Изобразительное искусство и мифология

изобразительное искусство и мифология. Проблема соотношения изобразительного искусства и мифологии охватывает широкий круг вопросов, связанных как с генезисом изобразительного искусства, так и с особенностями языка изобразительного искусства и способностью его адекватно передавать содержание мифологических текстов, первично выраженных с помощью иных знаковых средств, а также с его ролью как источника информации о мифопоэтическом сознании.

Чаще всего эти вопросы решались на примере античного искусства, чему способствовали редкая полнота, законченность, «классичность» античной мифологии, детализированность её отражений в изобразительном искусстве. Вместе с тем греческой мифологии, которая в классическую эпоху (V—IV вв. до н. э.) и в большей мере в эллинистическую подвергается канонизации и начинает утрачивать способность перерабатывать новую внемифологическую информацию (операционно-ритуальный аспект в мифологии чаще всего остаётся скрытым, неразвёрнутым или оттеснённым), соответствует изобразительному искусству с сильной тенденцией к созданию канона.

Греческая мифология, фиксируемая Фидием, Поликлетом, Мироном, Праксителем, Скопасом, Лисиппом в период, когда рядом с мифологией, параллельно ей и на смену ей появляются литература, история, натурфилософия, Сократ и Платон, логика, точная наука, в той или иной степени лишается свойственной ей единственности, самодостаточности, суверенности. Хотя античное, прежде всего греческое (непосредственно или в римских версиях), изобразительное искусство необычайно полно отражает набор мифологических образов и сюжетов, оно в очень значительной степени дублирует ещё более полные данные письменных или устнопоэтических источников (ср. фризовые композиции или вазопись).

С другой стороны, изобразительное искусство в это время вовлекается в сферу действия чисто эстетических факторов. Поэтому для правильного понимания темы «мифология и изобразительное искусство» важно исследовать архаическую ситуацию, мифопоэтическую модель мира, моноцентричную, пронизанную одной идеей, предполагающую, что макрокосмом и микрокосмом, природным и социально-культурным, божественным и человеческим управляет единый принцип (мировой закон).

Одной из характернейших черт мифологической модели мира является все-сакральность, «без-бытность» мира: правила организации известны только для сакрализованного мира, всё профаническое, в частности быт, причастно хаосу, сфере случайного. У архаичных коллективов главной операцией по поддержанию упорядоченного состояния, по сохранению «своего» космоса, по управлению им был ритуал (см. Обряды и мифы), благодаря которому становилась возможной борьба с десакрализацией, с возрастанием хаотического начала.

В ритуале, занимавшем определяющее место в жизни архаичных коллективов (по имеющимся сведениям, «праздники» могли занимать половину всего времени и даже более), достигался высший уровень сакральности и одновременно обреталось чувство наиболее интенсивного переживания сущего, жизненной полноты, собственной укоренённости в данном универсуме. В этой ситуации мифология занимала периферийное место: она служила своего рода комментарием (для ряда архаичных традиций реконструируется ритуал, вовсе лишённый мифологического аккомпанемента в обычных его формах).

Если при этом учесть, что архаический основной ритуал предполагает не только участие в нём всех членов коллектива, но и демонстрацию всеобъемлющего единства всех способов выразительности (устная речь, язык жестов, хореография, пение, музыка, цвет, запах и т. п.; ср. и типологически более позднее храмовое действо), то наиболее естественной и непосредственной представляется связь изобразительного искусства именно с ритуалом. Связь с мифологией приобретает очевидность или даже первенствующее положение лишь в том случае, когда ритуал оказывается оттеснённым на роль культа, утратившего (или утрачивающего) контакт с жизненными потребностями общества, или — в случае «герметизации» ритуала — когда ритуал оказывается малоизвестным (или совсем неизвестным) по сравнению с мифологией и изобразительным искусством, которое в этом случае может пытаться установить прямые связи с мифологией, минуя ритуал.

Но в целом эта последняя ситуация уже сама по себе сигнализирует о начинающемся отпадении мифологии от собственно религиозной сферы, о тенденциях к секуляризации, не отделимых от процесса утраты целостного религиозного взгляда, от ориентации на частное и частичное. Применительно к мифопоэтической эпохе целесообразно говорить не о совокупности знаковых систем, а о едином, универсальном знаковом комплексе (мифопоэтическом или ритуально-поэтическом), из которого в ходе исторического развития возникли отдельные знаковые системы (в частности, и используемые в сфере эстетического, в художественном творчестве).

