



ТРУДЫ
ИСТОРИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА
МГУ

98

ИСТОРИЧЕСКИЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ

52

РУССКОЕ ИСКУССТВО

Идея. Образ. Текст



Коллектив авторов

**Русское искусство.
Идея. Образ. Текст**

«Алетейя»

Коллектив авторов

Русское искусство. Идея. Образ. Текст / Коллектив авторов —
«Алетейя»,

ISBN 978-5-907189-83-6

Коллективная монография является первой в рамках совместного проекта двух искусствоведческих кафедр исторического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова – кафедры всеобщей истории искусств и кафедры истории отечественного искусства. Авторский коллектив ставил перед собой задачу по формулированию и реализации новых способов и приемов изучения отечественного искусства. Материал коллективной монографии скомпонован по хронологическому принципу и строится из глав, которые объединены в три раздела. Сквозной темой, связывающей все структурные элементы монографии, являются феномены конструирования художественного языка и художественного метода, а также сотворения образа творческой личности. Книга рассчитана на специалистов-искусствоведов, студентов, обучающихся в гуманитарных высших учебных заведениях, и на всех интересующихся историей отечественного искусства. В оформлении обложки использована картина Н. С. Гончаровой «Велосипедист» (1913 г., Государственный Русский музей).

ISBN 978-5-907189-83-6

© Коллектив авторов

© Алетейя

Содержание

Предисловие	5
Раздел I	9
Глава 1. Художественное послание: опыт смысловой реконструкции и интерпретации	9
Глава 2. Творческая личность в антропологическом и социальном измерениях	36
Раздел II	67
Глава 1. Гении мест: локальная научная школа в общероссийском контексте	67
Глава 2. Просвещенческая топография живописного и графического пространства	76
Конец ознакомительного фрагмента.	88

Русское искусство. Идея. Образ. Текст

Предисловие

История изучения русского и зарубежного искусства в Московском университете имеет давнюю историю и длительную традицию. Развитие отечественного искусствознания в Московском университете началось еще в XIX веке под влиянием Ф. И. Буслаева. 5 октября 1857 г., когда К. К. Герц прочитал лекцию на тему «О значении истории искусства», является датой рождения кафедры, а в дальнейшем – отделения истории и теории искусства. С тех пор университет является центром московской школы искусствознания.

На отделении истории и теории искусства преподавали крупнейшие российские искусствоведы, создавшие серьезную научную школу изучения истории искусства. Эту школу всегда отличали способность, опираясь на факты, выходить к широким историческим обобщениям, а также умение характеризовать и сопоставлять разные эпохи, используя широкие культурные панорамы, умение разбираться в стилистике и иконографии, решать сложные атрибуционные проблемы, сочетать задачи историко-художественного анализа со взвешенной эстетической оценкой. Широкие научные интересы преподавателей отделения истории и теории искусства Московского университета отражены в их лекционных курсах и многочисленных публикациях, в выступлениях на научных конференциях, участии в разнообразных, в том числе международных, проектах.

Данная коллективная монография открывает совместный проект двух искусствоведческих кафедр исторического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова – кафедры всеобщей истории искусств и кафедры истории отечественного искусства. Проект рассчитан на длительный период и направлен на создание серии монографий, которые будут посвящены наиболее важным вопросам истории искусства, острым проблемам, методологическим ходам, отдельным ключевым памятникам или их группам. Создание таких монографий должно способствовать развитию современного искусствознания в стенах университета.

Первая монография задуманной серии посвящена русскому искусству. Название этой книги – «Русское искусство. Идея. Образ. Текст» – говорит о ее концептуальном характере, свидетельствует о широте охвата материала, выявляет позицию авторов, направленную на всестороннее рассмотрение художественного материала, подчеркивает разнообразие методологических подходов к изучению истории русского искусства.

