

И. Л. КЫЗЛАСОВА

НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП В СТАНОВЛЕНИИ
ИКОНОГРАФИЧЕСКОГО МЕТОДА Н. П. КОНДАКОВА

Особое место среди русских историков искусства второй половины XIX—начала XX в. принадлежит Никодиму Павловичу Кондакову (1844—1925). Его труды составили целую эпоху в осмыслении древнерусского художественного наследия. Ученый открыл новый самостоятельный раздел в изучении истории мирового художественного процесса — историю византийского искусства. Специальный интерес представляет вклад Н. П. Кондакова в развитие иконографического метода, который был ведущим исследовательским методом в изучении искусства средних веков на протяжении всей второй половины прошлого столетия.

В 60-е годы XIX в., во время учебы в Московском университете и вскоре после его окончания, Н. П. Кондаков испытал влияние взглядов крупнейшего русского историка искусства тех лет Федора Ивановича Буслаева. Его работы конца 50—60-х годов заложили прочную основу для формирования иконографического метода в отечественном искусствоведении. В европейской науке об искусстве этот метод начал складываться с середины XIX в. и нашел свое отражение в трудах, посвященных как античному, так и средневековому художественному наследию. Н. П. Кондаков, хорошо знакомый с научными поисками зарубежных исследователей, прошел оба пути, ведущие к иконографическому методу. Ученый начал активную исследовательскую деятельность в 70-х годах. Вся первая половина этого десятилетия прошла для него под знаком преимущественного интереса к античному искусству. Но уже в 1875—1876 гг., во время работы в важнейших музеях и библиотеках Европы, Н. П. Кондаков собирал материалы не только для книги о греческой мелкой пластике, но и для сочинения о византийской миниатюре. В эти годы ученый общался с такими выдающимися знатоками классической и раннехристианской иконографии, как А. Конце и Д.-Б. де Росси. Определенное влияние на взгляды молодого русского исследователя оказали его французские коллеги Л. Дюшень, К. Байе, Э. Мюнтц¹. Но если изучение античного искусства и искусства первых веков христианства в европейской науке того времени стояло на высоком уровне, то художественная культура Византии не вызывала серьезного интереса. Как и в первой половине XIX в., было широко распространено мнение о том, что Византия «оцепенела» в своем художественном развитии, что из века в век она создавала памятники грубые и уродливые.

Книга Н. П. Кондакова «История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей», вышедшая в 1876 г., совер-

¹ Отчет доцента Н. Кондакова и его занятиях за границей со 2-го марта по 1-е сентября 1875 г. — ЗИНУ, XVIII, отд. отг., с. 6; Отчеты доцента Н. Кондакова о его занятиях за границей с 1-го сентября 1875 г. по 1-е августа 1876 г. — ЗИНУ, XX—XXI, отд. отг., с. 4; *Вернадский Г. В.* Никодим Павлович Кондаков. — СК, 1928, 2, с. XIV.

шила переворот в науке ². Это была работа, впервые показавшая живое развитие византийского искусства, его высокую художественную ценность. Книга принесла автору европейское признание и в течение долгих лет оставалась одним из основных трудов по истории византийского изобразительного искусства. С этого времени русская наука в лице Н. П. Кондакова начала занимать ключевые позиции в данном разделе искусствознания. В «Истории византийского искусства» иконографический метод ученого получил законченную формулировку. Позднее, на протяжении полувековой научной деятельности исследователя, его метод претерпел определенные изменения ³, главным образом за счет развития теоретических положений, высказанных уже в книге 1876 г.

Следует, однако, кратко охарактеризовать те наблюдения над иконографическим методом Н. П. Кондакова, которые уже были высказаны в литературе.

В многочисленных статьях о трудах ученого, вышедших еще при его жизни, отмечалось, что, уделяя большое внимание иконографии, исследователь описывал художественные и технические особенности памятников, анализировал их культурно-исторические связи ⁴. Исследовательский метод ученого не получил общепринятого названия — часто использовалось понятие «сравнительного» метода, а Д. В. Айналов писал о историко-художественном анализе и о методе объективного сопоставления форм в работах своего учителя ⁵.

Как известно, в 80—90-х годах XIX в. в европейском искусствознании произошел решительный перелом — возник принципиально новый исследовательский метод, ориентированный на изучение художественной специфики искусства. С 10-х годов XX в. этот метод постепенно начали усваивать представители молодого поколения русских ученых, писавших о средневековом искусстве. Иконографический метод в том виде, как он сложился в трудах Н. П. Кондакова, оказался неспособным к серьезным изменениям, вызванным новыми веяниями в науке. Таким образом, в период наибольшей зрелости иконографического метода его позиция ведущего исследовательского метода была утеряна. Все это объясняет стремление некоторых ученых пересмотреть основы прежней научной традиции в изучении средневекового художественного наследия ⁶. Это закономерное стремление было облечено, однако, в формы чрезмерно резкой, лишенной историзма критики. Все же, несмотря на общую тенденцию к предельному упрощению взглядов старых ученых, такие авторы, как Н. Щекотов и П. Муратов, высказали ценные замечания о том, что Н. П. Кондаков разрабатывал не только вопросы иконографии, но и стилия. Отмечалось, что наблюдения ученого над художественной формой

² Лазарев В. Н. Никодим Павлович Кондаков (1844—1925). М., 1925. Работа переиздана с некоторыми исправлениями и дополнениями в кн.: Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971, с. 8 (далее ссылки на это издание).