П. А. Флоренский следующим образом характеризовал эту ситуацию: «Изящные искусства, исторически суть выпавшие из гнёзд или выскочившие звенья более серьёзного и более творческого искусства — искусства Богоделания — Феургии. Феургия — как средоточная задача человеческой жизни, как задача полного претворения действительности смыслом и полной реализации в действительности смысла и была во времена древнейшие точкою опоры всех деятельностей жизни; она была материнским лоном всех наук и всех искусств».

В эту эпоху изобразительное искусство было лишено той автономности и суверенности, которую оно завоевало существенно позже, когда оно само и своими средствами начинает формировать новые смыслы. При всём том было бы преувеличением утверждать, что в мифопоэтическую эпоху изобразительное искусство заимствует свои смыслы исключительно из целого, т. е. из мифопоэтического универсального знакового комплекса, причём эти смыслы уже известны, перечислимы, раз и навсегда заданы, так что связь изобразительного искусства с мифопоэтической системой через её смыслы принудительна и изобразительное искусство не имеет выбора в сфере содержания.

Напротив, сама структура архаичного материала, первопраздника предполагает не только известную общую схему, которая имела место «в начале» и должна воспроизводиться в ритуале, но и достаточно широкую сферу, не подчиняющуюся строгой детерминации и потому сохраняющую неопределённость, непроявленность, отблеск хаоса внутри организованного и упорядоченного космоса. В условиях, когда воспринимаемое и воспринимающее, актёр и зритель, содержание и форма в акте ритуала многократно меняются местами, когда основные ценности данной модели мира разнообразно проверяются, в частности и путём их ритуального развенчивания, «хаотизации», приведения к противоположному, — теургическая энергия, активность мифопоэтического мироощущения и творчества, прорывы в духовные глубины возрастают и учащаются.

Можно думать, что живая мифопоэтическая мысль преимущественно развивается именно в подобной ситуации, в зазорах между неподвижно покоящимися частями общей схемы ритуала. Следовательно, и изобразительное искусство (как и искусство слова, пантомимы, танца и т. п.), поскольку оно включено в названные выше трансформации и в сферу импровизационного, не может не принимать участия в создании новых мифопоэтических смыслов и в решении теургических задач.

Предыстория мифопоэтической эпохи относится ко времени верхнего палеолита. Именно в это время человеком был в принципе освоен «графический» символизм,

который можно лишь условно называть изобразительным искусством ввиду его полной подчинённости ритуалу и отсутствия самостоятельной эстетической функции.

Внутри верхнепалеолитической эпохи фиксируются следующие этапы развития палеолитического искусства: 35—30-е тысячелетия до н. э. (Шательперронский период) — произведения искусства не носят изобразительного характера, реконструируется похоронный обряд, связанный с употреблением компонентов (охра, наборы раковин, первые предметы украшений и т. п.), позже использовавшихся для достижения эстетического эффекта; 30—26-е тысячелетия до н. э. (Ориньякский период) — первые выгравированные или написанные красками изображения на предметах «мобильного» искусства (Ла-Ферраси, Истюриц и др.); 26—20-е тысячелетия до н. э. (Граветтский период) — первые образцы стенной живописи в пещерах (Пер-нон-Пер, Гаргас, Ла-Грез), палеолитические «венеры» и т. д. Палеолитические памятники сохранили сами изображения, никак и нигде (в пределах той же эпохи) больше не отражённые.

Поэтому уже сам каталог этих изображений (ср. исследования французских учёных А. Леруа-Гурана, А. Ламинг-Эмперер и др.) представляет исключительную ценность как действительно уникальный источник. Извлечение информации из этих памятников возможно или благодаря комбинаторному анализу (многообъектные изображения в принципе ценнее единичных) — через выявление противопоставлений или предпочтений [изображение животных встречается чаще, чем человеческое, женское чаще, чем мужское, левое чаще, чем правое (оттиски рук), чужое чаще, чем своё, схематические изображения чаще, чем фигуры], или благодаря предполагаемым генетическим и (или) типологическим связям поэтических «заготовок» каменного века и более поздних мифопоэтических образов [ср. изображение женщины типа «венеры» с рогом в руках (Лоссель) и поэтический образ «рога изобилия»; мужчина, мечущий стрелу (там же), и образ «стрелы любви»; кортежи животных и более поздние «политерионы», соответствующие мотивы сказок, заговоров и т. п.].

Встроенность произведений изобразительного искусства палеолита, равно как и более поздних мифологических произведений, в ритуальный контекст определяет такую важную их черту, как «ситуативность», т. е. в зависимости от ситуации они могут быть «отмеченными» [сакрально и (или) эстетически], благодаря чему как бы преодолевается их материальная природа (камень, дерево, металл, краска и т. п.). Предельная «отмеченность» произведения изобразительного искусства фиксируется лишь при определённых пространственно-временных и других условиях, которые встречаются в своей совокупности во время ритуального праздника.