Все главы книги, казалось бы, посвящены самым разным проблемам искусства России от древности до современности, но, собранные вместе, они представляют единое и целостное исследование в форме коллективной монографии. Ее авторы пытались добиться новизны в постановке и разрешении сложной проблемы поиска новых путей изучения разных периодов и видов русского искусства. Такие пути видятся в поисках и нащупывании нового: новых направлений исследования, новых течений мысли, во все более глубоком поиске влияний, порождающих новые формы, или местных процессов, позволяющих новым формам возникнуть без всяких влияний. Эти поиски, заметные во всех статьях представляемой книги, отражают непростую, быстро и нелинейно меняющуюся ситуацию в современной науке об искусстве.

Экскурсы в древнерусское искусство – так же, как и штудии традиционного классического искусства России, поиски идентичности, выявление корней в том или ином анализируемом художественном явлении, выявление связей русской культуры с европейской и, наконец,

выход к современности, – дают в итоге чрезвычайно важное для развития науки панорамное видение ситуации.

Настоящая книга составлена по хронологическому принципу, то есть она построена так же, как строится любая история искусства. Но она представляет собой не обычное коллективное исследование, всесторонне разбирающее определенное узкое явление, а нечто более широкое – проблемную монографию о русском искусстве и изучающем его университетском научном сообществе. Эта книга мыслилась как свидетельство современного состояния умов и методологических поисков сотрудников отделения истории и теории искусства исторического факультета МГУ.

Книга состоит из глав, объединенных в разделы и имеющих самостоятельное значение, но связанных сквозным сюжетом, касающимся всех эпох истории отечественного искусства, от Средневековья до наших дней. Этим сюжетом является важнейший процесс конструирования художественного языка, художественного метода и образа творческой личности. Вместо понятной и объяснимой для минувшей эпохи презумпции формально-стилистического анализа в новой книге несколько разных акцентов, учитывающих сложность и многосоставность логики исторического процесса. Развернутое понимание историко-культурного контекста, философских, политических, социальных теорий, создающих тексты культуры в тот или иной период, органично входит в описание материала собственно пластических художеств и архитектуры.

По существу, речь идет о философии, приемах и поведенческой практике художественного творчества – диалоге и разрыве с традицией, копировании, использовании цитат, ярких новациях, интеллектуальных «играх» мастеров с образом и словом, взаимодействии с классикой, экзотикой и повседневностью, творческом удовольствии и самоограничении. Всё это анализируется на примере значительных памятников, жанров и видов искусства, причем их разнообразие лишь подчеркивает то, что авторы, обсуждающие этот комплекс проблем, размышляют и о стратегии собственного научного творчества.

В этом смысле закономерно, что монография включает очерки о научной и педагогической деятельности недавно ушедших из жизни профессоров кафедры истории отечественного искусства – замечательных ученых В. С. Турчине и О. С. Евангуловой. Эти тексты логически дополняют книгу, еще раз напоминая о том, что целью исследовательского коллектива было создание не столько линейного нарратива, сколько многогранного образа русского искусства.

Открывает монографию раздел «Визуализированная мысль Древней Руси: центры, коммуникации, феноменология и манифестации идентичности». В первой главе раздела – «Художественное послание: опыт смысловой реконструкции и интерпретации» (автор – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории отечественного искусства Э. С. Смирнова) – рассматривается новгородская иллюстрированная рукопись – Псалтирь ГИМ, Хлуд. 3, получившая название Симоновской по имени предполагаемого заказчика. Несмотря на богатый декор (более сотни миниатюр и большое число орнаментированных заставок и инициалов), эта рукопись лишь сравнительно недавно привлекла внимание исследователей не только отдельными деталями – в частности, вставной начальной миниатюрой, – но и общим ансамблем.

Вторая глава – «Творческая личность в антропологическом и социальном измерениях» (автор – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории отечественного искусства А. С. Преображенский) – посвящена малоизученной теме самосознания средневекового иконописца. Основанное на значительном числе письменных источников исследование показывает, что и византийские, и древнерусские художники, особенно мастера первой величины, далеко не всегда были безмолвными исполнителями воли заказчиков или ремесленниками, механически продолжавшими сложившуюся традицию. Особый интерес представляют тайнописные надписи на иконах и других предметах, как правило, зашифровывающие имена их создателей. Обращение к таким источникам позволяет взглянуть на русское средневековое искусство с социологической и антропологической точек зрения, дополнив традиционные

методы изучения древнерусских памятников новыми подходами, актуальными для современного гуманитарного знания.