³ Общую характеристику последующих этапов в развитии исследовательского метода Н. П. Кондакова см.: *Кыласова И. Л.* Становление и развитие иконографического метода в трудах Ф. И. Буслаева и Н. П. Кондакова: Автореф. дис. . . канд. искусств. наук. М., 1978, с. 15—18.

⁴ *Покровский Н. В.* Рец. на кн.: Кондаков Н. П. Византийские церкви и памятники Константинополя. — ЗИРАО, т. 3, 1887, вып. 1; *Редин Е. К.* Рец. на кн.: Кондаков Н. Византийские эмали. — ВВ, 1895, II, вып. 1—2. *Он же.* Профессор Никодим Павлович Кондаков. К тридцатилетней годовщине его научно-педагогической деятельности. — ЗИРАО, 1896, т. 9, вып. 2; *Бок В. Г.* Рец. на кн.: Кондаков Н. П. Византийские эмали. — ЗИРАО, 1896, т. 8, вып. 3—4, кн. 1; *Айналов Д. В.* «Русские клады» Н. Кондакова. — ЖМНП, 1897, № 7.

⁵ *Айналов Д. В.* Указ. соч., с. 161.

⁶ *Анисимов А.* Этюды о новгородской иконописи. — София, 1914, № 4; *Щекотов Н.* Иконопись как искусство. — Русская икона, 1914, вып. 2; *Муратов П.* Русская живопись до середины XVII века. — В кн.: История русского искусства. М., 1914, т. 6; *Грищенко А.* Русская икона как искусство живописи. М., 1917.

были интересными, но недостаточно последовательными и исчерпывающими.

В годы становления советской науки В. Сокол писал, что иконографический метод Н. П. Кондакова включал в себя формально-исторический анализ. Вновь упоминалось, что последний сводился к случайным замечаниям, а потому и не имел научного значения. Большую историческую «оснащенность» трудов Н. П. Кондакова, мастерство его стилистического анализа отмечал С. А. Жебелев. Эта характеристика стала общепринятой для целого ряда ученых 20-х годов ⁷.

Работа В. Н. Лазарева положила начало собственно историографическому изучению данной темы в советской науке ⁸. Статья до сего времени остается наиболее значительным вкладом в изучение научного наследия Н. П. Кондакова. В. Н. Лазарев подчеркнул закономерность становления иконографического метода, большое значение, которое он имел в истории науки. Впервые были прослежены этапы развития метода Н. П. Кондакова. В. Н. Лазарев видел слабые стороны метода в его отрыве от анализа художественной формы, в отождествлении иконографии и содержания памятников, в отсутствии анализа причин изменения иконографии.

В работах Ф. И. Успенского, Д. В. Айналова, Г. В. Жидкова вновь отмечается глубина стилистического анализа Н. П. Кондакова, обширность культурно-исторической базы его работ. Исследовательский метод ученого вновь был назван сравнительным ⁹. Так, во второй половине 20-х годов окончательно определились противоположные точки зрения на отношение иконографического метода Н. П. Кондакова к изучению средств художественного выражения.

В 30-е и отчасти 40-е годы наблюдения, касающиеся научного наследия ученого, встречаются редко, в большинстве случаев они отмечены печатью подчеркнuto критического отношения. Все же это не помешало А. И. Некрасову писать о достаточно обоснованном толковании стиля в трудах Н. П. Кондакова, хотя он и полагал, что исследователь изучал не существо искусства, а историю культуры в связи с произведениями искусства. Очень важно, что были отмечены попытки Н. П. Кондакова приблизиться к пониманию социальных корней художественного творчества. Исследовательский метод Н. П. Кондакова был определен как историко-иконографический ¹⁰. В 40-е годы высокую оценку труды ученого получили в работах В. Н. Лазарева, И. И. Иоффе ¹¹. В 60-е годы о методе Н. П. Кондакова упоминал М. В. Алпатов, писал А. А. Сидоров ¹². Последний затронул ряд малоизученных вопросов, но в целом иконографический метод Н. П. Кондакова все же не получил детальной характеристики ¹³.

⁷ Сокол В. Иконографический и живописно-формальный методы изучения русской иконописи. — ИОАИЭ при Казанском университете, 1923, 32, вып. 2, с. 187—188, 196; Жебелев С. А. Введение в археологию. Пг., 1923, ч. 1, с. 134; Никодим Павлович Кондаков. 1844—1924: К восьмидесятилетию со дня рождения. Прага, 1924.

⁸ См. выше, прим. 2.

⁹ Успенский Ф. И. Памяти Никодима Павловича Кондакова. — ИАН, 1926, сер. VI, т. XX, № 9, с. 572; Айналов Д. В. Н. П. Кондаков как историк искусства и методолог. — СК, 1928, с. 314—321; Жидков Г. В. Московская живопись середины XIV века. М., 1928, с. 37, 86, 93.

¹⁰ Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, с. 12—13.

¹¹ Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. М., 1947, с. 19; Иоффе И. И. Проблема всеобщей истории искусств в Петербургском университете. УЗ ЛГУ, 1947, № 95. Сер. ист. наук, вып. 15, с. 248—251.

¹² Алпатов М. В. Из истории русской науки об искусстве. — В кн.: Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. М., 1967, с. 24 и др.; История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века. М., 1966, с. 238—242; История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века—начало XX века. М., 1969, кн. 1, с. 9—11.

¹³ Историографию вопроса подробнее см.: Кыласова И. Л. Исследовательские методы Ф. И. Буслаева и Н. П. Кондакова: (Итоги и перспективы изучения). — Вестн. МГУ. Серия «История», 1978, № 4, с. 87—94.

Итак, сущность исследовательского метода Н. П. Кондакова вызывала и вызывает различные толкования¹⁴. Кроме того, исследовательский метод ученого не стал предметом специального изучения.

