительностью с архетипом, однако поляризация иконологии и иконографии значительна не на уровне инструментария или объекта исследования, а на уровне гносеологических принципов. Насколько иконографический метод науки о византийском и древнерусском искусстве укоренен в патристике, настолько иконология восходит к Плотину и его преемникам, включая Порфирия, Прокла, Ямвлиха Халкидского и далее, вплоть до флорентийских гуманистов.

Заключение

Обзор литературы по методике искусствознания искусствоведения позволяет обратить внимание на основные направления теоретической мысли, увидеть различие школ и их взаимное влияние. Краткий обзор принят с намерением сделать акцент на своеобразии традиции отечественной науки, проявившейся в подходе к стилистическому анализу, в его взаимосвязи с иконографическим методом. Интерпретация художественной формы как носительницы смысла позволяет сопоставить такие поляризованные явления, как теоретическая мысль мастеров авангарда и представителей науки о византийском и древнерусском искусстве. Осознанное отношение к методологии и методике искусствознания определяет авторскую позицию исследователя и предваряет результат его научного труда.

Источники | References

1. Айналов Д. В. Византийская живопись XIV века // Записки классического отделения Русского Археологического общества. 1917. IX.
2. Айналов Д. В. Мозаики IV-V вв. Исследования в области иконографии и стиля древнехристианского искусства. СПб., 1895.
3. Айналов Д. В. Эллинистические основы византийского искусства. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1900.
4. Античные теории языка и стиля. СПб.: Алетейя, 1996.
5. Аристотель. Поэтика // Античные теории языка и стиля. СПб.: Алетейя, 1996.
6. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С, 2012.
7. Арсланов В. Г. Теория и история искусствознания: в 5-ти т. М.: Академический проект, 2015.
8. Базен Ж. История истории искусств от Вазари до наших дней. 2021. https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/bazen_isist/index.php
9. Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Аксиома, 1995.
10. Брагина Л. М., Кудрявцев О. Ф. Альчати Андреа // Культура Возрождения: энциклопедия. М.: РОССПЭН, 2007.
11. Брагинская Н. В. «Картины» Филострата Старшего. Генезис и структура диалога перед изображением. 2002. URL: http://ivka.rsuh.ru/binary/85345_38.1298803673.71468.pdf
12. Буслаев Ф. И. Древнерусская литература и православное искусство. СПб.: Лига Плюс, 2001.
13. Буслаев Ф. И. О русской иконе. Общие понятия о русской иконописи. М.: Благовест, 1997.
14. Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1987.
15. Варкбург А. Великое переселение образов: исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб.: Азбука-классика, 2008.
16. Вельфлин Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. СПб.: Алетейя, 1997.
17. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: Издательство В. Шевчук, 2002.
18. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Издательство В. Шевчук, 2015.
19. Виппер Б. Р., Ливанова Т. Н. История европейского искусствознания. От Античности до конца XVIII века. М.: Акад. наук СССР; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР, 1963.
20. Власов В. Г. Стили в искусстве: словарь: в 3-х т. СПб.: Кольна, 1995. Т. I.
21. Волков Н. Н. Композиция в живописи. М.: Книга по требованию, 2012.
22. Волков Н. Н. Цвет в живописи. 1965. URL: https://royallib.com/book/volkov_nikolay/tsvet_v_givopisi.html
23. Гаспаров М. Л. Поэзия риторического века // Поздняя латинская поэзия. М., 1982.
24. Голубцов А. П. Из чтений по церковной археологии и литургике. 2017. URL: <https://web.archive.org/web/20060707031919/http://www.klikovo.ru/db/book/msg/963>
25. Голубцов А. П. Из чтений по церковной археологии и литургике. СПб., 1995.
26. Горностаев И. И. Древнехристианское искусство. Отд. I. СПб., 1864.
27. Горностаев И. И. История изящного искусства: лекции. Отделы: 1 - Древнехристианский, 2 - Византийский. СПб., 1874. № 17.
28. Грабар А. Император в византийском искусстве. М.: Ладомир, 2000.
29. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. М.: Искусство, 1986а.
30. Даниэль С. М. Картина классической эпохи: проблема композиции в западноевропейской живописи. 1986б. URL: <https://obuchalka.org/2016031588702/kartina-klassicheskoi-epohi-daniel-s-m-1986.html>
31. Даниэль С. М. Сети для Протея: проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб.: Искусство, 2002.
32. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения: в 2-х т. М.: Искусство, 1978. Т. 1.
33. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения (условность древнего искусства). М., 1970.
34. Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. М.: Наука, 1997.
35. Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства / пер. Ю. Н. Попова. СПб., 2000.
36. Илюшечкин В. Н. Античная физиогномика // Человек и общество в античном мире. М.: Наука, 1998.
37. Кандинский В. Избранные труды по теории искусства: в 2-х т. / ред. и сост. Б. Автономова, Д. В. Сарабьянов, В. С. Турчин. М.: Гилея, 2001.
38. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери: в 2-х т. М.: Паломник, 1998.
39. Кондаков Н. П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса: Тип. Ульриха и Шульце, 1876.
40. Константины М. Понятие литературного анализа или бессодержательный термин? // Невыразимо выразимое: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сборник статей / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
41. Кордис Г. В ритме иконы: характер линии в византийской иконографии. 2016. URL: <https://iskusstvoed.ru/2016/09/21/volkov-n-n-kompozicija-v-zhivopisi-2/>
42. Лазарев В. Н. Византийская живопись. М.: Искусство, 1971.
43. Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. М.: Наука, 1978.
44. Лазарев В. Н. История византийской живописи: в 2-х т. М.: Искусство, 1947. Т. 1.