В этой «литургической» ситуации пространство художественного произведения и окружающее его пространство ритуала становятся частями гомогенного поля, соединяющего участника ритуала со сферой мифопоэтического («Вдруг стало видимо далеко во все концы света», — сказал бы о подобной ситуации Н. В. Гоголь). Такой выход за пределы живописного (или пластического) пространства определённым образом связан и с особой структурой живописного пространства.

Это становится особенно наглядным при рассмотрении плана содержания палеолитических памятников стенной живописи подземных святилищ («1art pariétal»), которая, несомненно, наиболее полно и глубоко отражает специфику верхнепалеолитической картины мира. Следует прежде всего отметить негомогенность живописного пространства в пределах одного и того же святилища относительно изображаемых предметов.

В палеолитических святилищах эта негомогенность проявляется в наличии семи различных зон, в которых определённым особенностям рельефа пещеры соответствует определённый выбор изображений. Согласно А. Леруа-Гурану, различаются следующие зоны или ситуации: I — вход (первое появление изображений), II — повороты, переходы, сужения между подземными залами, III — вход в уголки альковного типа и т. п., IV — последнее (заключительное) место изображений, V — центральная часть стены в залах или при расширениях, VI — периферия той же стены, VII — пространство в уголках альковного типа.

Знаки мужского типа (удлинённые предметы — палочки, «ёлочки», точки вдоль прямой и т. д. — α) распределяются по данным 63 пещер так, что 61% их приходится на зоны I—IV и VI, а 31% — на зоны V и VII. Знаков женского типа (овальные формы, прямоугольники, «домики» и т. д. — β) в тех же зонах встречается соответственно 9% и 91%.

Таким образом, распределение мужских и женских знаков выступает как дополнительное по отношению друг к другу. Ещё одна важная особенность распределения состоит в том, что женские знаки расположены главным образом в наиболее сакрализованных местах святилища (центральная стена зала, альков), тогда как мужские знаки — в менее сакральных периферийных или переходных частях пещеры.

Не менее интересны и данные, относящиеся к размещению фигуративных изображений (животных и человеческих) (см. в статье Животные). Из этих данных вытекают статистические закономерности сочетаемости одного из двух видов знаков (α и β) с теми или иными видами животных в пределах определённой зоны.

Таким образом, создаётся впечатление, что в палеолитических памятниках организующее начало, композиция, сосредоточивается не столько в пределах данного отдельного изображения, сколько в совокупности следующих друг за другом изображений и соответственно топографических зон. Следовательно, если ограничиться отдельным изображением («картиной»), как это обычно делается при анализе европейской живописи, то композиция как бы находится вне этого изображения (подобно сюжету в архаических образцах словесного искусства).

Задача последующих периодов в развитии изобразительного искусства и заключалась, в частности, в том, чтобы композицию и сюжет извне ввести в рамку, в живописное пространство, в семиотическую сферу искусства и затем, после того как эмпирическая действительность интериоризирована в произведение искусства, найти средства для конструирования новых, из эмпирической действительности с необходимостью не выводимых приёмов композиционного и сюжетного развёртывания. Изобразительное искусство мезолита и особенно неолита (ср. такие образцы, как наскальные изображения Восточной Испании в 8—5-м тысячелетиях до н. э., петроглифы скандинавско-онежско-беломорской зоны, сибирские «писаницы», наскальное искусство Африки и т. п.), как и так называемое традиционное искусство архаичных коллективов настоящего времени (африканское, австралийское, американских индейцев, народов Сибири, Юго-Восточной Азии и т. п.), знаменуют собой новую мифопоэтическую ситуацию.

Наряду с развитием более старых тем (животное и человек) на этих изображениях возрастает число объектов, сами объекты становятся более дифференцированными, а иногда и детализированными с более чёткими пространственно-топологическими характеристиками, и образующими стандартные связи сюжетного типа [сфера плодородия, конфликтные ситуации, структура мира, злое начало, идея передвижения, перемены мест, предпосылки временной аранжировки (солнце, месяц и др.) и т. п.]. В целом ряде случаев устанавливается несомненная связь тех или иных локальных очагов неолитического искусства с более поздними и довольно хорошо исторически засвидетельствованными вариантами изобразительного искусства и мифологии.

Ценнейшие образцы изобразительного искусства и ритуальных святилищ, с которыми

оно связано, открыты в древнейших ближневосточных центрах неолитической «революции», особенно в Чатал-Хююке. Его изобразительное искусство образует, видимо, кратчайший переход к изобразительному искусству древних цивилизаций Ближнего Востока («жреческий» комплекс).