Со времени выхода в свет «Истории византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей» прошло 100 лет. За эти годы византистика проделала огромный путь. Думается, что для верной оценки научного наследия Н. П. Кондакова нужно учитывать два обстоятельства. С одной стороны, большинство теоретических положений и исследовательских приемов ученого претерпели серьезные изменения или даже оказались отвергнуты современным искусствознанием. С другой — многие мысли исследователя стали азбукой существующей сегодня науки. Это осложняет восприятие новаторского характера работ ученого. Все сказанное в полной мере относится к книге 1876 г.

В «Истории византийского искусства» впервые в отечественном искусствознании был последовательно применен принцип сюжетно-тематической группировки материала, который лег в основу иконографического метода. Ученый справедливо писал, что его исследовательский метод зиждется на так называемой «гипотезе редакций». Для Н. П. Кондакова было важно, что новый метод, сохраняя историческую последовательность в систематизации памятников, позволял ему, как он подчеркивал, сосредоточить внимание на художественных и иконографических особенностях произведения искусства (с. 5, 6).

Разработанные в исследовании принципы анализа лицевых рукописей по мере сложения их редакций по времени и месту их происхождения определили изучение памятников в их соотношении между собой как «оригиналов» и «копий». Так, известный или неизвестный оригинал вместе со сгруппированными вокруг него «копиями» составлял определенную редакцию в иллюстрировании данного вида рукописей. Определение иконографического «ядра» редакции позволяло рассматривать последующие «копии» лишь с точки зрения тех изменений, которые они вносили. Памятники определенной эпохи, принадлежащие к одной редакции, могли быть охарактеризованы на примере наиболее полного по составу иллюстраций экземпляре. Автор постоянно отмечал распространенные или редкие переводы. Книга 1876 г. явилась весомым вкладом в создание истории типов основных персонажей христианского искусства.

Приступая к изучению византийского искусства, Н. П. Кондаков не случайно обратился прежде всего к миниатюре. Интерес к ней ученый унаследовал от своего учителя Ф. И. Буслаева. Выбор темы был удачен, так как иллюстрированные рукописи обладали большей хронологической определенностью и были более равномерно распределены во времени, чем памятники иных видов искусства. Многочисленность и разнообразие миниатюр позволили Н. П. Кондакову поставить перед собой масштабную задачу — дать общую характеристику развития всего византийского изобразительного искусства.

Исследователю было ясно, что миниатюра в течение значительного времени занимала «главнейшее» место в художественной жизни Византии (с. 11, 14). Но самостоятельность этого раздела была относительной. Новый подход к искусству позволил с особой наглядностью выявить процесс обмена сюжетами между миниатюрой, фреской и мозаикой. Как сравнительный материал в книге использовались также рельефы, эмали и изображения на амулах. Кроме того, в исследовании были сделаны попытки наметить соотношение византийской и каролингской миниатюр, сопоставить ряд образцов византийской иконографии с некоторыми композиционными схемами эпохи Возрождения и с описаниями из русских иконописных подлинников.

¹⁴ Это наглядно отразилось уже в различных наименованиях исследовательского метода Н. П. Кондакова.

Как же ученый определял роль и смысл иконографии в византийском художественном наследии? Этот вопрос возникает уже при знакомстве с названием книги. Мы сталкиваемся здесь со свойственной исследователю неопределенностью терминов и непоследовательностью их применения. Чтобы убедиться в этом, достаточно привести другое аналогичное сочетание слов в работе «искусство и миниатюра» (с. 134). Текст книги свидетельствует о том, что «искусство» и «иконография» не воспринимались автором как независимые друг от друга или, наоборот, тождественные понятия. Первое было, несомненно, шире второго, включало его как хронологически и функционально ограниченную часть. Согласно концепции Н. П. Кондакова, византийская иконография не только складывалась постепенно, но и закончила свое развитие задолго до того, как прекратилась жизнь самого византийского искусства.

В понятии «искусство» ученый различал две составные части: художественную форму и содержание-иконографию. Исследователь пользовался также понятием «манера представления», близким по смыслу к понятию «иконография». Наш комментарий к терминологии ученого позволяет перейти к обоснованию Н. П. Кондаковым особой роли иконографии в истории византийского искусства.

Ученый исходил из мысли, что «всякий период искусства характеризуется прежде всего художественной формой, и манера представления, будучи более устойчивой и менее чувствительной к явлениям времени, не может служить к полному определению эпохи». Но Н. П. Кондаков стремился охарактеризовать прежде всего особенности византийского искусства. Анализируя его истоки и полагая, что многие раннехристианские памятники «античны» по стилю, исследователь писал, что именно история иконографии раскрывает нам ныне всю исключительность художественного наследия Византии. Обратившись к зрелому этапу в его развитии, Н. П. Кондаков отмечал, что вся художественная деятельность была поставлена в «особые, исключительные в истории искусства условия: она избрала себе самое определенное и ограниченное содержание; санкционированные формы художественной композиции довольствовались всевозможными случаями; известное число избранных иконографических типов полагалось для образного воспроизведения евангельского или библейского факта. . .» (с. 131, 141).

Н. П. Кондаков справедливо полагал, что формирование и функционирование иконографии в византийском искусстве во многом определялись ремесленной «постановкой» мастера, необходимостью выработать для художников мастерской схему каждой фигуры, сцены, определить набор красок. Это привело, по мысли ученого, к схематичности, условности, своеобразной «казенности» типов и композиции: «Как скоро мастер в известном представлении нашел характеристическую его сторону, он разрабатывает исключительно ее и подчиняет ей все остальное». Именно стремление к «характерности», а не принцип верности природе, писал исследователь, направляло руку византийского художника (с. 67).