45. Ларионов М. Ф. Лучизм. М.: Изд. К. и К., 1913.
46. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979.
47. Лихачева В. Д. Иконографический канон и стиль палеологовской живописи: автореф. дисс. ... к. иск. Л., 1965.
48. Лосев А. Ф. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. М., 1964. Вып. 6.
49. Малевич К. Собрание сочинений: в 5-ти т. М.: Гилея, 2000-2004.
50. Миллер Т. Александрийская экзегеза // Патристика: новые переводы, статьи. Нижний Новгород: Издательство братства во имя святого князя Александра Невского, 2003.
51. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сборник статей / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
52. Некрасов А. И. Лекции по византийско-русскому искусству, читаемые в Московском Высшем женском училище в 1912 -1922 гг. М., 1922.
53. Панофский Э. Перспектива как символическая форма. СПб.: Азбука-классика, 2004.
54. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999.
55. Покровский Н. В. Лекции по церковной археологии, читанные студентам Санкт-Петербургской Духовной Академии. СПб., 1884.
56. Покровский Н. В. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. СПб., 1900.
57. Покровский Н. В. Памятники искусства и иконографии в древнехристианский период. Б. м., 1894.
58. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи. М.: Наука, 1975.
59. Раушенбах Б. В. Система перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. М.: Наука, 1986.
60. Ротенберг Е. И. Западноевропейская живопись XVII века. Тематические принципы. М.: Искусство, 1989.
61. Тирльберг М. Цветная Вселенная. Михаил Матюшин об искусстве и зрении. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
62. Троицкий Н. И. Влияние космологии на иконографию византийского купола. Тула: Тип И. Д. Фортунатова, 1898.
63. Уваров А. С. Христианская символика. Символика древнехристианского периода. М.: Издательство Свято-Тихоновского Богословского института, 2001.
64. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие / подг. текста, научный аппарат Д. Д. Чебановой. М.: Советский художник, 1988.
65. Филонов П. Н. Пропевень о проросли мировой. Пг., 1915.
66. Флоренский П. А. Анализ пространственности и <времени> в художественно-изобразительных произведениях. 2000. URL: http://philologos.narod.ru/florensky/fl_space.htm#zi
67. Флоренский П. А., священник. Обратная перспектива // Флоренский П. А. Сочинения: в 4-х т. М.: Мысль, 1999. Т. 3 (1).
68. Хогарт У. Анализ красоты. СПб.: Азбука, 2016.
69. Чамина Н. Ю. Чезаре Рипа. «Иконология» в поисках универсального языка культур. 2015. URL: https://www.academia.edu/19552056/Чезаре_Рипа_Иконология_В_поисках_универсального_языка_культур

Информация об авторах | Author information



Щипина Римма Владимировна¹, к. филос. н.
¹ Санкт-Петербургский государственный институт культуры



Shchipina Rimma Vladimirovna¹, PhD
¹ Saint-Petersburg State Institute of Culture

¹ rimma107@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 17.09.2021; опубликовано (published): 29.10.2021.

Ключевые слова (keywords): иконография; иконология; стилистический анализ; iconography; iconology; stylistic analysis.