С другой стороны, многие архаичные культуры в Старом и Новом свете образуют «шаманский» комплекс с характерными для него мифопоэтическими концепциями структуры мира по вертикали и связи между космическими зонами и др. В неолитическую эпоху были созданы первые бесспорные мифопоэтические тексты, записанные на языке визуальных знаков «иконического» характера.

Увеличившиеся возможности трансляции таких изобразительных текстов во времени и в пространстве привели к лавинообразному количественному росту подобных текстов и к предпосылкам создания гораздо более специализированных многоуровневых изобразительных текстов мифопоэтического содержания. В последующую эпоху, которая объединяет в себе культуры древнейших великих цивилизаций (Египет, Двуречье, Индия, Китай, Месоамерика и др.) и другие культурные комплексы, так или иначе ориентированные на тему «мирового древа» (см. Древо мировое), можно, вероятно, уже говорить о создании предпосылок к выделению изобразительного искусства из единого до тех пор мифопоэтического комплекса.

Изобразительное искусство начало терять свой характер «графического» символизма, компенсируя эту потерю возрастанием независимости, способности формировать новые средства образного познания. Этот процесс связан с ослаблением мифопоэтического начала.

Однако в последние тысячелетия до нашей эры этот процесс лишь начался, и мифопоэтический фонд изобразительного искусства этого времени всё ещё огромен, и значение его очень велико, поскольку далеко не всегда он дублируется письменными источниками; более того, иногда именно изобразительное искусство является единственным или по меньшей мере самым авторитетным источником информации, ибо создаёт условия для реконструкций, которые невозможны на материале других источников. Именно в эту эпоху впервые создаются достаточно детализированные мифопоэтические стандарты на языке изобразительного искусства, имеющие исключительно широкое распространение. «Эпоха мирового древа» знает, по сути дела, лишь один общий сюжет — успешную, в конечном счёте, борьбу положительного, светлого, с небом связанного начала с отрицательным, тёмным, связанным с преисподней началом (обычно змей, дракон).

Все остальные мотивы, иногда образующие вторичные сюжеты, входят как составные части в этот универсальный, почти ойкуменически распространённый «основной миф», отражённый в бесчисленном множестве изобразительных текстов. Этот миф описывает следующее звено в цепи развития после времени творения, запечатленного в многочисленных мифах о происхождении космоса (и человека), однако несравненно скуднее и частичнее зафиксированного в изобразительном искусстве.

В отличие от палеолитической живописи, где отсутствовала организация внутри каждого отдельного рисунка, в искусстве «эпохи мирового древа» организация извне вводится в изобразительное пространство, которое приобретает черты идеально организованной системы, моделирующей и статический, и динамический аспекты бытия. В изображение был введён ритуальный аспект, не входивший в него в живописи подземных святилищ.

В основу композиции произведений изобразительного искусства отныне кладётся двучленность изображаемого — объект почитания (обычно высшая религиозная ценность, образ данной традиции в её целостности) и ритуал почитания (его участники-адоранты, реквизит, действия и т. п.). Именно эта схема лежит в основе многочисленных композиций, связанных с мировым древом (см. иллюстрации к статье Древо мировое): в разнообразных памятниках древнего ближневосточного искусства с горизонтально организованной композицией, в которой центральное место отведено объекту почитания (особый случай — мультипликация этой схемы, приводящая иногда к композиции из повторяющихся блоков — фризовый тип; сюда же относится и воспроизведение этой схемы в сценах царской инвеституры, интронизации, особенно в иранском искусстве древности); в основной схеме буддийской иконографии и скульптурных композиций, где Будду в центре фланкируют справа и слева фигуры, относящиеся к плану ритуала, например боги и люди [ср. мотив так называемый «devamanussā», «боги и люди», особенно распространённый на рельефах ступы в Санчи (Индия), с всевозможными трансформациями, например Будда → дерево, столп, ступа, сиденье, трон, солнце в центре; адоранты → деревья, животные и т. п. по сторонам]; в многочисленных композициях, характерных для христианского искусства, в частности для типовых схем [богоматерь с младенцем Иисусом и святителями, предстоящими, жертвователями, заказчиками; поклонение волхвов; воздвижение креста; прославление креста (так называемый «Никитирион» византийской иконографии); композиции типа деисусного чина и т. п.].