Н. П. Кондаков не мог обосновать мысль об особой роли иконографии без анализа проблем соотношения традиционного и личного начал в средневековом искусстве, ремесленности и относительной творческой свободы, условности и использования впечатлений реальности.

Исследователь впервые показал, что ремесленная основа художественного творчества, своеобразное «тиражирование» образцов в искусстве Византии ограничивали, но не исключали полностью проявлений творческой свободы художника (до XIII в.). Н. П. Кондаков отмечал, что особыми «привилегиями» пользовались миниатюристы: индивидуальные поиски мастера выражались не только в декоративном оформлении страницы рукописи, но и в области иконографии. Ученый видел, как велика была роль индивидуального выбора сюжета, сокращения композиционных схем, изменения деталей, придававших изображению новый смысл.

Исследователь писал, что византийский художник мог «придумать» отдельную сцену, обновить старый сюжет, наделив его особой эмоциональной окраской. Наконец, ряд символических изображений прямо предполагал «замысел и изобретение» (с. 3, 5—8, 44, 174, 177, 178, 239, 245). Полноценная миниатюра определялась Н. П. Кондаковым как «художественное сочинение». Она противопоставлялась бездумному следованию за текстом, буквальному иллюстрированию. Лишь XIII—XIV вв. трактовались как время «самоотречения, уничтожения личности и воли» (с. 108, 265)¹⁵.

Ученый прекрасно чувствовал природу иконографии. Он отметил ее основные качества: отвлеченный, идеальный, строго объективный и символический характер. Исследователь, как и его учитель Ф. И. Буслаев, констатировал, что «идеальное» и «реальное» в византийском искусстве связаны по законам, обратным их естественной связи. Историческая ограниченность взглядов Н. П. Кондакова проявилась в том, что он писал об «уродовании жизненных форм» средневековыми художниками и считал, что это — следствие не общей эстетической установки, а ремесленных искажений¹⁶.

В книге есть ряд определений «натурализма», «реализма» и «идеального», но они вряд ли помогут прояснить здесь позиции Н. П. Кондакова — настолько противоречив и «зашифрован» их смысл, хотя ученый опирался на эстетические воззрения Ф.-Т. Фишера (с. 60, 135, 141—173).

Н. П. Кондаков справедливо видел в Византии прямую и непосредственную наследницу античности. Ему импонировала классическая «реалистическая манера» в раннем и отчасти зрелом византийском искусстве. Исследователь с воодушевлением описывал замечательную «живость и естественность» композиций, «натуральность» цвета, «живое» движение, «реальные» типы лиц. Отмечалось отражение в искусстве бытовых реалий (с. 40, 43, 49, 77, 89, 165, 166). Ремесленность исполнения, известное огрубление, «непонятность» форм, пропорций, движения рассматривались в большинстве случаев как признаки «копий» — в отличие от оригиналов. Однако Н. П. Кондаков замечал, что не следует радоваться чертам натурализма как искре свежей жизни — «это оживление покупается разложением идеала», что особенно ярко проявилось в памятниках XIII—XIV вв. Характеризуя этот этап, ученый писал о «фатальном» преклонении перед действительностью, о «грубом натурализме» (с. 61, 189, 191, 239, 265)¹⁷. Последняя характеристика могла относиться к провинциальным работам и более раннего периода.

Н. П. Кондаков заострил свое внимание и на другом важнейшем условии, определившем и направлявшем иконографический процесс, — на тесной зависимости сюжета изображения от священного текста и богословских взглядов. Ученый отмечал, что непосредственная, «живая» связь миниатюры с текстом приводила к тому, что «богословский характер» византийского искусства проявлялся с наибольшей наглядностью именно в этой области художественного творчества. Исследователь часто указывал на соответствие иллюстраций конкретному тексту, ссылаясь на выдержки из творений раннехристианских авторов. Редко и кратко, но все же останавливался он на стилистическом родстве искусства и литературы в одну эпоху — отмечал общность их символично-риторического

¹⁵ Разрушив концепцию о мертвенности византийского искусства, ученый все же отдал ей определенную дань, признав XIII и XIV вв. периодом «упадка». Важное значение для сложения этого взгляда имело то обстоятельство, что многие блестящие памятники этого времени были не известны до начала XX в.

¹⁶ Правда, в книге можно найти замечания о том, что «искажение» формы и «грубость» исполнения были результатом стремления к иррациональному и даже представляли собой «историческую художественную манеру» (с. 83). Таким образом, перед нами обычный для Н. П. Кондакова-теоретика пример непоследовательности.

¹⁷ Характеристика отношения искусства XIII—XIV вв. к действительности определялась общей оценкой этого периода как эпохи «упадка».

склада, отвлеченность, общий интерес к ряду специфических тем (с. 6, 7, 139, 196, 204, 205).

