

Материал, открывающий раздел «Искусство восточно-христианского мира», непосредственно связан с именем Г.Ю. Стернина. К публикации этой статьи подтолкнула методологическая направленность состоявшейся в 2008 году беседы с Г.Ю. Стерниным и Л.И. Лифшицем по поводу выхода в свет первого тома «Истории русского искусства» (Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века. М.: Северный паломник, 2007 / Ответственный редактор А.И. Комеч, выпускающий редактор М.А. Орлова). Редакции показалось уместным сделать перепечатку опубликованной несколько лет назад записи диалога, тем более что в нем звучит голос самого Григория Юрьевича, памяти которого посвящен настоящий выпуск.

---

## Миссионерство гуманитариев

---

Ольга Костина – Григорий Стернин – Лев Лифшиц

**Ольга Костина.** Григорий Юрьевич и Лев Исаакович, вы являетесь членами редколлегии всей многотомной «Истории русского искусства», Лев Исаакович – автор первого тома. Хотелось бы услышать, какова общая программа всего издания и как ее принципы отразились в первом томе. И, конечно же, интересно знать, как делалась эта книга, которая, в этом я уверена, будет оценена очень высоко. Тематика тома выявлена с предельной наглядностью: названия глав вынесены на переплет, поэтому сразу видишь последовательность в изложении материала. Прекрасно читается текст. Выверены масштабные соотношения на полосах текстовых колонок, постраничных примечаний и иллюстраций, благодаря чему получаешь наглядное представление о сути излагаемой на той или иной странице теме.

**Григорий Стернин.** Я полностью разделяю высокую оценку издания, но – пусть вам это не покажется странным – у меня возникает двойственное чувство. С одной стороны, я испытываю радость по поводу вышедшей книги и вместе с тем – какую-то тревогу. Хочу привести пример

из области спорта: бегун выходит на длинную дистанцию, он хорошо взял старт, пробежал сколько-то – и начинает беспокоиться, выдержит ли темп на всей дистанции. Когда смотришь на этот том, легко представить, сколько в него вложено труда. Тем более будет жаль, если планка, заданная вначале, впоследствии окажется завышенной. И тут необходимо припомнить следующее обстоятельство: прошло ровно 100 лет со времени выхода первого тома «Истории русского искусства» И.Э. Грабаря. В истории отечественной культуры это был первый труд, который объединил вокруг себя крупных искусствоведов. Я уверен, что, когда покойный Алексей Ильич Комеч, директор Государственного ин-



*Обложка первого тома «Истории русского искусства»*

ститута искусствознания, затевал настоящее издание, он думал, кроме всего прочего, и о продолжении начатой Грабарем традиции – о том, как объединить наши научные силы вокруг большой искусствоведческой идеи. Лев Исаакович Лифшиц – «главный герой» этого тома, и мне интересно, как он отзовется на мои тревожные ожидания.

**Лев Лифшиц.** Прежде всего хочу сказать о дизайнерской стороне книги. Большим преимуществом издания считаю то, что в нем нет дистанцирования читателя от текстового материала, которое свойственно художественным альбомам. То, что иллюстрации даны приглушенно (цвет многих страниц как бы «под вуалью»), обеспечивает цельность восприятия тома. Главный издательский прием здесь – мягкость перехода от цвета к тону и к черно-белому полю страницы.

**О.К.** Помню, что лейтмотивом многих выступлений на конференциях в последние годы жизни Германа Александровича Недошивина была его озабоченность тем, что «глянцевые» книги по искусству несут угрозу восприятию реального произведения, подменяя его приторно-красивой иллюстрацией...

**Л.Л.** Действительно, эта угроза существует. Тем более что в мировом искусствознании сегодня вырабатывается такой подход к изучению истории искусства: можно обходиться без знания реальных памятников, достаточно иметь картинку, и она тебе даст информацию, достаточную для изучения иконографии. Это стирает различие между подлинником и иллюстрацией.

**О.К.** А ведь любая книга об искусстве должна рождать тоску по памятнику, желание его увидеть в натуре и пережить подлинные ощущения... Но возвратимся к проблеме, затронутой Григорием Юрьевичем: для создания коллективного труда объединяются люди разного видения, разных темпераментов, разных ритмов научной мысли. Как выработать единый подход к материалу истории искусства, к его классификации? Что вы, Лев Исаакович, как руководитель проекта первого тома скажете об этом?

**Л.Л.** Роль моего руководства, мягко говоря, преувеличена. В этом издании реализован замысел Алексея Ильича, он был ответственным редактором – реальным, а не титульным, он и собирал авторов. Не обошлось без полемики, в результате которой, например, мы увеличили предполагаемое количество томов древнерусской серии. Я понимал, что первоначально избранный масштаб издания является недостаточным для всего материала. Вообще же и Алексей Ильич, и все мы, его сотрудники, руководствовались идеей открытия для соотечественников того богатства, которым мы наделены и о котором мы имеем лишь поверхностное представление. Это часть наследия, оказавшаяся под угрозой исчезновения, ее-то и надо широко и мощно показывать. Необходимо понимать, с какой великой художественной культурой мы имеем дело, и при этом помнить, что мы каждый день несем потери. Нужно хотя бы словесно и документально, в иллюстрациях, сохранить то, что мы имеем и что уходит... Перед авторским коллективом стояла важнейшая задача: найти то, что объединяет разбросанные во времени сохранившиеся памятники, ввести их в нормальное пространство, не только иноязычно – в пространство истории, но и в некое действительное пейзажное пространство огромных территорий русской равнины, через которую проходили волны племен, сталкивались представители разных этносов. Как, например, представить нашу дописьменную эпоху, эпоху ранних славян? Вот мы как бы рождаемся заново вместе с принятием крещения в 988 году, и вот зажигается яркий свет... А предшествующий период? Тут нам пришлось обращаться к помощи археологов. Археологи говорят на совершенно другом языке, чем искусствоведы, пользуются совершенно другими категориями, другими понятиями, и этот материал нужно было ввести, что с точки зрения редакционной работы было непросто. В результате у нас есть два больших археологических раздела, один – о предметном мире, о дохристианских древностях, другой – об организации пространства, о градообразовании на территории Древней Руси. То есть нам представлена сцена, на которую должны быть выведены герои всего последующего действия.

Вообще на протяжении этого труда нас не оставляло ощущение, что мы – последние представители какой-то другой цивилизации, что начался новый цивилизационный процесс. И поэтому очень важно оставить тем другим, кто будет после нас, историю русского искусства – это наш



«История русского искусства». Т. 1. Разворот

огромный не только профессиональный, но и человеческий долг. Это наше послание, которое должно дойти до последующих поколений и донести ценности, воспринятые нами от наших учителей, от наших родителей – людей, унаследовавших культуру XIX века.

**Г.С.** А в какой мере, с вашей точки зрения, в новой «Истории русского искусства» присутствует пересмотр старых концепций отечественной культуры и истории? Каково то послание, о котором вы, Лев Исаакович, сейчас говорили? Возьмет ли новая цивилизация за основу понимания своей культуры ту концепцию, которая рождается в этом издании?

**Л.Л.** Мы были вынуждены пересмотреть сам жанр повествования, выйти на новый уровень научного языка. Конечно, это не везде удалось. Все-таки искусствоведение – развитая наука, она активно эволюционировала на протяжении XX века. Она начала развиваться в среде литераторов, блистательных эссеистов. Она обогащалась данными лингвистики, литературоведения, филологии, археологии, истории. Для исследователей, которые занимаются средневековым искусством, это особенно актуально в силу того, что у нас очень мало документального материала, мы не имеем возможности читать письма, например, Дионисия. Поэтому

нам надо обращать внимание на источниковедческие методы, на возможности серьезной критики источника. Для нас памятник – это полноценный документ, и в этом – отличие истории искусства, которую пишем мы, от истории, которую писали наши учителя, не говоря уже о той, которую писали авторы, собранные Грабарем. Их история была сугубо эстетической, это было откровение личных знаний, которое они хотели донести до общества. Мы сегодня не можем так писать, нам не хватает образованности и таланта. Мы не можем писать так, как писал Павел Павлович Муратов. И очень важно было бы перейти от такого эстетического, несколько искусственного языка к более понятийному. Слава Богу, мы сейчас имеем такую возможность, которой не владели наши предшественники, – обращаться к текстам средневековых авторов, цитировать их, значительно большее внимание уделять вопросам иконографии. Но, с другой стороны, для нас чрезвычайно важно было бы не превратить историю искусства в популярный иконографический справочник. Мы не должны отрывать от земли, и художественный анализ должен быть точно соотнесен с теми возможностями, которые предоставляют нам археологи, историки. Надо сказать, что и Алексей Ильич был сторонником такого метода, потому что для него данные, полученные при изучении архитектурных конструкций, строительных материалов, обмеров и так далее, были фактами, от которых он отталкивался в прочтении образа памятника. Мы старались широко использовать этот метод.

**О.К.** То есть направление, в котором вы двигаетесь, можно определить так: от эссеистики к знаточеству?

**Л.Л.** Это не знаточество в чистом виде. Для меня в основе истории искусств лежат закономерности стилистического развития, на которые в первую очередь и должна опираться наука. Наш метод – это метод анализа формы, анализа стиля. Гуманитарное знание не может избежать субъективности, но мы хотели бы, чтобы мера объективного в этой «Истории...» превышала уровень, достигнутый раньше.

**Г.С.** Тут была сказана очень важная вещь, которую я бы определил как один из уроков доброго тона для последующей истории искусства: о важности понятийного аппарата. Если гуманитарные знания претендуют на право считать себя хотя бы отчасти объективной наукой, в их основе должен быть четкий понятийный, категориальный аппарат. И одно из главных достижений в этом томе следующее: позитивный результат в разработке понятийного аппарата достигнут; при том что материал тут самый разный – и по эпохам, и по характеру.

**Л.Л.** Продолжая то, о чем говорил Григорий Юрьевич, замечу, что очень большое внимание в этом томе уделено периодизации, которая является одной из основополагающих проблем науки. Нам очень хотелось дать внятный, ясный облик каждого периода, с этим связано и количество томов, предназначенных для древнерусской серии (их будет

девять). Наша задача не просто отделить периоды друг от друга, но еще показать механизмы движения, преемственности идей, их укоренения в дальнейшем, то есть продемонстрировать историческую логику художественного процесса. В эту историю искусства мы впервые ввели то, чего никогда не было, – параллели. Искусство Древней Руси оказывается частью большой культуры. Оно таким и было – с его сложной системой принятия греческого, византийского влияния, фильтрации этого влияния. Поэтому в макете книги важное место заняли иллюстрации с греческими, византийскими памятниками. Так складывалась наша комплексная, синтетическая история искусства. И поэтому оказываются особенно необходимыми для нас взаимодействия с археологами, филологами, палеографами и так далее. Это способствует и более острому восприятию грозящих нам потерь: зная, что такое наше наследие, нельзя не кричать о том, что гибнет Рублев, что, например, в Останкине осыпается уникальный иконостас... Но, к сожалению, мы не всегда встречаем понимание в церковных кругах.

**Г.С.** Вопрос очень серьезный, и у меня есть своя точка зрения. Всем нам, искусствоведам, свойственно миссионерство, такое вот миссионерство гуманитариев. Но заметьте, как по-разному миссионерствуют экскурсовод, ведущий группу по древнерусским залам, и экскурсовод, рассказывающий о Репине или Маковском.

**Л.Л.** Дело в том, что более позднее искусство создает видимость понятности, поэтому груз ответственности иной. Мы же все время сталкиваемся с вещами, которые трудно, почти невозможно понять, и мы всякий раз должны, грубо говоря, взломать сейф. Для меня является крайне важным то, что мы обязаны как бы вернуть вещь к ее истоку, увидеть то зерно, из которого развился замысел, ощутить личность творца.

**Г.С.** В заключение надо отметить: первый том «Истории русского искусства» характеризуется подчеркнуто мировоззренческим характером подачи материала. Именно это обусловит выполнение той функции «послания», о которой мы говорили.

**О.К.** Поэтому мы совершенно обоснованно можем говорить о миссионерстве гуманитариев; обсуждаемая нами книга – вот его образец.

Материал подготовлен *О. Костиной и Е. Степанян.*  
Опубликован: *Русское искусство. 2009. № 1. С. 158–161.*