Ритуальные мотивы заполняют обычно периферию изобразительного пространства, композиционно и содержательно легко выделимую и отделимую от того, что помещается в центре. Если центр обычно объектен, выключен из действия, но сосредоточивает на себе максимальное число внутренних связей (этим концептуальным особенностям

соответствуют и некоторые чисто художественные характеристики, например более крупные размеры, нарушающие естественные пропорции; выбор перспективы, отличной от той, что определяет периферию; особая статуарность; изображение en face; символическая насыщенность и т. п.), то периферия обладает иными чертами как в концептуально-операционном (ритуал, почитание, установление активной связи с центром и т. д.), так и в художественном плане.

Периферия образует переход между тем, что составляет суть изображения, и зрителем, для которого изображённое обладает прагматической функцией (почитание сакрально отмеченных объектов). Тем самым периферия содержит в себе указания на то, что лежит вне изображения и что лишь условно дублируется на периферии изобразительного пространства; более того, периферия «подключает» к ситуации и зрителя.

Хронологически начало разрушения композиции, обнаруживающей ясные черты связи со схемой мирового древа, относится к эпохе Проторенессанса (хотя двучленная структура продолжает воспроизводиться и в произведениях секуляризованного изобразительного искусства в эпоху Возрождения и позже). Здесь уместно назвать Джотто с его отчётливым стремлением разрушить изображение как моленный образ, предполагающий связь со зрителем-адептом, т. е. снять противопоставление адепт — объект почитания.

С этой целью Джотто обращается прежде всего к периферии, где он вводит профильную ориентацию изображаемых лиц и тем самым включает их в сеть внутренних связей (часто диалогического характера), в ядро изображения: картина приобретает самодовлеющий сюжет и чётко выраженную рамку, в результате чего минимизируется ритуальное значение изображения. Изобразительное искусство не только одна из форм мифопоэтического сознания, мифология сама по себе, но и источник информации об этом сознании, о мифологии.

Различие этих двух функций, несмотря на кажущуюся его очевидность, весьма существенно. Изобразительное искусство может быть глубоко мифологично, но малоинформативно для «внешнего» наблюдателя в силу установки на герметизм, зашифрованность, абстрактность, нефигуративность, запрет использования «прямых» (обычно иконических) приёмов и т. п.

Вместе с тем изобразительное искусство может быть весьма информативным, несмотря на его немифологичность или принадлежность к другой традиции, нежели та, которую оно отражает (ср. такие аналогии, относящиеся к сфере письменных источников, как древнегреческие свидетельства о скифской или египетской мифологии, латинские — о германской и т. п.). Поэтому при анализе данных изобразительного искусства с точки зрения мифологической информации, содержащейся в них, важно установить принадлежность этих данных к первичным (например, греческое искусство ← греческая мифология, индийское искусство ← индуизм и т. п.) или вторичным (т. е. таким, которые строятся как текст на основе другого текста) источникам.

Очевидно, что первичные и уникальные версии обладают в этом отношении всеми преимуществами. Во вторичных источниках относительно устойчивыми, как правило, оказываются набор мифологических персонажей (иногда достаточно полно сохраняющих многие внешние детали), их связь между собой, отдельные мотивы и даже сюжет в целом.

Даже если бы не осталось никаких данных об античной и библейской мифологии, кроме итальянской живописи эпохи Возрождения, не представляло бы особого труда восстановить очень значительное количество фактов, относящихся к топике и сюжетике, но никак не к внутреннему духу указанных мифологических систем. Вместе с тем задача реконструкции мифологичности, её скрытого нерва, у итальянских художников XV—XVI вв. по их «античным» или «библейским» картинам не представляется слишком сложной, — при том, что сами «мифы» (сюжеты) итальянского Возрождения по этим произведениям восстановлены быть не могут.

Противоположная ситуация предполагает передачу «своего» на языке «чужого» (ср. сюжеты русской легендарной истории в русской классицистической живописи XVIII в. — «псевдоантичная» манера). При анализе текстов «вторичного» изобразительного искусства одна из основных теоретических предпосылок (к сожалению, часто игнорируемых) состоит в том, чтобы учесть, что при вне- и внутрисемиотическом «переводе» (трансформации) определяется по необходимости особенностями «перевода» и, следовательно (в конечном счёте), самой структурой «переводимого» (первичное) и «переводящего» (вторичное), а что зависит от несовершенства (субъективный фактор) исполнения.

Нужно полагать, что «Тайная вечеря» (фреска в монастыре Санта-Мария делле Грацие, Милан) или незаконченное «Поклонение волхвов» Леонардо да Винчи (Уффици, Флоренция) превосходят соответственно работы Андреа дель Кастаньо и Д.