«История византийского искусства» содержит десятки описаний иконографических схем и типов. В них входят характеристики черт лица, прически, бороды, одежд, атрибутов, поз, жестов, пропорций фигур, их расположения. Автор видел в наиболее выразительных и определенных типах «основание иконографического идеала». Но этот «идеал» проявлялся, по мнению исследователя, не только в однообразии типов, но и в их индивидуальной трактовке. Именно относительное разнообразие иконографии отвечало, по Н. П. Кондакову, периодам «расцвета» византийского искусства. Во многом это обеспечивалось благодаря жизненным впечатлениям. Ведь «художник хотел быть натурален в пределах данного типа» (с. 75, 98, 145, 213). Ученый проявил большую наблюдательность, придя к выводу, что со времени окончательного сложения основ иконографии, когда в искусстве утвердился греческий национальный тип, поиски большей выразительности и «догматической чистоты» типа постепенно превратили его в своеобразный «штемпель» каждой византийской работы. Вместе с тем, замечал исследователь, простота, ясность и резкая определенность этого типа делала легким его усвоение в мастерских всех стран и давала художникам всегда готовую форму. Нередко это порождало своеобразный академизм, «затверженную типичность», приводило к утомительному однообразию безжизненных голых схем (с. 109, 137, 143, 165, 191, 193, 226). Процесс стандартизации иконографии, согласно концепции ученого, достиг своего апогея в XIII—XIV вв.

Работа Н. П. Кондакова дает повод утверждать, что в ней интерпретация содержания памятников сводится к описанию их типов. Напомним, что в этом видят один из недостатков иконографического метода. Исследователь действительно не раз писал о том, что его важнейшей задачей является выявление «внутренней стороны» искусства, его «содержания». Разумеется, уровень науки того времени не позволил ученому с исчерпывающей полнотой выполнить эту задачу. Содержание византийского искусства раскрывалось в работах Н. П. Кондакова в основном через описание иконографических типов. Но думается, что все же можно отметить довольно многочисленные случаи, когда ученый затрагивал и иные аспекты содержания. Недаром в интересующей нас книге читаем, что иконографические типы и схемы вместе с «идеалами» искусства получают в анализе содержания «первенствующее» место, т. е. не совпадают с ним полностью (с. 27).

Очень важно, что исследователь не игнорировал полностью эмоционально-образное содержание целого ряда описанных им памятников. Ученый отметил довольно широкий спектр психологических состояний своих персонажей: безучастность и пророческий экстаз, задумчивость и благоговейное изумление, выражение добродушия и беспомощного горя, строгости, любви, скорби, страдания. Он увидел на лицах печать сладости и приторности, вдохновения и энергии (с. 89, 92, 93, 98, 170, 173, 192, 215, 249). Иногда Н. П. Кондаков упрощал свою задачу, ограничиваясь замечаниями типа: фигура «полна выражения» или здесь «отсутствует выражение» (с. 150, 193).

Интересно, что исследователь выделял произведения, утратившие, с его точки зрения, свое идейное содержание. Эта своеобразная неполноценность объяснялась им не только стандартизацией иконографии, но и несовершенством средств художественного выражения¹⁸. Так, автор писал: «Иконографические типы превращаются в условную академическую схему, которая легко может быть описана, но ничего не выражает. . .». И в другом случае: «Множество евангельских кодексов, идущих непре-

¹⁸ Мнение Н. П. Кондакова о «бессодержательности» целого ряда произведений византийского искусства было явным преувеличением.

ривно с IX в. по конец Византийской империи, также имеет свое значение в истории, хотя, несомненно, самый духовный интерес их изображений очень умален этим жалким копированием». Безудержная тяга к декоративности, «красивости» приводила, по Н. П. Кондакову, к тому, что миниатюра окончательно нисходила к «роли забавной, развлекающей игры, уничтожающей всякое значение высокого сюжета». Это стремление византийского искусства к «праздной забаве» повредило ему больше, чем все «внешние беды» (с. 144, 191, 222, 242, 248).

Приведем несколько примеров, свидетельствующих о том, что эмоционально-образный смысл изображения определялся не только иконографическим типом, но и художественной формой. Ученый писал: «При композициях неудержимо страстного, бешеного характера любовь к сценам жестокости и уродству; темный фон иллюстраций, простота красок сообщает также миниатюрам аскетический оттенок». Автор часто использовал очень выразительное определение «игрушечный» («игрушечная красота» и т. д.). Оно подчеркивало условную трактовку изобразительного мотива и одновременно радостный характер сцены (с. 42, 247).

Все сказанное позволяет перейти к вопросу об интуитивном понимании нераздельности иконографии и средств ее воплощения, проявлявшемся в отдельных высказываниях Н. П. Кондакова¹⁹. Например, он описывал «прекрасные» иконографические типы, со «всеми чертами их стиля» и замечал: «Тип этот есть . . . достояние стиля». В «Истории византийского искусства» можно найти множество аналогичных высказываний. Приведем еще лишь одну характерную, на наш взгляд, цитату: иконографические типы рукописи «представляют все обычные черты, но данные в такой идеальной форме, которая из этой миниатюры делает важнейший памятник византийской иконографии» (с. 98, 154, 163, 231). Итак, в отдельных случаях понятие «иконаграфия» как бы насыщалось «элементами» художественной формы, и наоборот, понятие «стиля» вбирало в себя иногда особенности иконографии. К этому мы еще вернемся.

Вновь подчеркнем, что сама постановка Н. П. Кондаковым проблемы закономерного развития византийского искусства носила новаторский характер. Желание проследить движение, изменения в традиционном искусстве пронизывает всю книгу 1876 г. Одним из важнейших научных достижений ученого явилась созданная им периодизация. Она не только использовалась в последующих трудах Н. П. Кондакова, но и послужила солидным основанием для периодизации, принятой в современной науке²⁰. Вместе с тем взгляды исследователя были ограничены использованием внеисторических категорий «расцвета» и «упадка» и мыслью о направлении развития византийского искусства к «высшему идеалу» (с. 42). Последний тезис приводил к определенной абсолютизации процесса развития. И все же очевидно, что принципы историзма не были вытеснены из концепции Н. П. Кондакова.

