

Культурная антропология и исследования актуальных традиций

УДК 75.046

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-12-34

Иконопись как (не)каноническое искусство: «цензура коллектива» или «канон»

Дмитрий И. Антонов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, antonov-dmitriy@list.ru*

Аннотация. В статье рассмотрены представления о византийской и русской средневековой иконографии как об искусстве «каноничном», традиционном, мало подверженном изменениям, основанном на авторитетных текстах и визуальных образцах, четко отражающим православную догматику. Эти представления широко распространены в современной культуре и масс-медиа. Они отражаются не только в научно-популярной, но и в исследовательской литературе. В статье показано, что понятие «каноничности» применительно к иконографии выстраивают по разным критериям, а сам термин представляется размытым и мало операциональным. Автор анализирует разные определения «канона», которые встречаются в научной литературе и повторяются в популярных изданиях и в пространстве Интернета. В заключении показано, что иконопись – визуальный язык, к которому применимы скорее понятия, используемые для анализа фольклора, устного языка культуры – вариативность, пластичность «цензура коллектива». Обладая широким арсеналом традиционных (сохраняемых и воспроизводимых в конкретной традиции) элементов – визуальных приемов, иконографических сюжетов и мотивов, фигур и знаков, – но не имея прописанных норм и правил, иконографический рассказ выстраивается по-разному, модернизируется, варьирует. Все это роднит иконографию и фольклор и дает новые подходы к анализу визуального языка христианского искусства.

Ключевые слова: иконография, икона, фреска, миниатюра, канон, каноничность, цензура коллектива, вариативность, пластичность, фольклор

Для цитирования: Антонов Д.И. Иконопись как (не)каноническое искусство: «цензура коллектива» или «канон» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 2. С. 12–34. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-12-34

© Антонов Д.И., 2024

Iconography as (non)canonical art. “Collective censorship” or “canon”

Dmitrii I. Antonov

*Russian State University for the Humanities,
Moscow Russia, antonov-dmitriy@list.ru*

Abstract. The author analyses the popular idea of Byzantine and Russian medieval iconography as a “canonical” art that used to be “canonical”, traditional, rarely subject to change, based on clear visual patterns and authoritative texts, clearly reflecting the Orthodox dogma. Such views are widespread in modern culture and mass media. They circulate not only in popular science, but also in the research literature. The article shows that the concept of “canonicity” in relation to iconography is constructed according to various criteria and the term itself appears to be vague and of little operational. The author focuses on various definitions of the “canon” that are found in scientific, popular literature and on the Internet. In conclusion, it is stated that iconography is a visual language, that is better analyzed with the help of terms used in folkloristic studies – variability, plasticity, ‘censorship of the group’. Having a wide arsenal of traditional (preserved and reproduced in a particular tradition) elements – visual methods, iconographic themes, motifs, figures and signs – and having no prescribed rules and regulations, the iconographic story used to be built and structured in different ways, modernized and varied. All that brings iconography and folklore together and provides new approaches to the analysis of the visual language of Christian art.

Keywords: iconography, icon, fresco, miniature, canon, canonicity, collective censorship, variability, folklore

For citation: Antonov, D.I. (2024), “Iconography as (non)canonical art. ‘Collective censorship’ or ‘canon’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 12–34, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-12-34

Идея о том, что византийская и русская иконопись – искусство, основанное на «каноне» («каноническое»), давно превратилось в клише, общее место, кочующее по научно-популярным, а часто и научным текстам. Эта мысль повторяется едва ли не всякий раз, когда речь заходит об иконах – гораздо более доступном и известном сегодня виде восточно-христианского искусства, чем фреска, мозаика или книжная миниатюра. Искусствоведы и историки часто оперируют терминами «канонический» и/или противопоставляют «стабильность» восточно-христианского искусства визуальной свободе западно-христианского (см., к примеру [Баше 2005, с. 165]).

В самом деле, многие сюжеты, мотивы, визуальные схемы и геометрические принципы восточно-христианской иконографии, которые сформировались в Византии в постиконоборческий период и с конца X в. начали активно проникать на Русь, прошли сквозь века и воспроизводятся в православной иконописи до сегодняшнего дня. Это искусство безусловно «традиционное» и «стабильное». Однако специфику и механизмы, лежащие в основе такой стабильности, очень часто представляют в неверном ключе. В этой статье я хочу показать, что слова «канон» и «канонический» плохо характеризует это искусство, а само использование этих терминов чаще всего ведет к путанице и/или активному созданию мифов вокруг икон.

Канон-1

Слово «канон» можно понимать в широком и узком смысле. В первом случае это набор художественных инвариантов, устоявшихся правил и схем. Фактически здесь понятие «канон» сближается с понятием «иконография», обозначая визуальные принципы, лежащие в основе некоей художественной системы и имеющие свою «азбуку» (устойчивые элементы – знаки, мотивы, образы, схемы) и «грамматику» (принципы их сочетаемости, геометрические закономерности), а также с понятием «стилистика» (устойчивые художественные приемы). Кроме того, «каноничность» искусства предполагает общую культурную установку на постоянное воспроизведение устоявшихся образов и визуальных схем – как правило, в силу надления их высоким авторитетом. В 1973 г. Ю.М. Лотман опубликовал статью под названием «Каноническое искусство как информационный парадокс». Рассуждая об «искусстве ритуализованного типа» как об искусстве «каноническом», он писал: «Когда мы говорим об искусстве, особенно об искусстве так называемого ритуализованного типа, то первое, что бросается в глаза, это фиксированность области сообщения» [Лотман 2002, с. 315]. В отличие от естественного языка, такое искусство может говорить не о чем угодно, а об ограниченном наборе тем. Авторитет «канона» поддерживается в культуре: «Не только отдельные тексты, но и целые культуры могут осмыслять себя как ориентированные на канон» [Лотман 2002, с. 320]. Это не мешает развитию и эволюции самих художественных принципов. Не мешает это и творческому самовыражению / фантазии художников: «...строгость организации на уровне самоосмысления может компенсироваться далеко идущей свободой на уровне построения отдельных текстов» [Лотман 2002, с. 320].