Второй раздел – «Вхождение в Новое время: национальная рефлексия на европейские тренды» – состоит из шести глав. В первой главе – «Гении мест: локальная научная школа в общероссийском контексте» (автор – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории отечественного искусства А. А. Карев) – рассмотрена сложившаяся в конце 1960-х годов система взаимодействия научного поиска и педагогического метода главы московской школы изучения русского искусства XVIII века – профессора О. С. Евангуловой. Начиная как историк архитектуры, О. С. Евангулова много внимания уделяла типологии, стилю и проблемам местной школы. Подключение изобразительного материала привело к обсуждению вопросов своеобразия русского искусства в контексте общеевропейского художественного процесса.

Вторая глава – «Просвещенческая топография живописного и графического пространства» (автор – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории отечественного искусства А. А. Карев) – посвящена рассмотрению концепции пространства в живописи и графике бытового жанра в России XVIII века. Особенности смыслового наполнения иллюзорной глубины в живописи так или иначе были связаны с задачами, которые ставились перед воспитанниками академического класса «домашних упражнений» Императорской Академии художеств. Обращение к иконографии мотива и стремление его расшифровать позволяют установить связь между типом «домашних упражнений» и его иконологической подоплекой.

В третьей главе – «Узнавание Европы: диалектика гнозиса и праксиса» (автор – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой всеобщей истории искусств и декан исто-

рического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова **И. И. Тучков**) – рассказывается о путешествии княгини Е. Р. Дашковой в Италию на материале ее собственных «Записок». Автор не ограничивается только лишь реконструкцией событийной канвы, но делает широкие историко-культурные и философские обобщения, касающиеся особенностей восприятия в России западной культуры, а также способов ее перевода – как в прямом, так и в переносном смысле – на русский язык и на язык отечественной образности, символики и мифологии.

Четвертая глава – «Культурные реверсы русского Просвещения: казус „готического вкуса“» (автор – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории отечественного искусства С. В. Хачатуров) – рассказывает о новой интерпретации известной синтагмы «готический вкус» в свете разработки современных методов изучения эпистемы культуры Просвещения. Понятие «готический вкус», возникшее в XVIII веке как обозначение всего странного, неклассического и даже ужасного, перенесено в современную художественную среду, что обостряет проблему. В результате оказывается, что современное искусство буквально переполнено и самим «готическим вкусом», и отдельными «готическими» образами, мотивами и темами.

Пятая глава – «Язык ландшафта: образ целого из отдельных элементов» (автор – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник кафедры истории отечественного искусства С. С. Веселова) – имеет историографический характер и посвящена одной из граней научного наследия профессора В. С. Турчина – его книгам и статьям, связанным с историей садов, парков и усадебных ансамблей. Ученый был одним из инициаторов включения проблем ландшафтного искусства в современные искусствоведческие исследования.

В шестой главе – «Историзм в изобразительных проекциях XIX – начала XX века» (автор – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории отечественного искус-

ства **М. М. Алленов**) – рассматривается тема цитаты и цитатности в русском изобразительном искусстве XIX – начала XX века. На этом материале исследуется сам феномен

цитаты и более широкое явление цитатности как воспроизведения целого или фрагментов, как части художественной практики.

Третий раздел монографии – «Герменевтика новой жизненной среды: советское и пост-советское» – состоит из трех глав. В первой главе – «Архитектурные метафоры социалистического эксперимента» (автор – доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАН, заведующий кафедрой истории отечественного искусства В. В. Седов) – делается попытка создать целостный «портрет» одного из шести клубов, построенных во второй половине 1920-х годов по проекту архитектора Константина Мельникова. В клубе при фарфоровом заводе в Дулеве (ныне город Ликино-Дулево в Московской области) Мельников пробовал найти свой собственный стиль, основанный, как и параллельные большие стили того же времени, на обращении к технической эстетике, но обладающий особыми свойствами: декларативностью, острым выказыванием-жестом, выступлениями в окружающее пространство. Анализ данного архитектурного памятника позволяет сделать вывод, что эта архитектура не столько вызвана социализмом, сколько является архитектурной метафорой строящегося социализма, метафорой социального эксперимента.