Вспомним, что в историографической литературе отмечались попытки исследователя приблизиться к пониманию социальных основ художественного творчества. И действительно, Н. П. Кондаков был «слишком» историком, чтобы не увидеть и не оценить того, что художественная культура выступает как «непрерывное полное и своеобразное выражение жизни каждого народа» (с. 50). Вопрос о причинах изменений, о движущих силах византийского искусства был рассмотрен им в самом общем виде. Определялись причины, обусловившие облик целых этапов, а не конкретных

¹⁹ И действительно, по глубокому определению В. Н. Лазарева, «иконаграфия является вне всякого сомнения одним из атрибутов формы. . . Поэтому развитие иконографии есть не что иное, как отражение развития стиля». «Атрибут формы» — эти точно найденные слова выражают условный и внешний характер иконографии. См.: *Лазарев В. Н. Никодим Павлович Кондаков (1844—1925)*. М., 1925, с. 26.

²⁰ *Лазарев В. Н. Никодим Павлович Кондаков*. — В кн.: *Лазарев В. Н. Византийская живопись*. М., 1971, с. 18.

памятников. Решение этого вопроса даже в таком ограниченном виде было важным новшеством в изучении византийского художественного наследия.

Ученый исходил из мысли, что полноценная политическая, гражданская и культурная жизнь общества являлись необходимым условием развития искусства. Считалось также, что решающее влияние на изменение характера художественной деятельности оказывали не столько политические события, сколько «внутренняя жизнь» общества, «настроение умов», «дух народа». В книге 1876 г. были даны краткие очерки «внутреннего состояния» Византии в различные периоды. Исследователь останавливался на иконоборчестве, на общей «образованности», на роли монашества и т. д. (с. 111, 112, 260—262 и др.).

Едва ли не самый выразительный очерк посвящен периоду XIII — середина XV в. Лакоично и ярко Н. П. Кондаков описал «подкупность и продажность злого и развратного общества», произвол властей, «политическое невежество, обеднение идей, упадок промышленности и застои в народной жизни», «отрицательную» мораль общества — поиски самозабвения и смерти. Ученый писал, что мистицизм, фатализм и суеверное воображение составляли в то время почву, на которой жило искусство, что церковная обрядность и догматика стали, к сожалению, единственной областью выражения «народной воли». Наконец, была прямо высказана мысль о том, что характер иконографических типов зависел от определенного мировоззрения (с. 145, 260—265). Разумеется, особое место в концепции Н. П. Кондакова занимали те пласты идеологии, которые были восприняты искусством через литературу и богословие.

Вместе с тем иконографический метод открывал широкие возможности для анализа развития искусства как имманентного процесса. Это, несомненно, затрудняло всесторонний анализ взаимодействия искусства с культурно-историческими явлениями. Вот почему мнению В. Н. Лазарева о том, что Н. П. Кондаков не интересовался причинами изменений иконографических типов²¹, справедливо, коль скоро речь идет об изучении этой проблемы на уровне конкретных произведений искусства. В книге 1876 г. можно найти лишь один пример подобного анализа (с. 271).

В то же время Н. П. Кондаков ясно видел относительную самостоятельность искусства как сферы культуры, обладающей своей спецификой. Миниатюра, по его мнению, имела свою «внутреннюю» историю (с. 2—3). Это позволяет рассмотреть вопрос об отношении иконографического метода, в том виде как он проявился в книге 1876 г., к анализу средств художественного выражения. Напомним, что в историографической литературе существуют две противоположные традиции в освещении этого вопроса.

В трудах Н. П. Кондакова не только раннего, но и позднего периода его научной деятельности мы не найдем того стилистического анализа, который сложился в европейском искусствознании в 80—90-е годы XIX в. Но Н. П. Кондаков никогда не отказывался от традиционного анализа средств художественного выражения. Думается, что значение последнего не было еще в должной мере оценено в историографической литературе: его скромные заслуги заслонили блестящие открытия Г. Вельфлина, А. Ригля и их последователей.

Итак, Н. П. Кондаков включал в свой «исторический» метод и «разбор форм», с помощью которого он хотел очертить историю стиля и техники (с. 27).

Остановимся на понятии «стиль» в «Истории византийского искусства». Мы уже упоминали о неопределенности терминов у Н. П. Кондакова. К этому следует добавить, что смысловые оттенки ряда понятий выражались набором различных терминов, границы между которыми нередко

²¹ Лазарев В. Н. Никодим Павлович Кондаков, с. 14.

размывались. Нечеткость употребления терминов приводит к тому, что соотношение понятий не всегда ясно из контекста.

С помощью слова «стиль» описывались характерные черты и одного памятника, и небольших отрезков времени, и целых эпох. Для обозначения стиля времени иногда использовался и термин «тип» (византийский тип изображения и т. п.). Часто со словом «стиль» отождествлялись «манера» и «характер изображения». Последнее словосочетание нередко употреблялось и в расширительном значении — тогда оно включало в себя художественный замысел, типы и форму, «внутреннее содержание» изображения и его орнаменту (с. 5, 29, 48, 89, 143, 154, 191). Таким образом, «характер изображения» вместе с «манерой представления» являлись терминами, закреплявшими идею единства формы и содержания в искусстве.

Не совсем определенными были и термины «стильная манера» и «стильность». С их помощью, вероятно, подчеркивалась условная передача формы и иногда высокая степень выявленности стиля в данном произведении. Изображение, стилистические особенности которого обладали наибольшей внутренней завершенностью, являлось, по терминологии ученого, образцом «чистого» стиля (с. 206 и др.). Н. П. Кондаков широко пользовался и словосочетанием «внешняя форма», которое обозначало как стилистические приметы, так и черты реального предмета, ставшего объектом изображения.

В описаниях миниатюр, которыми насыщено исследование, содержится множество самых восторженных похвал красоте их «внешней формы». Ученый «любовался» ясностью, грациозностью фигур «необыкновенной» красоты, «истинно артистическими» композициями, «прекрасными классическими» изображениями, «очень высоким художественным достоинством» рисунка (с. 29, 31, 42, 58, 89, 94, 267). Н. П. Кондакова поражало великолепие и изящество, ослепляющий «внешний блеск» византийского искусства времени «расцвета». По мнению автора, многие миниатюры отличала смелая, легкая, свободная и высоко артистическая «художественность» исполнения, свойственная лишь совершенному искусству (с. 21, 33, 34, 38, 136, 137 и др.). Он ясно чувствовал ту атмосферу культа прекрасной, нередко рафинированной формы, которая наполняет не одну страницу византийских манускриптов. Согласно своим представлениям о «бессодержательном» искусстве, ученый писал, что единственная цель таких миниатюр — дать зрителю художественное наслаждение (с. 40).

Совершенно ясно, что целые группы памятников византийского искусства представляли перед исследователем как значительное эстетическое явление. Уже эта небольшая подборка его высказываний и оценок заставляет предположить, что он обладал тем, что сам называл «чувством стиля» (с. 18). Какое же место занимал довольно специфический стилистический анализ в «Истории византийского искусства»? Группировка материала на основании стилистических признаков являлась вторым руководящим принципом в систематизации произведений искусства. Он был подчинен ведущему — классификации по иконографическим признакам. Второй принцип уточнял первый: в количественно уже определенной группе лицевых рукописей важнейшие памятники — «памятники эпохи» — устанавливались не только на основании их иконографических «достоинств», но и с учетом их эстетического качества. Оценка стиля и качества памятников играла значительную роль в вычленении эпох развития византийского искусства, в выделении собственно византийских памятников из среды произведений, лишь испытавших влияние этой художественной культуры. В тех случаях, когда по иконографическим признакам трудно было установить время создания памятника, его высокое эстетическое качество позволяло отнести его к так называемым эпохам «расцвета». Интересно также, что блеск исполнения при «ничтожестве» содержания не мог, по Н. П. Кондакову, обеспечить памятнику почетное место в истории искусства.

Ученый выделил образцы, обладавшие едва ли не абсолютным качеством для каждой эпохи. Для раннего времени это — знаменитый Ватиканский свиток книги Иисуса Навина и Венский Диоскорид, для послеиконоборческого времени — Библия королевы Христины; «главнейшим представителем» искусства всей эпохи IX—XIII вв., источником «чистого и лучшего византизма» назван Миналогий Василия II (с. 206). Разумеется, здесь указаны не все памятники, особенно выделенные ученым, но уже этот подбор свидетельствует о его верном чутье. Ряд датировок Н. П. Кондакова не совпадает с принятыми в науке в настоящее время. Но несомненной его заслугой является то, что он впервые правильно датировал целый комплекс памятников, показав тем самым действительность избранного им метода исследования.

Н. П. Кондаков постоянно сравнивал лицевые рукописи между собой (а также с другими видами изобразительного искусства) по их «степени художества», проводил стилистические аналогии. В книге нередко можно найти такие, например, формулировки: «та же композиция, что и в мозаике церкви Св. Марка. . . , но гораздо выше по исполнению», или: «художественное достоинство и значение этих рукописей весьма различно» (с. 183, 214, 235). Исследователь не ставил перед собой цель наделить стилистическими характеристиками все анализируемые им лицевые рукописи. О средствах художественного выражения ряда памятников не сказано ни слова. Иногда проанализированы их наиболее показательные, с точки зрения автора, особенности. Чаще всего ученый останавливался на «лучших» и «худших» проявлениях стиля²².

Концепция исторического развития византийского искусства с его эпохами «расцвета» и «упадка», мало разработанные представления об условной природе средневекового искусства, переоценка момента ремесленности в творчестве художников ограничивали анализ художественной формы. Вероятно, наиболее ярко это обстоятельство проявилось в характеристиках произведений, не обладавших, по мнению Н. П. Кондакова, высоким уровнем исполнения. Для описания таких изображений ученый не находил полутонов — они однозначно определялись как грубые, слабые, небрежные, безобразные, как «дурно» нарисованные, «детски-уродливые картинки» (с. 49, 50, 108, 160, 166, 169, 189, 212, 241, 265, 266 и др.). И хотя исследователь высказал мысль о значительном интересе, который представляют для науки даже эпохи «упадка», самый факт использования понятий «недостатки» и «изящный, воспитанный вкус» говорит об ограниченности анализа Н. П. Кондакова (с. 28, 169 и др.). Об этом же свидетельствует и то, что общая оценка исполнения той или иной рукописи не всегда соответствовала конкретному описанию ее миниатюр. Тем не менее в исследовании содержится немало важных и верных в своей основе наблюдений.

Что же включал в себя стилистический анализ ученого? Н. П. Кондаков останавливался на характеристике композиций, отмечая их смелость и живость, сложность и простоту (с. 49, 77, 177 и др.). Понятие «композиция» («группировка» и «компоновка») не поглощалось полностью «иконографией». Последней была больше присуща стандартность, тогда как «композиции» — разнообразие, свобода (с. 231). Это разделение не обладало большей четкостью из-за интуитивного решения вопроса о соотношении иконографии и стиля.

В работе использовались понятия «живописной» и «пластической» («рельефной», реже — «статуарной») манеры. Первое предполагало живописное, близкое к «картинному» размещение фигур, второе оттеняло осмысленность пластической формы, создающей впечатление перевода скульптурной композиции на язык живописи. Обоим этим понятиям противо-

²² Нельзя упускать из виду, что книга 1876 г. была проблемным исследованием, посвященным выяснению важнейших историко-художественных ориентиров и систематизации значительного числа памятников.

поставлялась «иконописная манера». Нигде мы не находим определения этой специфической манеры. Лишь из анализа конкретных памятников можно выяснить, что она предполагала особую условность, которая противостояла «натурализму» «живописной манеры». «Иконописность» предполагала постановку фигуры анфас в церемониальной позе, относительное однообразие типов, «догматически сухой замысел», часто золотой фон. Строгому, аскетическому строю изображений соответствовали темные тона. В лучших своих проявлениях «иконописная манера» привносила в изображения монументальность, «истинное величие и изящество» (с. 89, 169, 217, 229, 237).

Н. П. Кондаков останавливался на характере моделировки форм. По разным миниатюрам он проследил целый ряд градаций в передаче объема формы от самых слабых признаков моделировки до ее совершенных образцов (с. 154, 230 и др.). Ученый уделял большое внимание трактовке складок одежды. Он отмечал как важную черту стиля характер драпировок, передающих формы тела или, наоборот, уничтожающих ощущение объема и материальности человеческой фигуры. Исследователь различал складки классического «типа» и орнаментальные, ломающиеся, кружащиеся волнами и т. д. (с. 81, 169, 242). Наблюдения над особенностями линейного строя изображений сказались в описании рисунка. Ученый анализировал рисунок смелый и широкий, пластический и монументальный, строгий, угловатый и ломкий, создающий игру линий (с. 43, 52, 88, 136, 154, 178 и др.).

Но наибольшее внимание уделялось описанию колорита. В тонком чувстве цвета исследователь видел одну из особенностей византийской живописи. Поэтому он с особым удовольствием останавливался на красках, по сочности превосходящих эмаль, на их блеске, нежности и тонкости тонов (с. 67, 68, 89, 167, 186 и др.). Анализ цветового строя миниатюр часто ограничивался перечислением односложно названных тонов. Но описывались и полутона, изысканно сложные оттенки: дымчато-лиловые, пепельно-голубые, красновато-коричневые, желтоватые, голубоватые, розовые, лиловые и т. д. Автор ценил эффект намеренно блеклых красок, белесоватых полутонов (с. 57, 151—154, 164, 186 и др.). Признаками «упадка» искусства считались хаотическая пестрота цвета, мутность красок и общее потемнение гаммы (с. 81, 231, 255). Насколько тонким иногда был анализ колорита, можно судить по следующему отрывку: «Миниатюра исполнялась самыми светлыми красками, и самая тонкая моделировка дробила краску на множество тонов, повсюду рождая нежные переходы и гармоническое слияние. . . художник, казалось, представлял себе все в розовом цвете и лазурном сиянии; все высокое, великое покрывалось для него пурпуром; нежный кармин выделял детали, а самая картина была заткана тонким флером полутонов». В работе содержится и ряд указаний на особенности, характер наложения красок, на тщательность, мелочность или небрежность художественных приемов (с. 114, 135, 154, 166, 186, 230 и др.).

Мы уже упоминали, что отношения между «оригиналом» и «копией» в значительной степени выяснились с помощью анализа качественного уровня произведений. На этом следует остановиться подробнее. «Копия» не всегда была целиком слабее оригинала — она могла хранить черты художественного совершенства оригинала в отдельных элементах своего облика и замысла. Отмечая этот факт, ученый перечисляет такие элементы: общая концепция, композиция, передача движения, иногда технические навыки (с. 38, 115). Если их качественный уровень в произведении был выше разработки пластической формы и колорита, то речь могла идти лишь о «копии». Кроме того, ее признаками нередко были мутные густо наложенные краски, толстые контуры, замена живописной лепки более плоскостными приемами.

Ученый не прошел мимо проблемы различения «рук» в оформлении лицевых рукописей. Так, он указал не только лучшего мастера и его

работу, но и всех последующих мастеров в Миналогии Василия II, в котором художники были известны поименно (с. 206—207). Но в целом проблема различия «рук» была заменена ученым концепцией использования нескольких оригиналов.

Таким образом, применявшийся Н. П. Кондаковым традиционный стилистический анализ предполагал интерпретацию важных сторон художественной формы. Лишь с помощью анализа стиля ученому удалось впервые выделить ряд отличительных черт, присущих основным этапам и направлениям в развитии византийского искусства. Но интерпретация формы в «Истории византийского искусства» (как, впрочем, и во всех последующих работах ученого) была лишена цельности, т. е. не имела системного характера, что принципиально отличает ее от зрелого стилистического анализа, возникшего в европейском искусствознании в конце XIX в.

В большинстве случаев отдельные компоненты стилистического анализа Н. П. Кондакова оставались обособленными, их реальная взаимозависимость была скрыта от исследователя или угадывалась им только интуитивно. Кроме того, в работе существовала определенная разобщенность между интерпретацией формы и содержания-иконографии. Все это обусловило разного рода случайные наблюдения. Во многом подобный характер традиционного стилистического анализа определялся теми теоретическими положениями, которые ограничивали его и о которых мы уже писали.

В конечном итоге все особенности исследовательского метода Н. П. Кондакова определялись общим развитием отечественного искусствознания во второй половине XIX в. Хорошо сознавая историческую ограниченность иконографического метода Н. П. Кондакова, мы в то же время видим, что его применение в период первоначального изучения средневекового художественного наследия было единственно возможной и верной дорогой в развитии науки.