Такое понимание канона максимально широко и вполне приложимо к византийскому постиконоборческому, а затем и к русскому средневековому искусству. Безусловно, в восточно-христианской иконописи существовали и продолжают существовать общие закономерности в построении композиций, фигур, геометрии образа. Наравне с другими инвариантами – изобразительными типами, сюжетно-мотивным корпусом, иконографическими знаками – это формирует важнейший «каркас» визуальной культуры. Понятие «канон» можно ограничить только этим. Так поступают многие исследователи. Например, В.В. Бычков, рассуждая о русской иконописи, определял канон как «поле инвариантов, из которых, как из кирпичиков, художник создает свое произведение. Этот принцип дает художникам большую свободу художественной интерпретации» [Бычков 2009, с. 158]. Ю.Г. Бобров отмечал, что канон «...оказывается принципом конструирования некоторого множества произведений, принципом культуры, ориентированной на соблюдение правил» [Бобров 1995, с. 11]. В лекции прот. Анатолия Волгина «Канон в православной иконографии» речь идет об иконографических типах, образцах, схемах, принципах построения фигур, использовании устоявшейся знаковой системы; протоиерей Антоний называет это «перечнем сложившихся изобразительных иероглифов» (позиций рук, позиции ног, тип женского лика и т. п.) и отмечает, что «внутри канона» есть очень серьезные «люфты», которые допускают появление региональных школ и индивидуальных/авторских решений¹. Ю.П. Сергеев в работе «Секреты иконописного мастерства: советы начинающим» отмечает, что «каноны» – то же самое, что древнерусское «изводы» – они «отражали не только общехристианские традиции, но и местные особенности, присущие тем или иным художественным школам»². Схожие рассуждения можно найти у самых разных авторов³.

¹Прот. Анатолий Волгин. Видеолекция «Канон в православной иконографии» // YouTube. 08.12.2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=w3w6DctskwQ> (дата обращения 07.12.2023). Ср. также: Иконографический канон: язык условностей, понятный всем // Мастерская Япос. URL: https://xn--n1abh7c.xn--p1ai/o-pravoslavii-i-krasote/ikonograficheskiy_kanon_yazyk_uslovnostey_ponyatnyu_vsem/ (дата обращения 10.12.2023).

²Пособие издано в 2000 г. См.: Сергеев Ю.П. Секреты иконописного мастерства. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/ikona/sekrety-ikonopisnogo-masterstva/1> (дата обращения 07.12.2023).

³См. рассуждения Г.К. Вагнера о каноне и стиле: Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1984 или рассуждения А.Ф. Лосева о каноне и «количественно-структурной модели художест-

Е.А. Кузнецова, резюмируя определения «художественного канона», приводимого разными исследователями, сформулировала шесть пунктов: 1) канон – мировоззренческая, ценностная категория, выражающая эстетический идеал эпохи; 2) канон представляет собой нормативную систему, закрепляющую основные структурные закономерности видов искусства; 3) основными функциями канона являются охранительная, трансляционная, коммуникативная; 4) канон не препятствует проявлению творчества художника, но создает определенное поле инвариантов, внутри которого художнику предстоит действовать. Таким образом, проявляется относительность канона; 5) для реципиента, не знакомого с канонической культурой, которая создала данное произведение искусства, канон утрачивает свою коммуникативную и трансляционную функцию. Для адекватной интерпретации произведения требуется получение новой художественно-смысловой информации; 6) канон – составная часть традиции, но он появляется на определенной стадии ее развития и выступает в виде жанрового канона [Кузнецова 2012, с. 106–108].

Я не буду углубляться дальше в различные определения, а также в рассуждения о том, как «канон» соотносится с «жанром», «стилем» или «иконографией». Это вопрос дефиниций, которые будут неизбежно различаться при анализе конкретного материала и при различиях в исследовательской оптике. Общие принципы, по которым определяют «художественный канон» в широком понимании, достаточно ясны. Известное указание русского Стоглавого собора 1551 г. писать иконы так, как делали это «древние мастера», хорошо отражает культурную ориентацию на воспроизведение (и вариативное обыгрывание) значимых образцов. Разумеется, «древние мастера» – даже если ограничиться русскими иконописцами XI–XVI вв. – писали по-разному, подвижность иконографических и стилистических решений была крайне высокой, но роль играл здесь авторитет «старинности» и прецедента как таковой, легитимация через прошлое. Все это хорошо укладывается в те определения «канона», которые мы рассмотрели выше.

Однако слово «канон» на Руси и в России XVII–XIX вв. не использовали, и речь о «каноничности» византийского или древнерусского искусства не шла – термин в таком использовании оказывается «этным» (кабинетным, объяснительным, модернизи-

венного произведения», которая интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений: *Лосев А.Ф.* О понятии художественного канона // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973. С. 15.

рующим). Понимая это, авторы «Православной энциклопедии» сделали соответствующие оговорки. Определяя «Канон иконописный» (в рамках общей статьи «Канон»), Н.В. Квливидзе писала: «В правосл. искусстве система иконографических и стилистических правил и норм, сформированная многовековой церковной традицией, к-рая устанавливает соответствие иконного образа Свящ. Писанию, догматам и литургическому Преданию правосл. Церкви. Изобразительное искусство правосл. Церкви призвано языком художественных средств явить божественное Откровение, с помощью видимых форм передать духовную реальность. В основе понимания К. лежит учение Церкви об иконном образе (см. в ст. Икона), сформулированное в 82-м и 100-м правилах Трулльского Собора (691–692), которые предписывают в изображениях “очам всех” представлять образ Иисуса Христа так, чтобы показать “сим образом совершившееся искупление мира” (прав. 82), и запрещают изображения, “обаяющие зрение, растлевающие ум и производящие воспламенение нечистых удовольствий” (прав. 100). Термин “канон” по отношению к изобразительному искусству правосл. Церкви стал применяться только в XX в. Проблему К. исследовали свящ. Павел Флоренский, свящ. Сергей Булгаков и др.»⁴.

Эта статья уже явно проблематизирует термин. Нетрудно заметить, что здесь идет речь не только об иконографических и стилистических «правилах и нормах», выработанных и закрепившихся в традиции, но о том, что они должны «явить духовную реальность», а Церковь «устанавливает соответствие» визуального образа Священному Писанию, догматам и литургическому Преданию. Понятно, что эти утверждения во многом сформулированы с позиции носителей традиции, для которых авторитет образцов безусловен, а суждения выносятся не только с отстраненно-исторической, но и с конфессиональной точки зрения. Однако вопрос не в оценках (которые здесь вполне закономерны, как и у многих церковных авторов), а в том, как обосновывается сам механизм, по которому Церковь «устанавливает соответствие» определенных визуальных решений церковному (т. е., в этом контексте, православному) учению. Этот вопрос не получает какого-либо ясного ответа – что симптоматично.

Фактически здесь мы подходим к более «узкому» – христианскому – определению «канона», которое, в приложении к иконописи, сразу же наталкивается на серьезные противоречия.

⁴Калинин М.Г., Селезнёв М.Г. Канон // Православная энциклопедия / Под. ред. патр. Московского и Всея Руси Кирилла. URL: <http://www.pravenc.ru/text/1470223.html> (дата обращения 07.12.2023).

В христианстве под «канонами» понимают своды правил, нормативов, текстов, утвержденных церковным собором (характерна в этом плане ремарка авторов «Православной энциклопедии» о том, что для христиан могло оказаться решающим не только первое значение греческого слова *κανών*: «правило, норма, образец», но и второе – «список, перечень»)⁵. Так, в IV–V вв. участники Лаодикийского и Карфагенского соборов отобрали 27 апостольских сочинений, которые определили как «канонические» и включили в состав Нового Завета. Цензурирование текстов происходило относительно регулярно в Средние века и Новое время – епископы составляли и распространяли индексы ложных («отреченных») книг, обосновывали, почему определенные версии житий, «чудес» и других сочинений недостоверны полностью или в определенных фрагментах. Разумеется, все это не мешало широкому распространению и популярности «отреченных» текстов и их мощному влиянию на церковную традицию, в том числе и визуальную. Однако отбор проводился, списки «ложных» сочинений существовали, и жесткому практическому цензурированию книжной традиции мешало лишь отсутствие механизмов тотального контроля и пресечения.

С визуальной культурой все было несколько по-иному. В христианской истории никогда не было собора, который пристально решал бы вопросы иконографии, предписывая, что и как писать. Решения выносили крайне редко и по отдельным вопросам. При этом решения соборов нередко противоречили друг другу. Иконоборческие византийские соборы VIII в. запрещали изображать Христа и святых. Позднее их решения были отменены. Прошедший еще ранее Трулльский собор 692 г., на который ссылаются авторы Православной Энциклопедии, дал лишь весьма туманную рекомендацию о том, что образы не должны «растлевать ум» и возбуждать страсти (правило 100). Кроме того, в 82-м правиле он запретил изображать Христа в облике Агнца: «...повелеваем отныне на иконах, вместо ветхого агнца, представлять по человеческому виду Агнца, взявшего грехи мира, Христа Бога нашего»⁶. Несмотря на это, образы Агнца появлялись на Западе, а иногда и в православных странах.

Соборы, проводившиеся на Руси, тоже решали сугубо частные вопросы и противоречили друг другу. Если при митрополите Макарии собор разрешил писать Бога Отца в облике старца, то спустя

⁵Там же.

⁶См.: *Никодим (Милаш), епископ*. Толкование на правила Святого Шестого Вселенского Собора, Трулльского. URL: <https://lib.pravmir.ru/library/readbook/1316> (дата обращения 07.12.2023).

сто лет Большой Московский собор 1666–1667 гг. запретил это, признав неверными образы Троицы Новозаветной. Однако это мало повлияло на традицию – образы Саваофа – «Ветхого Днями» продолжали создавать. Патриарх Никон приказывал изымать и уничтожать иконы, писанные по западным образцам, разбивал или и, по некоторым свидетельствам, выкалывал им глаза. Несмотря на это, во второй половине XVII в. художественные приемы и сюжетные построения, заимствованные из европейского искусства, все активнее проникали в русскую иконопись, вполне одобрялись многими иерархами. В 1722 г. Святейший синод и вовсе попытался осудить многие популярнейшие на Руси образы: Неопалимой Купины, Флора и Лавра с лошадьми, святого Христофора с собачьей головой, Богородицы Троеручицы, Бога Отца в образе старца и многие другие, включая все иконы Рождества Христова с возлежащей Богородицей (см. подробнее, к примеру [Бусева-Давыдова 2019, с. 50–52]). Предсказуемо, что это почти никак не повлияло на иконографию. Некоторые (редкие) иконы «исправляли», то есть переписывали, некоторые мастера начали писать по новым рекомендациям (как правило, те, что работали в крупных центрах под контролем церковных иерархов), однако все осужденные типы икон продолжали создаваться и бытовать в Российской империи и в XVIII – начале XX в.

Понимать слово «каноничный» не как «следующий письменно зафиксированным правилам», а как «строго придерживающийся визуальных правил» тоже затруднительно. Иконописцы действительно усваивали устойчивый язык традиции, с набором постоянно воспроизводившихся и медленно менявшихся инвариантов – иконографических, сюжетно-мотивных, геометрических, стилистических. Однако эти инварианты были довольно пластичными, могли варьировать и не имели четкой систематизации. Русские мастера использовали в своей практике различные образцы-прориси, которые привозили из Византии – с их помощью перенимали актуальные иконографические схемы (хотя, как правило, с опозданием на десятилетия). Копировали также привозные иконы. С XVI в. на Руси распространились иконописные Подлинники. Однако все они представляли лишь набор общих визуальных схем, которые можно было использовать по-разному, существенно изменяя, разрабатывая и дополняя. Ни один свод таких образцов не имел статуса обязательного, строго-регламентирующего. Не составлялись – от обратного – и некие Индексы недопустимых иконографических решений. Все предписания и запреты, что мы встречаем в древнерусских текстах и постановлениях соборов, а) казуальны, б) относятся к единичным фигурам или мотивам, в) зачастую противоречат друг

другу (как решение Макарьевского Стоглавого собора и Большого Московского собора 1666–1667 гг.).

Что касается книжности, то канонические правила, рассуждения авторитетных богословов касались самого восточно-христианского учения об иконах: догмата иконопочитания, сущности икон и т. п., но не иконографических, сюжетных или стилистических вопросов (см. об этом подробно [Бусева-Давыдова 2019, с. 10–20]). В отсутствие какого-либо прописанного «канона» те стабильные визуальные решения, которые существовали, воспроизводились (и эволюционировали) в Византийском, а затем русском искусстве, были частью живой традиции, которая развивалась исходя из собственных принципов и не подчинялась решениям, спускаемым «сверху». В этом она отдалялась от книжных текстов, которые – несмотря на всю пестроту, эклектичность, эволюцию и наличие большого корпуса осуждавшихся сочинений – все же регулярно подлежали «справе» (вычитке, исправлению ошибок, устранению расхождений), оценке, разделению на «верные», «неверные», «сомнительные» и т. п. Еще дальше изображения оказывались от обрядовой жизни Церкви, которая регламентировалась и контролировалась более жестко. Визуальная традиция практически всегда находилась в состоянии саморегулирования.

Канон-2

Слово «канон» не употреблялось христианскими авторами применительно к иконописи по вполне понятным причинам – в силу отсутствия свода канонических правил о ней. Однако это слово вошло в православный лексикон в начале XX в. благодаря работам ученых богословов – Павла Флоренского, Сергия Булгакова и, затем, Леонида Успенского. Все эти авторы разрабатывали свое «богословие иконы», и термин «канон» оказался частью их философских/теологических рассуждений. Популярность их трудов (прежде всего книг Л. Успенского) оказалась залогом того, что в последние десятилетия разговор о «каноничности» православного искусства чаще всего предполагает не «широкое» (применимое к любому традиционному искусству) понимание, о котором шла речь, но «узкое» (православное, конфессиональное) и метафизическое толкование. При этом «каноничность» понимают и определяют по-разному большинство авторов, которые пишут о ней. Однако эти расхождения почти никогда не рефлексировались, а сам факт «каноничности» иконописи представляется доказанным и неопровержимым.

О. Павел Флоренский в известной работе «Иконостас» (1922) писал: «Принятие канона есть ощущение связи с человечеством и сознание, что не напрасно же жило оно и не было же без истины, свое же постижение истины, проверенное и очищенное собором народов и поколений, оно закрепило в каноне. Ближайшая задача – постигнуть смысл канона, изнутри проникнуть в него, как в сгущенный разум человечества, и, духовно напрягшись до высшего уровня достигнутого, определить себя, как с этого уровня мне, индивидуальному художнику, является истина вещей...». По мнению богослова, идеал в постижении «канона» достиг «увенчатель средневековья» и «читатель пресвятой Троицы» Сергей Радонежский. «Он постиг небесную лазурь, невозмутимый, неотмирный мир... И тогда исторические подробности сами собою отпали от композиции, и икона Рублева, точнее же, преподобного Сергия, старая и новая зараз, первоавлеленная и повторение, стала новым каноном, новым образцом, закрепленным церковным сознанием и прочно установленным в качестве нормы Стоглавом и другими русскими Соборами». В конечном итоге, «Чем устойчивее и тверже канон, тем глубже и чище он выражает общечеловеческую духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное – соборное, соборное же – всечеловеческое»⁷.

Эти рассуждения далеки от научных – эстетический компонент (особенности определенного стиля, художественная манера определенных мастеров) оказывается здесь вписан в теологические представления так, что в композиционных и стилистических нюансах автор усматривает глубинную метафизику и духовность. Такие утверждения могут быть гармоничны в рамках богословского труда, но они недоказуемы и непроверяемы, а следовательно, не научны. Однако они нередко звучат на современных научных конференциях, встречаются в литературе по русской иконографии и подаются как некий объективный факт.

Схожие утверждения делал о. Сергей Булгаков в работе, впервые изданной в 1931 г. Иконописный канон, по его мнению, противостоит натурализму («фряжскому письму»); он «Содержит в себе некое церковное видение образов Божественного мира, выраженное в формах и красках, в образах искусства, свидетельство соборного творчества Церкви в иконописи... Это есть как бы сокровищница живой памяти Церкви об этих видениях и видениях, соборное ее вдохновение, и как таковое оно есть вид церковного предания, существующий наряду с другими его видами (как то:

⁷ Флоренский П.А. Иконостас. URL: <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html> (дата обращения 07.12.2023).

святоотеческая письменность, литургическое предание и под.). На этом основании освященная преданием икона является по своему столь же авторитетным источником богомудрия...». При этом автор признает за традицией возможность эволюционировать: «иконный канон» не должен сводиться к копированию (это «старообрядческое» и «законническое» понимание), он должен творчески развиваться: «...через накопление этих бесконечно малых изменений возникают новые подлинники, осуществляется жизнь предания в иконном каноне», благодаря чему могут возникать «*новые иконы* догматического содержания или *новые изводы* уже существующих икон»⁸.

Однако наибольший вес подобным рассуждениям придал Леонид Успенский, автор известных работ о русской иконописи. В своем сочинении «Богословие иконы православной Церкви» (впервые издано в 1960 г.) он, в частности, писал: «82 правило полагает начало тому, что мы называем иконописным каноном, то есть известному критерию литургичности образа, подобно тому как в области словесной канон определяет литургичность того или иного текста. Иконописный канон есть известный принцип, позволяющий судить, является ли данный образ иконой или нет. Он устанавливает соответствие иконы Священному Писанию и определяет, в чем заключается это соответствие, то есть подлинность передачи Божественного Откровения в исторической реальности тем способом, который мы называем символическим реализмом»; «Римская Церковь сама исключила себя из того процесса выработки догматического и духовного художественного языка, в котором участвовала вся остальная Церковь и в котором руководящая роль промыслом Божиим выпала на долю Константинопольской Церкви»⁹.

Совершенно понятно, что судить о том, «является ли данный образ иконой или нет», могут только люди, а их суждения неизбежно будут различаться (что хорошо демонстрируют противоречивые решения русских соборов XVI и XVII вв.). Принять идею о том, что в суждениях иерархов проявляется Высшая воля, а решениями людей в области иконографии руководит Святой Дух, можно только

⁸ Булгаков С.Н., прот. Первообраз и образ // Булгаков С.Н., прот. Сочинения: В 2 т. Т. 2: Философия имени: Икона и иконопочитание / Сост., подгот. текста, введ. заметка И.Б. Роднянской, коммент. Н.К. Бонецкой, И.Б. Роднянской. СПб.: ООО «ИНАПРЕСС»; М.: Искусство, 1999. С. 285–300.

⁹ Успенский Л.А. Богословие иконы православной Церкви. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Leonid_Uspenskij/bogoslovie-ikony-pravoslavnoj-tserkvi/5 (дата обращения 07.12.2023).

с позиции веры (и, опять же, закрывая глаза на многочисленные споры и противоречия соборных решений) – с научной точки зрения это не может являться аргументом. Неудивительно, что сам Л. Успенский, предлагая такой – заведомо субъективный – принцип оценки визуальных образов, не только признал не «догматичным» и не «духовным» все европейское христианское искусство, но и начал разделять русские иконы по стилистическим и сюжетным решениям на «правильные» и «неправильные». Он много писал о «порче канона» в России XVI–XVII вв., о «вырождении» в эти века духовной жизни в целом и православного искусства в частности, о пагубном влиянии Запада и т. п. По его мнению, «Внутренняя порча в церковном искусстве» началась во второй половине XVI столетия, когда «...образ воплощения, образ Христов растворяется в аллегориях, иносказаниях и т. д.». В эту эпоху «Образ перестает быть образом Богооткровения», перестает быть «откровением и показанием скрытого». «В таком случае нет уже специфически христианского образа как выражения христианской веры и жизни, а есть лишь употребление христианством чуждого ему образа, подобно тому как для расцерковленного сознания нет и христианского разума, просвещенного боговедением, а есть лишь употребление христианством естественного человеческого рассудка. Искусство понемногу перестает быть собственным языком Церкви, а лишь извне служит ей. Так его понимало и до сих пор понимает римокатоличество, и такое же его понимание начинает внедряться и в православное сознание. Наступает период уже сознательного разрыва с принципом, установленным Седьмым Вселенским Собором, согласно которому живописцу принадлежит лишь художественная сторона дела, и переход к принципу, сформулированному Каролиновыми книгами, по которому икона – плод воображения художника, за который он и несет авторскую ответственность. Целостный соборный опыт Церкви распадается на индивидуальные восприятия художников»¹⁰.

По сути, Л. Успенский объявлял «каноническим» искусство, которое сложилось в Византии в постиконоборческий период. Богатейшее реалистическое византийское искусство V–IX вв. выносилось при этом за скобки. Игнорировались и другие течения: как справедливо отмечал В.Н. Лазарев, византийское искусство всегда было гетерогенным, переживало разные хронологические эпохи со своими стилистическими и иконографическими особенностями, а кроме того, всегда имело локальные отличия, порой радикальные – в центре (константинопольские мастера), на восточной периферии

¹⁰ Там же.

и в региональных «народных» традициях с их стилистикой, иконографией и особым «строем форм» [Лазарев 1978, с. 222]. Однако в рассуждениях Л. Успенского за эталон принимался некий общий, усредненный (или только «столичный») пост-иконоборческий византийский стиль: он пришел на Русь в конце X в. и изменялся в «допустимых» границах, пока в XVI в. русская «духовная жизнь» не начала «вырождаться», а «канон» – портиться.

Ни одно из этих высказываний не доказуемо научно – это череда оценочных суждений, в которых определенные визуальные элементы (аллегорические образы, «живоподобные»/реалистические приемы и т. п.) объявляются «не каноничными», «испорченными» или недостаточно «православными» (хотя их создавали православные иконописцы, им веками молились православные люди, их одобряли православные иерархи). Излишне говорить, что и реализм, и аллегории существовали в восточно-христианском искусстве, активно развивались в Византии, применялись в разные периоды русскими мастерами. Назвать их все «не каноничными» значит всего лишь выбирать из всего богатства (восточно)христианского искусства ту стилистику и те приемы, которые по каким-то критериям нравятся автору, отказывая в «каноничности» всем другим художественно-стилистическим и иконографическим решениям. Такая позиция может быть близка тем, кто разделяет эстетические взгляды автора, далека тем, кто видит/чувствует «духовность» в других (восточно)христианских образах, однако критериев для научной полемики здесь попросту нет. «Духовность» не измеряется никаким «духотроном», а «соответствие образов христианским догматам» стремится достигнуть каждый христианский художник и каждый круг мастеров, независимо от стилистических приемов, которые они усвоили и которые используют.

Название книги Л. Успенского – «Богословие иконы» – предполагает, что подобные трактовки относятся скорее к области богословия, философских рассуждений, чем истории искусства (хотя книга представляет богатый исторический материал и весьма ценна в этом плане). Однако с конца XX в. и по сегодняшний день эти трактовки повторяются во многих научных трудах, а в научно-популярных изданиях и лекциях становятся общим местом. Историко-богословская идея Успенского (откровенно субъективная и противоречивая) о «каноничности» русского искусства XI–XV вв. и «порче» духовной жизни и иконописи в XVI в. выдается за объективный факт (см. критику этого распространившегося представления в [Бусева-Давыдова 2019, с. 6–9]). Это и определяет легенду о каноне, которая существует в современной культуре во множестве вариаций.

«Каноничные иконы»: варьирование легенды

О том, что такое «каноничность», по каким параметрам отделять «каноничные» иконы от «не каноничных», в последние годы высказывается много идей. Это нетрудно проследить на многих русскоязычных сайтах и форумах, где отражается весь спектр пространственных мнений¹¹. Принципы, по которым авторы определяют «канон», можно типологизировать следующим образом.

1. «Соответствие догматам». Многие полагают, что иконы легко разделять по принципу того, «верно» ли нарисован персонаж или сюжет, и соответствует ли он в целом церковному учению: «Ведь “канонический” значит правильный. И правильным в иконе должен быть прежде всего смысл. Ведь если изображение содержит в себе ересь, то совершенно не важно, в каком оно стиле написано – в византийском ли, в рублевском ли или в академическом»¹². Однако этот принцип работает весьма ограниченно. Он может разделить образы, почитаемые в разных Церквях или в разных религиозных группах в рамках одной Церкви (сюжет, который отражает конфессионально-специфичные представления; святой, признаваемый только в конкретной религиозной культуре; чудо, связанное с определенным локусом/регионом и т. п.). Но это скорее редкие казусы, чем массовое явление, учитывая, что абсолютное большинство христианских изображений – общезначимые ветхо- и новозаветные сюжеты, а также образы святых, почитаемых равно на Востоке и на Западе христианского мира. Вопрос о «правильности» или «неправильности» конкретного изображения всегда решался локально и только в редчайших случаях становился предметом соборных дискуссий.

2. «Правильная иконография». Следующий популярный способ определить «каноничность» иконы – апеллировать к иконографическим принципам, которые должны быть неизменными. «Один мастер объяснил мне так: канон – это цвета одежд главных персонажей,

¹¹ См., к примеру, ветку обсуждений «Иконы: канонические и вне Православия. Как разобраться?» в группе «Приднестровье Православное» ВКонтакте (первая публикация от 15.08.2011). URL: https://vk.com/topic-4995910_24919721 (дата обращения 07.12.2023); или обсуждение темы в LiveJournal украинского иконописца Димитриуса (bizantinum) (первая публикация от 14.03.2013). URL: <https://bizantinum.livejournal.com/118941.html> (дата обращения 07.12.2023; в настоящее время доступ из РФ закрыт).

¹² *Марченко Д.* Бездуховны ли живописные иконы // Православная жизнь. 03.07.2019. URL: <https://pravlife.org/ru/content/bezduhovny-li-zhivopisnye-ikony> (дата обращения 07.12.2023).

лики и положение рук»¹³. Это отсылает к инвариантам, крайне важным для любого традиционного искусства, к устойчивым приемам, которые веками повторялись в византийской и, вслед за ней, русской иконописи. Однако помимо инвариантов в православном искусстве существовал громадный спектр региональных и авторских решений, «необычных» (редких) цветов и жестов, способов прорисовки ликов и т. п. Свести все богатство восточно-христианского искусства к стабильным инвариантам значит взять лишь некий каркас и объявить «истинным» только его, игнорируя вариативность и пластичность, которая является залогом жизни и развития любой традиции. Кроме того, что важнее, это вновь сводит все восточно-христианское искусство к византийскому постиконоборческому периоду. За «идеал» принимаются лишь те визуальные принципы, которые доминировали на протяжении нескольких веков, между X и XV вв., хотя христианское искусство развивалось в Византии больше пятисот лет до того и продолжало развиваться и порой радикально меняться в христианских странах более пятисот лет после. Такая весьма избирательная позиция на-следует представлениям Л. Успенского о «правильной» иконописи «от X до XV в.» и часто отливается в однозначные формулы: «Не канонические иконы – это иконы, нарисованные неправильно»¹⁴.