Во второй главе – «Иконография повседневности: новые формы архетипических мотивов» (автор – кандидат искусствоведения, доцент и заместитель заведующего кафедрой истории отечественного искусства А. П. Салиенко) – внимание сосредоточено на мало разработанной искусствоведами теме – натюрморте 1920–1930-х гг. и вопросах, связанных с его иконографией. Поскольку вместе с перестройкой сознания и переоценкой жизненных ценностей образ быта в 1920–1930-е гг. претерпевает большие изменения, основное внимание уделяется вещам, которые наиболее часто встречаются в живописи тех лет, преимущественно это предметы повседневного обихода. Здесь также представлен опыт интерпретации одного из самых неожиданных и провокационных натюрмортов И. Машкова «Привет XVII съезду» 1934 г. в его связи с народным творчеством, позволяющий судить, что новая (советская) символика создается не по наитию, а опирается на древние традиции общекультурного или общецивилизационного опыта – на создание аналогов, сознательную или бессознательную апелляцию к прецедентам.

Третья глава – «Художник и зритель: метамодернистская деконструкция традиционного диалога (панорама современной арт-сцены)» (автор – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории отечественного искусства С. В. Хачатуров) – повествует о новых принципах осмысления языка живописи в эпоху дискредитации классической презентации с ее культом чувственного удовольствия и апологией богато организованной поверхности изобразительного поля. В ней высказывается мысль о том, что аскетизм сегодня сродни критике потребительского отношения к объекту искусства и возвращению к пуристской честности, солидаризирующейся с принципами нового эстетического движения – метамодернизма.

Раздел I

Визуализированная мысль Древней Руси: центры, коммуникации, феноменология и манифестации идентичности

Глава 1. Художественное послание: опыт смысловой реконструкции и интерпретации

Обращаясь к русскому искусству древнейшего периода – а именно к художественному наследию Киева конца X – XI вв., – мы воспринимаем как неотвратимую реальность тот факт, что от киевских памятников этого времени до нас дошли только монументальные произведения – архитектура, настенная живопись, элементы архитектурного декора и резьба каменных ограждений храмовых хор¹. К этому же времени могут быть причислены отдельные произведения декоративно-прикладного искусства, в частности мелкая пластика, а также золотые и серебряные украшения, некоторые из них, вероятно, составляли элементы парадного убора властителей, а иные могли входить в состав декора особо чтимых икон². Как известно, произведения такого типа лишь в малой мере дошли до нас *in situ*, при раскопках жилищ или погребений, но часто – в составе кладов и в других ситуациях, так или иначе связанных с перемещением соответствующих предметов.

Что же касается таких элементов храмового убранства, как иконы и богослужебные рукописные книги, среди которых нас интересуют иллюстрированные рукописи, то результат поиска памятников, сохранившихся после монголо-татарского нашествия именно в храмах Киева, оказывается нулевым. Среди русских икон XI в. до нашего времени сохранились только те произведения, которые были исполнены пусть и киевскими художниками, но не для киевских храмов, а для храмов другого крупнейшего русского города – Новгорода. Таковы две громадные парные иконы «Спас Златая риза» (Успенский собор Московского Кремля) и «Апостолы Петр и Павел» (Новгородский музей), дошедшие до нас в разном состоянии сохранности: на иконе «Спас Златая риза» мы видим лишь живопись XVII в., которая, впрочем, повторяет композицию первоначального изображения, а на иконе «Апостолы Петр и Павел» переписаны лишь лики, кисти рук и ступни. Анализ исторических известий и самих памятников приводит к заключению, что обе иконы были частью убранства XI в. из Софийского собора в Новгороде³. Учитывая очень крупные размеры обеих икон, следует предположить, что произведения были исполнены в самом Новгороде, но прибывшими из Киева мастерами-иконописцами. Скорее

¹ Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Живопись конца X – середины XI века // История русского искусства. Т. 1. Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века / