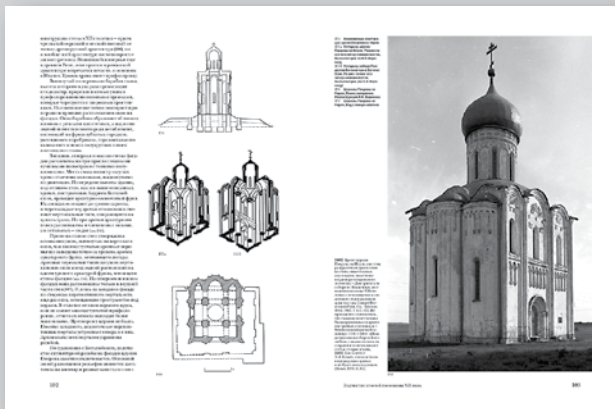




**ИСКУССТВО
ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКОГО
МИРА**



Прошлый выпуск журнала открывался интервью директора Государственного института искусствознания Наталии Владимировны Сиповской. В нем освещалась концепция проекта Института «История русского искусства» в 22 томах – зарождение идеи, инициатором которой был Алексей Ильич Комеч, и ее развитие на протяжении прошедших лет. Этим интервью было положено начало редакционных диалогов с учеными Государственного института искусствознания о судьбе уникального комплексного труда. Здесь тему «ИРИ» продолжает беседа О.В. Костиной с доктором искусствоведения Львом Исааковичем Лифшицем, куратором томов, посвященных искусству Древней Руси.

Проект «История русского искусства»: древнерусские тома

Ольга Костина – Лев Лифшиц

Ольга Костина. Идею необходимости регулярного обсуждения вопросов методологии создания комплексного труда «История русского искусства» вы, Лев Исаакович, высказывали очень давно, еще во время работы над первым томом.

Лев Лифшиц. Не стоит забывать, что впервые это прозвучало из уст Григория Юрьевича Стернина и что во время целого ряда заседаний – и секторов, и секций ученых советов – такие обсуждения проводились.

О.К. Да, вопросы написания «ИРИ» неоднократно обсуждались, подчас достаточно страстно – буквально копья ломались во время дискуссий. И в их ходе выработывались общие методологические точки зрения, которые становились основой подхода к историко-художественному материалу той или иной эпохи, базисом структуры того или иного тома. Мне кажется, сейчас самое время обсудить

с ответственными редакторами индивидуальные особенности «подведомственных» им томов. Ведь каждая эпоха диктует свой ракурс рассмотрения как художественного процесса в целом, так и отдельного памятника. И при этом хочется еще и еще раз вспомнить Алексея Ильича Комеча, инициатора и разработчика концепции всего многотомного издания. Ведь чем дальше отодвигается время ухода Алексея Ильича, тем значимее предстает его роль в жизни института. Да и в жизни каждого из нас, особенно тех, кто получал уроки высокого служения науке еще в студенческие годы, когда мы слушали лекции Алексея Ильича по искусству Византии. Его последний масштабный проект в возглавляемом им ГИИ – это «История русского искусства». И этот труд интересен не только результатом, то есть материализацией научной мысли в уже вышедших томах, но и самим процессом развития этой мысли. Вы, древнерусники, были первопроходцами – том по искусству Киевской Руси вышел в 2007 году первым. Знание о древнем русском искусстве – это своего рода наука в науке. В чем же состоит специфика исследовательских принципов в вашей области и как эта специфика корректируется с принципами рассмотрения других эпох? Или же все-таки ваши разделы – «заповедные», существуют отдельно от всех?

Л.Л. Вопрос очень непростой. Одна из самых серьезных проблем, как это ни покажется странным, – это вопрос периодизации: то есть мосты, ступени, переходы, словом, фундаментальная связь эпох друг с другом. Разумеется, мы, исследователи древнерусского искусства, чувствуем себя участниками эстафеты, осознаем, что эстафетную палочку кто-то в конце концов должен от нас принять. Даже если специфика науки о Древней Руси и состоит в некоторой герметичности, все равно мы связаны со своими «соседями», которые будут продолжать после нас тома «ИРИ». Считается, что последующий после «нашего» этап – эпоха Петра Первого, и мы с этим соглашаемся. Хотя и понимаем прекрасно, что все не так просто, что древнерусская традиция не закончилась с концом XVII века, с появлением Российской империи, пришедшей на смену царству Алексея Михайловича, Фёдора Алексеевича, правлению царевны Софьи, что это сложные процессы и историческое движение было разнонаправленным.

Теперь о дискурсе. Конечно, он очень сильно отличается от принципов, которыми руководствуются исследователи других эпох – по многим причинам. Первое: обратите, например, внимание, какой удельный вес занимают в томах древнерусского искусства – уже состоявшихся, а также скажу, что и в тех, над которыми идет работа, – страницы, посвященные иконографическому разбору произведений. Очевидно, что люди, которые занимаются восемнадцатым веком или девятнадцатым, тоже уделяют внимание иконографии. Но ее объемы и масштабные соотношения с иконографическим анализом, конечно, заметно меньше. Итак, это первое отличие.

Второе: это документальная, источниковедческая база. Именно в ней – специфика, которой во многом объясняется своеобразие наших томов. Конечно, мы опираемся на летописи, на какие-то исторические документы, но наша документальная база несравнима с той, что существует по XVIII, XIX векам и уж тем паче по XX столетию. Ученые, занимающиеся этими периодами, имеют возможность основывать свои исследования на анализе не только собственно памятников искусства, но и большого количества документального материала. У нас такая возможность минимальна.

О.К. Замечу касательно XX века, точнее, его второй половины: часто мы, специалисты по этому периоду, не чувствуя исторической дистанции с ним, крайне небрежно относимся к архивным и документальным материалам. И слишком доверяем эмоционально-ощущенческой стороне художественных суждений. Именно доступность и обилие источников нивелируют значимость документов.

Л.Л. Это объяснимо – просто они еще не успели приобрести источниковедческой оценки. Но в данном случае я хочу указать на другое – на самоощущение исследователя, имеющего реальные либо виртуальные «подпорки», которые способны многое подсказать его интуиции. Вы можете проигнорировать, скажем, дневники или письма, но можете и обратиться к ним. И если вы занимаетесь, допустим, Серовым или Врубелем, то благодаря общедоступным источникам, можно сказать – «через одно рукопожатие», вы имеете возможность пообщаться с теми людьми, которые пожимали руку самому Серову или самому Врубелю. Метод исследования определяется во многом доступностью и характером источников. Для нас же главный источник – сам памятник, а он, как правило, очень молчалив. Чтобы его «разговорить», надо научиться понимать значение и значимость даже мелких деталей. Главное для нас – суметь получить уникальную информацию, носителем которой он является. Поэтому значимость сравнительного стилистического анализа, конечно, наряду с анализом иконографическим, сильно возрастает и накладывает на нас большую ответственность. Потому что даже самые выдающиеся авторы предыдущих «Историй» – дореволюционной И.Э. Грабаря и той, что издавалась Институтом истории искусств в 1950–1960-е годы по инициативе и под редакцией того же И.Э. Грабаря, а также В.Н. Лазарева и В.С. Кеменова, – ставили несколько иную цель: показать, в чем состоит художественная прелесть того или иного произведения. Но при этом нередко они руководствовались в основном суждениями вкуса, не вслушиваясь в то, что «говорит» сам памятник. То есть в этих трудах элемент эссеизма присутствовал, безусловно, в значительно большей степени, чем мы это можем себе позволить сейчас.

О.К. И потом, не было той изученности больших пластов историко-художественного материала, которая существует к настоя-