Гирландайо на первый сюжет или П. Веронезе на второй сюжет (если говорить только о высочайших образцах, основывающихся на одних и тех же источниках) не только в чисто художественном плане, но и как свидетельства мифологического характера. Проблема интерпретации первичных источников как мифологических свидетельств также сопряжена с многими трудностями.

Прежде всего изобразительное искусство может при передаче мифологической информации пользоваться знаками разных типов. По принятой классификации (Ч. С. Пирс, Ч. Моррис и др.), среди них выделяются знаки-индексы, основанные на естественной смежности изображаемого и изображающего, знаки «иконического» типа, основанные на сходстве того и другого, и знаки-символы, основанные на принудительной смежности.

Только «иконические» знаки открывают возможность «прямой» трансформации изображаемого в изображающее и обратную реконструкцию. Произведение изобразительного искусства «иконического» типа может исключительно полно и детально (даже с «усилением») моделировать мифологический сюжет или сцену; степень точности, «соответственности» регулируется лишь мастерством (точнее, внимательностью) художника и материально-техническими условиями.

Для эпох, когда не было письменности (а именно такая ситуация характерна для эпохи мифопоэтического сознания), роль изобразительного искусства, естественно, возрастает. Согласно свидетельству, относящемуся уже к периоду достаточно широкого распространения книжной грамотности, «изображения употребляются в храмах, дабы те, кто не знает грамоты, по крайней мере, глядя на стены, читали то, что не в силах прочесть в книгах» (Григорий Великий).

Произведение изобразительного искусства «иконического» типа может иметь в своей основе некий другой текст, использующий ту же или иную знаковую систему [случай использования той же, т. е. изобразительной знаковой системы, — «вечные» темы изобразительного искусства, например эволюция изображения шаманской модели мира у народов Сибири или развитие образа богоматери в христианском искусстве; другой случай — картина-«перевод» некоего словесного текста (ср. фрески Джотто в Капелле дель Арена в Падуе, изображающие историю Марии и Христа, как передача по горизонтали последовательного набора евангельских эпизодов)]. В последнем случае (преимущественно) возникает вопрос об адекватности подобного внутрисемиотического перевода на язык изобразительного искусства, т. е. на язык форм, объёмов, линий, цвета, света и тени, топологических характеристик.

Вопрос об адекватности передачи мифологического содержания в изобразительном искусстве (и даже о том, что следует понимать под адекватностью) решается особо в каждой традиции, как в аспекте того, что должно быть изображено, так и в аспекте выбора средств для решения задачи изображения. Оба указанных аспекта весьма различны в разных традициях, а часто и в одной и той же, но взятой в историческом развитии.

Что касается средств, то тут необходимо принимать во внимание прежде всего существование определённого культурно-производственного навыка, традиции (материал может быть известен, но он не используется в данной культуре) и, главное, правил семантизации наличных средств или конструируемых из них объектов (например, красный → кровь, чёрный → зло, смерть, круглый → женский, находящийся вверху → божественный, профильный → отрицательный). Ещё более сложно положение с тем, что подлежит изображению.

Прежде всего следует помнить о наличии в подходе религий к изобразительному искусству двух противоположных принципов — необходимость передачи религиозного и мифологического содержания в изобразительном искусстве и запрет на изображения такого рода (хотя чаще всего табуируются изображения только того, что относится исключительно к сакральной сфере, и только «иконического» типа). Согласно второму принципу, изобразительное искусство «иконического» типа не может даже приблизительно передать сакральное; ориентируясь на натуралистическое, телесное, чувственное, оно не способно передать божественное, профанирует его, искажает, оскорбляет и потому сродни идолопоклонству, язычеству.

Отсюда и запреты на «иконическое» изображение божества в иудействе, исламе, в Византии VIII—IX вв. (иконоборчество, начиная с Льва III Исавра). При этом вполне допустимо использование знаков-индексов и знаков-символов, лишь обобщённо обозначающих сферу божественного [геометрические знаки, орнаментальные мотивы и даже «иконические» изображения, но используемые в другом модусе (ср. деревья, цветы, птицы, животные во Влахернской церкви вместо уничтоженных по приказанию Константина V эпизодов евангельского цикла)]; чередование в верхнепалеолитическом искусстве периодов, тяготеющих к знакам-индексам и знакам-символам, с периодами с натуралистической («реалистической», фигуративной) тенденцией как раз и отражает борьбу двух указанных начал в диахроническом плане.

Согласно первому принципу понимания «адекватности», изобразительное искусство «иконического» типа не только может передать сакральное, но оно само, воплощённое в

произведения, и есть объект божественного почитания; творения изобразительного искусства не удваивают божественную сущность, но как раз и являются ею [ср. нередкую ситуацию «обожествления» идолов не только в архаичных и изолированных традициях, но и в таких относительно высоко развитых цивилизациях, как цивилизация Двуречья (украшение идолов, их кормление, мытьё, устройство брачных церемоний с их участием, походов и т. п.)]. Отношение христианства к изобразительному искусству, как оно было сформулировано на 7-м Вселенском соборе, так или иначе учитывает оба принципа.

Таким образом, помимо изобразительного искусства, которое иллюстрирует мифологию, объясняет или комментирует её и тем самым предполагает свою вторичность по сравнению с неким образцом, существует мифостроительное искусство, не только «открывающее» миф, но и созидающее его и обеспечивающее ему развитие во времени и в духовном пространстве человеческой культуры. Именно таким мифостроительным потенциалом обладало в своём развитии христианское изобразительное искусство.

Укоренённая в самом христианстве идея историчности в известной степени объясняет два круга фактов — то, что христианское искусство включает в себя и библейскую тематику, и то, что христианская топика продолжает разрабатываться в искусстве, которое перестало быть христианским и стало светским. Динамичность и полицентричность европейского искусства на протяжении последних VI—VII веков (ср. также наличие искусства иного типа, разрабатывающего ту же тематику, — византийское, древнерусское и т. д.) привели не только к созданию колоссального фонда образов и сюжетов, который обладает исключительной ценностью сам по себе, но и к построению эволюционных линий для каждого образа и сюжета (благовещение, богоматерь с младенцем во всём многообразии ипостасей, успение; въезд в Иерусалим Иисуса Христа, тайная вечеря, крестный путь, крестные муки, преображение и т. п.).

Европейское изобразительное искусство нового времени, связанное с христианскими темами, являясь вторичным источником истории земной жизни Христа, как она отразилась в евангельском предании, выступает как первичный (и притом первоначальной важности) источник сведений о воспринимающем эту историю сознании, исповедующем её или просто размышляющем о ней (десакрализованный вариант). Этот круг вопросов вплотную приводит к ещё одной функции изобразительного искусства, существенной в связи со сферой религиозно-мифологического, — к функции улавливания необратимых, но ещё незамечаемых изменений и сигнализации их через интенсификацию архетипического творчества (см. Архетипы).

Через эту функцию искусство вообще и изобразительное искусство в частности включает себя в поток мифотворчества, конкретные и «конечные» формы которого остаются до поры неясными. В этом смысле справедлив тезис, что искусство начинается мифологией, ею живёт и её творит. [Особой обширной темой является использование мифологических мотивов и сюжетов в изобразительном искусстве нового и новейшего времени (романтизм, неомифологизм и т. п.).

Информацию по этим вопросам см. в статье Литература и миф и в статьях об отдельных мифологических персонажах.] Литература:Ривкин Б. И., Античное искусство, М.—Дрезден, 1972 (серия Малая история искусств);Мириманов В. Б., Первобытное и традиционное искусство, М.—Дрезден, 1973 (там же);Афанасьева В. К., Луконин В. Г., Померанцева Н. А., Искусство Древнего Востока, М.—Дрезден, 1976 (там же);Ранние формы искусства. Сб. ст., М., 1972;Первобытное искусство, т. 1, Новосиб., 1971;Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки.

Сб. ст., М., 1973;Абрамова З. А., Палеолитическое искусство на территории СССР, М.—Л., 1962;Формозов А. А., Памятники первобытного искусства на территории СССР, М., 1966;его же, Очерки по первобытному искусству, М., 1969;Гущин А. С., Происхождение искусства, М.—Л., 1937;Кюн Г., Искусство первобытных народов, пер. с нем., М.—Л., 1933;Бобринский А. А., О некоторых символических знаках, общих первобытной орнаментике всех народов Европы и Азии, в кн.: Труды Ярославского областного съезда исследователей истории и древностей Ростово-Суздальской области, М., 1902;Равдоникас В. И., Наскальные изображения Онежского озера и Белого моря, ч. 1—2, М.—Л., 1936—38;его же, Элементы космических представлений в образах наскальных изображений, «Советская археология», 1937, № 4;Лаушкин К. Д., Онежское святилище, в кн.: Скандинавский сборник, т. 4—5, Тал., 1959—62;Окладников А. П., Петроглифы Верхней Лены, Л., 1977;его же, Петроглифы Ангары, М.—Л., 1966;Окладников А. П., Запорожская В. Д., Петроглифы Забайкалья, ч. 1—2, Л., 1969—70;Окладников А. П., Мартынов А. И., Сокровища томских писаниц. Наскальные рисунки эпохи неолита и бронзы, М., 1972;Иванов С. В., Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — начала XX в., М.—Л., 1954;Матье М. Э., Искусство Древнего Египта, М., 1970;Флиттнер Н. Д., Культура и искусство Двуречья и соседних стран, М.—Л., 1958;Луконин В. Г., Искусство Древнего Ирана, М., 1977;Лазарев В. Н., История византийской живописи, т. 1—2, М., 1947—48;его ж е, Византийская живопись, М., 1971;его же, Русская средневековая живопись, М., 1970;Кондаков Н. П., Иконография богоматери, т. 1—2, СПБ, 1914—15;Жегин Л. Ф., Язык живописного произведения, [М., 1970];Кинжалов Р. В., Искусство древних майя, Л., [1968];его же, Культура древних майя, Л., 1971;Иванов В. В., Топоров В. Н., Структурно-типологический подход к семантической интерпретации произведений изобразительного искусства в диахроническом аспекте, в кн.: Труды по знаковым системам, т. 8, Тарту, 1977;Вейль Г., Симметрия, пер. с англ., М., 1968;Вёльфлин Г., Классическое искусство, СПБ, 1912;его же, Ренессанс и барокко, пер. с нем., СПБ,