3. «Правильный стиль». Вслед за Л. Успенским, многие сегодня делают акцент не только (или не столько) на иконографических решениях, но и на стилистике. «Канон» – это визуальная манера «эпохи Рублева», «до/не позднее Рублева», «до XVI в.». «Верным» (каноническим) объявляется здесь «не реалистическое», «не живописное» или «символическое» средневековое письмо: «Рукописные иконы могут различаться по стилю письма. Они могут быть написаны в каноническом или живописном стиле. Каноническим является стиль, в котором икона пишется по определенным правилам иконописи, разработанным в древности. Именно такому письму издревле учились иконописцы. Каноническое письмо более условно, оно стремится не к реалистичности, а к отражению духовного мира»¹⁵. Вопрос о том, в какой период сложились и как

¹³ LiveJournal Димитриоса (bizantinum) (ответ от 15.05.2013). URL: <https://bizantinum.livejournal.com/118941.html> (дата обращения 07.12.2023).

¹⁴ Каноническая и неканоническая икона // Ресурс для мирян. 01.08.2014. URL: https://pravoslavni.ucoz.ru/news/kanonicheskaja_i_nekanonicheskaja_ikona/2014-08-01-1114 (дата обращения 07.12.2023).

¹⁵ Денисова А. Почему икона – это хороший подарок? // ФОМА. 06.06.2018. URL: <https://foma.ru/pochemu-ikona-eto-horoshiy-podarok-178440.html> (дата обращения 07.12.2023).

долго существовали эти визуальные принципы, авторы чаще всего не ставят. Эволюция искусства в Византии и на Руси не учитывается, предполагается лишь, что существовал некий единый и правильный стиль, который «испортился» на закате Средневековья: «Византия – канон, а остальное – вариации, более или менее от него далекие»¹⁶.

4. Институционализация. Еще один способ определить «каноничность» изображения – сослаться на его включенность (на правах моленного или дидактического образа) в церковное пространство. «Каноническая икона может использоваться для молитвы и в церковных обрядах, неканоническая может максимально быть иллюстрацией к книжке»¹⁷. Однако эта граница столь же условна, как и прочие. В храмах бытовали и продолжают бытовать отдельные иконы с нехарактерными визуальными решениями. Их оценка могла диаметрально различаться у зрителей от духовенства и мирян (как это происходит и сегодня). Иконы, встречавшиеся в одних храмах/регионах, не появлялись в других. Общецерковной иконописной цензуры и писанных правил, способных регламентировать бесконечное многообразие визуальных сюжетов и мотивов по принципу включения/не включения в храмовое пространство, не существовало никогда. Попытки контролировать иконопись в регионах возникали спорадически, как инициатива отдельных иерархов (так, к примеру, архиепископ Вологодский и Белозерский Маркел, судя по документам 1649 г., сам оценивал местных мастеров и поручил делать это старостам и десятнику Иконного ряда; запрещал продавать работы «недобрых» иконописцев и т. п. [Бусева-Давыдова 2019, с. 25; ср.: 184]). Однако это не было регламентированной практикой, а оценка икон и их отбор для конкретной церкви зависели от вкусов и представлений отдельного священника или епископа. Кроме того, многие настоятели (а вероятно, большинство, если речь идет не о крупных религиозных центрах) плохо разбирались в иконографических композициях и почти никак не контролировали работу мастеров. Опираясь на свой многолетний опыт экспедиций во многих регионах России и на опыт коллег, я могу утверждать, что сегодня, несмотря на безусловно возросший уровень образования священства и доступ к электронным базам данных, многие настоятели храмов не знают / плохо понимают некоторые иконы, которые висят в их церквях, и чаще всего – если специально не интересуются иконописью – не

¹⁶ LiveJournal Димитриоса (bizantinum) (ответ от 14.03.2013). URL: <https://bizantinum.livejournal.com/118941.html> (дата обращения 07.12.2023).

¹⁷ Каноническая и неканоническая икона...

разбираются ни в мотивах, ни в сюжетных деталях, ни в стилистических особенностях изображений. Это вполне естественно, учитывая, что такое знание основывается на специальном обучении и выработке экспертных навыков, не обязательных для духовенства.

5. Обстоятельства создания. Более редкая позиция предполагает, что «каноничность» заключается в сочетании «правильных» акторов с «правильными» материалами: «Каноническая икона – это икона, написанная каноническим иконописцем, с использованием канонических красок...»¹⁸. Иконы, созданные «неправильными красками», а также резные, литые, печатные, вышитые и т. п. оказываются здесь за скобками.

Важный, часто повторяющийся элемент этой объяснительной матрицы – «правильный», т. е. праведно живущий, образованный, грамотный иконописец. Начиная с постановлений Стоглавого собора церковные и светские власти действительно пытались запрещать «неистовым», то есть неискусным, деревенским иконописцам создавать иконы, осуществлять контроль над мастерами (как делал тот же архиепископ Маркел), ранжировать их, вносить в особые списки и т. п. Со второй половины XVII в. и особенно в XVIII в. эти попытки стали более частыми, так как власть пыталась бороться со старообрядчеством и, в частности, с двоеперстием, появившимся на иконах¹⁹. В свою очередь, идея о том, что иконописец должен быть образованным и праведным, распространилась и у некоторых старообрядцев – в частности, ее отстаивал Андрей Денисов, сооснователь Выговской пустыни (при этом главное опасение было связано, наоборот, с тем, что в иконопись могут вкрасться новые элементы из «еретической и антихристовой» официальной церкви)²⁰. Однако меры, изредка предпринимавшиеся в Московском царстве, и более регулярно в императорской России, не приводили к ощутимым результатам – несмотря на отдельные ревизии, попытки ограничить работу малограмотных иконописцев, требования для мастеров «суздальщины» (важный центр создания расхожих икон) присылать образцы своего письма на одобрение

¹⁸ LiveJournal Димитриоса (bizantinum) (ответ от 14.03.2013). URL: <https://bizantinum.livejournal.com/118941.html> (дата обращения 07.12.2023).

¹⁹ Так, царский указ 1669 г. запрещал деревенским иконописцам села Холуй писать иконы. В основе указа было желание остановить массовое распространение икон со старообрядческим перстосложением. «Деревенская» иконопись в селе Холуй и окрестных селах, несмотря на это, не только не угасла, но бурно расцвела в следующие века. См.: [Тарасов 1995, с. 100–105, 220].

²⁰ См. подробнее: [Тарасов 1995, с. 127–141].

священникам и т. п., моленные образа создавали массово, по-настоящему грамотных иконописцев было немного, а осуществлять серьезный надзор за рынком оказывалось мало реально.

Все эти исторические нюансы весьма далеки от современных представлений о том, что «каноническая» икона должна быть создана «правильным» иконописцем. Сторонники такой позиции чаще всего говорят об иконописцах как о молитвенниках и постниках, мудрых и глубоко познавших догматику – т. е. о таких мастерах, которых в социальном отношении всегда было крайне мало, а в эпохи массового создания и распространения икон исчезающе мало по сравнению с простыми мастерами-ремесленниками, «людьми заработка». Исходя из этого принципа, «не каноничными» пришлось бы признать большинство всех когда-либо созданных моленных образов, от средневековых до современных.

6. «Духовность» (постигаемая «мысленно», «молитвенно», «психологически»). Последний аргумент возвращает нас к теоретическим построениям богословов первой половины – середины XX в. «Каноничность» иконописи определяется данными свыше образцами; она боговдохновенна, чудесным образом проявляется в «церковной соборности», является залогом верного контакта с божественным миром, ощущается духовно, воспринимается психологически. «Церковный иконографический канон фиксировал и закреплял те особенности иконографических изображений, которые отделяли божественный, горний мир от мира земного»²¹. Это позиция носителей традиции – в данном случае русской православной богословской традиции XX в. Подчеркну еще раз, что до XX столетия о «каноничности» русской средневековой иконописи не писали, а в религиозном обиходе использовались образы разной стилистики, включая реалистические (с конца XVII в.), с разными иконографическими решениями. Такая объяснительная модель – продукт русского богословия новейшего времени, который сегодня подается многими авторами как общецерковная и общеправославная мудрость. Несмотря на ее сугубо богословскую, философскую природу, недавнее происхождение и весьма спорную, уязвимую, субъективную аксиоматику, эту конструкцию нередко преподносят в рамках научных (и околонучных) трудов.

В книге «Икона: правда и вымыслы» И. Горбунова-Ломак описывает канон следующим образом: «иконографический канон – богословски обоснованная схема сюжета, могущая быть

²¹ Что такое иконография // UkoHa.ru (орфография и пунктуация исправлены). URL: https://www.ukoha.ru/article/podlinno/4to_takoe_ikonografia.htm (дата обращения 07.12.2023).

представленной неким обобщенным чертежом или даже словесным описанием»²². При этом автор признает, что «...самый ранний греческий подлинник появился только в X в., а самые ранние русские подлинники датируются XVI в.», что седьмой Вселенский собор «предполагал возможность расширения и изменения иконографического канона», наконец, что «Ни во времена единой Церкви, ни в восточном православии не существовало – и не существует по сей день – никаких правил, никаких документов, упорядочивающих и стабилизирующих иконографический канон. Иконография в Церкви развивалась на протяжении почти двух тысячелетий в режиме саморегуляции» (здесь и далее курсив мой. – Д. А.). Однако далее автор говорит о наличии «канона духовного»: «это внутреннее, духовное соответствие изображения церковной истине, так сказать, духовный канон, смешивать который с каноном иконографическим так же недопустимо, как с тем или иным большим историческим стилем». Рассуждения об этом приводят И. Горбунову-Ломакс к следующей мысли: «Так вот, мы считаем исключительно важным, мы настаиваем на том, что суждение в психологических терминах о духовном содержании иконы не только возможно, но и единственно возможно»²³.

Сегодня идея, высказываемая историками искусства и Церкви о том, что в иконописи не было общезначимого и единственно верного канона, может вызывать резкое неприятие и поток обвинений. Специалистов и любых людей, утверждающих это, часто обвиняют в отсутствии веры, в невоцерковленности, во лжи и т. п. (см., к примеру, выступление иконописца А. Масыка «Кто врет, что канона нет?» с обвинениями разных «известных искусствоведов») ²⁴. При этом «канон» отделяют от понятий «стиль» или «традиция», признавая их изменчивость и историческую обусловленность. «Канон» оказывается чем-то формально неопределимым, но чувственно или духовно воспринимаемым: «способом мировидения», «духовным фундаментом», «надмирной красотой» и т. п. Как писал протоиерей Николай Чернышев, понятие «канон» не вмещается в формулировки стиля или традиции – «Оно является наиболее

²² Печатный вариант книги издан в 2009 г. См.: Горбунова-Ломакс И. Икона: правда и вымыслы // Библиотека Якова Кротова. URL: http://yakov.works/library/04_g/or/bunova_1.htm#6 (дата обращения 07.12.2023).

²³ Там же.

²⁴ Кто врет, что канона нет? Иконопись и модернизм // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vRupiFxLh30> (дата обращения 07.12.2023).

всеобъемлющим, определяя объективные истины благоустройства мира Божия»; «мы предлагаем принять такой взгляд на канон, при котором это не человеческое измышление, а божественный строй, чин, ритм, порядок жизни, даруемый Духом Святым, проявляемый во всех творениях»²⁵.

Такая позиция вполне возможна как феномен церковного дискурса, как (полемиическая) точка зрения в рамках богословских рассуждений, однако она никак не может подаваться в качестве научного аргумента. Распространенность идей о «духовном каноне» и «единственно-верном» стиле X–XV вв. в научной, научно-популярной литературе и в лекциях, посвященных иконам – часть современного «околонаучного фольклора» (наравне со многими другими квазинаучными интерпретациями, см, к примеру [Антонов 2020; Антонов 2023, с. 265–275]); легенда, оформившаяся в XX в. И именно в таком ракурсе она должна сегодня изучаться.

* * *

Как я уже писал в нескольких работах, восточнохристианское искусство, основанное на устойчивых формулах, широком контексте инвариантов, во многих аспектах близко к фольклорной традиции [Антонов 2023, с. 33–41; и др.]. Визуальные композиции анонимны (авторские подписи единичны), коллективны (создаются несколькими мастерами, впоследствии поновляются и/или дорабатываются новыми художниками), вариативны (каждый сюжет развивается в региональных традициях в разные эпохи, обогащается новыми фигурами, мотивами, компилятивно объединяется с другими сюжетами, порождает «дочерние» вариации и т. п.) и пластичны (изменчивы в деталях и нюансах, в том числе на уровне творений одного мастера). Они основаны на авантексте – устойчивом (хотя и постоянно обогащавшемся) наборе усвоенных мастером визуальных схем, фигур, сюжетов, мотивов²⁶. Индивидуальные, авторские решения, возникая, либо проходят цензуру коллектива и начинают воспроизводиться, закрепляясь в традиции, либо оста-

²⁵ Николай Чернышев, *прот.* Иконное мастерство и каноничность // Правмир. 05.02.2013. URL: <https://www.pravmir.ru/ikonnoe-masterstvo-i-kanonichnost/> (дата обращения 07.12.2023).

²⁶ Об упомянутых механизмах бытования и трансмиссии устной информации в традиционных культурах см., к примеру: [Неклюдов 2001]; Lord A.B. *The singer of tales*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1960 (русское издание: *Лорд А.Б. Сказитель = The singer of tales* / Пер. с англ. и коммент. Ю.А. Клейнера, Г.А. Левинтона; отв. ред. Б.Н. Путилов. М.: Восточная литература, 1994).

ются уникальными высказываниями отдельных мастеров (о цензуре коллектива см. [Богатырев, Якобсон 1971]; о родственных семиотических стратегиях в русской иконографии и фольклоре см. [Антонов 2015; Антонов 2017]). Это характерно почти для любого вида традиционного искусства – устного, литературного, визуального или акционального, несмотря на все различия, существующие между ними. Понимание этих базовых особенностей позволяет продуктивно описывать и изучать иконографические, стилистические, жанровые особенности каждого периода и региона как диалектную традицию, находящуюся в состоянии живого развития. На этом пути можно выявлять, анализировать многие закономерности и особенности в бытовании, в принципах рекомбинаторики и возникновения визуальных решений, в том, как этой традицией пользуются мастера и как с ней взаимодействуют зрители. Иными словами, решать те задачи, которые мало достижимы при попытках использовать многозначный и сильно мифологизированный в последнее столетие концепт «иконографического канона».

Литература

- Антонов 2015 – Антонов Д.И. Обратничество в русской иконографии, книжности и фольклоре: стратегии репрезентации // Обратни и обратничество: стратегии описания и интерпретации: Материалы международной конференции / Отв. ред., сост. Д.И. Антонов. М.: Дело, 2015. С. 14–25.
- Антонов 2017 – Антонов Д.И. Дух в чужом теле: обратничество в древнерусской иконографии, книжности и фольклоре // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2017. № 9 (30). С. 49–64.
- Антонов 2020 – Антонов Д.И. Фольклор иконописцев и искусствоведов: легенды о старце в иконографии Рождества Христова // *Studia Litterarum*. Т. 5. № 1. 2020. С. 248–271.
- Антонов 2023 – Антонов Д.И. Нимб и крест: как читать русские иконы. М.: АСТ, 2023. 304 с.
- Баше 2005 – Баше Ж. Средневековые изображения и социальная история: новые возможности иконографии // *Одиссей: Человек в истории* – 2005. М., 2005. С. 152–190.
- Бобров 1995 – Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. М.: Мифрил, 1995. 256 с.
- Богатырев, Якобсон 1971 – Богатырев П.Г., Якобсон Р.О. Фольклор как особая форма творчества // Богатырев П.Г. Вопросы народного творчества. М.: Искусство, 1971. С. 369–383.
- Бусева-Давыдова 2019 – Бусева-Давыдова И.Л. Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна: поиски сакрального образа. М.: БуксМАрт, 2019. 476 с.

- Бычков 2009 – *Бычков В.В.* Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. М.: Ладомир, 2009. 643 с.
- Кузнецова 2012 – *Кузнецова Е.А.* Художественный канон в изобразительном искусстве // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: Вопросы теории и практики. 2012. № 1 (15). Ч. 2. С. 106–108.
- Лазарев 1978 – *Лазарев В.Н.* Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. М.: Наука, 1978. 336 с.
- Лотман 2002 – *Лотман Ю.М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 314–321.
- Неклюдов 2001 – *Неклюдов С.Ю.* Авантекст в фольклорной традиции // Живая старина. 2001. № 4. С. 2–4.
- Тарасов 1995 – *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс-культура, 1995. 498 с.

References

- Antonov, D.I. (2015), “Shapeshifting in Russian iconography, literature and folklore. Strategies of representation”, in Antonov, D.I., ed., *Oborotni i oborotnichestvo: strategii opisaniya i interpretatsii: Materialy mezhdunarodnoi konferentsii* [Shapeshifters and shapeshifting. Strategies for description and interpretation. Proceedings of an International Conference], Delo, Moscow, Russia, pp. 14–25.
- Antonov, D.I. (2017), “The ghost in an alien body. Shapeshifting in old Russian iconography, literature and folklore”, *RSUH/RGGU Bulletin. “History. Literary Theory. Cultural Studies. Oriental Studies” Series*, vol. 30, no. 9, pp. 49–64.
- Antonov, D.I. (2020), “Folklore of iconographers and art historians. Legends about the Elder in the iconography of the Nativity of Christ”, *Studia Litterarum*, vol. 5, no. 1, pp. 248–271.
- Antonov, D.I. (2023), *Nimb i krest: kak chitat’ russkie ikony* [Halo and Cross. How to read Russian icons], AST, Moscow, Russia.
- Basche, J. (2005), “Medieval images and social history. New iconographic features”, in *Odissei: Chelovek v istorii – 2005* [Odysseus. A man in history – 2005], Nauka, Moscow, Russia, pp. 152–190.
- Bobrov, Yu.G. (1995), *Osnovy ikonografii drevnerusskoi zhivopisi* [The basics of iconography in Old Russian painting], Mifril, Moscow, Russia.
- Bogatyrev, P.G. and Jakobson, R.O. (1971), “Folklore as a special form of creative work”, in Bogatyrev, P.G., *Voprosy narodnogo tvorchestva* [Questions of folk art], Iskusstvo, Moscow, USSR, pp. 369–383.
- Buseva-Davydova, I.L. (2019), *Russkaya ikonopis’ ot Oruzheinoi palaty do moderna: poiski sakral’nogo obraza* [Russian icon painting from the Armory school to Modernity. The search for a sacred image], BukSMart, Moscow, Russia.

- Bychkov, V.V. (2009), *Fenomen ikony: Istoriya. Bogoslovie. Estetika* [The phenomenon of the icon. History. Theology. Aesthetics], Ladomir, Moscow, Russia.
- Kuznetsova, E.A. (2012), “The artistic canon in the visual arts”, *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, vol. 15, no. 1, part 2, pp. 106–108.
- Lazarev, V.N. (1978), *Vizantiiskoe i drevnerusskoe iskusstvo: Stat'i i materialy* [Byzantine and Old Russian art. Articles and materials], Nauka, Moscow, USSR.
- Lotman, Yu.M. (2002), “Canonical art as an information paradox”, in Lotman, Yu.M., *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on the semiotics of culture and art], Akademicheskii proekt, Saint Petersburg, Russia, pp. 314–321.
- Neklyudov, S.Yu. (2001), “Avantext in the folklore tradition”, *Zhivaya starina*, no. 4, pp. 2–4.
- Tarasov, O.Yu. (1995), *Ikona i blagochestie: Ocherki ikonnogo dela v imperatorskoi Rossii* [Icon and devotion. Essays on icon art in Imperial Russia], Progress-Kul'tura, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Дмитрий И. Антонов, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; antonov-dmitriy@list.ru

Information about the author

Dmitrii I. Antonov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; antonov-dmitriy@list.ru