1913;его же, Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса, Л., 1934;Дворжак М., Очерки по искусству Средневековья, [М.—Л.], 1934;Бенеш О., Искусство Северного Возрождения.

Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями, М., 1973;Hamann R., Geschichte der Kunst, Bd 1, Von der Vorgeschichte bis zur Spätantike, B., 1957;Breull H., Quatre cents siècles dart pariétal, Montignac, [1952];Laming A., Lascaux, Am Ursprung der Kunst, Dresden, 1962;её же, Signification de lart rupestre paleólithique. Méthode et applications, P., 1962;Leroi-Gourhan A., Les religions de la préhistoire (Paléolithique), P., 1964;его же, Préhistoire de lart occidental, [P., 1965];Hoernes M., Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa…, 3 Aufl., W., 1925;Almgren O., Nordische Felszeichnungen als religiose Urkunden, Fr./M., 1934;Hallström G., Monumental art of Northern Europe from the stone age, Stockh., [1938];Kühn A., Die Felsbilder Europas, Z.—W., 1957;Boas F., Primitive art, Oslo, 1927;Adam L., Primitive art, Harmondsworth, [1949];Wingert P. S., Primitive art.

Its traditions and styles, N. Y., 1962;Elkin A. P., Berndt R. M., Berndt C., Art in Arnhem land, Melb.—L., [1950];MacCarthy F. D., Australian aboriginal decorative art, 7 ed., Sydney, 1966;Mountford Ch. P., The art, myth and symbolism, [Melbourne, 1956];его же, The tiwi. Their art, myth and ceremony, L., [1958];Lévi-Strauss C., La pensée sauvage, P., 1962;Grant C., Rock art of the American Indian, N. Y., [1967];Schäfer H., Von ägyptischer Kunst, Wiesbaden, 1963;Smith W. S., The art and architecture of ancient Egypt, Balt., [1965];Lange K., Ägyptische Kunst, Z.—B., 1954;Frankfort H., The art and architecture of the Ancient Orient, Harmondsworth, [1970];Lloyd Seton, The art of the Ancient Near East, [L., 1961];Moortgat A., Frühe Bildkunst in Sumer, Lpz., 1935;Unger E., Assyrische und Babylonische Kunst, Breslau, 1927;Champdor A., Kunst Mesopotamiens, Lpz., 1964;Strommenger E., The art of Mesopotamia.

Photography by M. Hirmer, L., [1964]; Pritchard J. B., The ancient Near East in pictures. Relating to the Old Testament, Princeton, 1954;Godard A., Le trésor de Ziwiyè, Haarlem, 1950;его же, Lart de IIran, P., 1962;Ghirshman R., Persia.

From the origins to Alexander the Great, [L., 1964];Akurgal E., Die Kunst der Hethiter, Münch., [1961];его же, Die Kunst Anatoliens…, B., 1961;Covarrubias M., Indian art of Mexico and central America, N. Y., 1957;Danzel T. W., Mexiko, [v.] 1, Darmstadt, 1922;Sullivan M., An introduction to Chinese art, L., 1961;Goepper R., The essence of Chinese painting, L., 1963;Griaule M., Arts de lAfrique Noire, P., [1947];его же, Art et symbole en Afrique Noire, [Saint-Léger-Vauban], 1951;Strzygowski J., Spuren indogermanischen Glaubens in der bildenden Kunst, Hdlb., 1936. В. Н. Топоров.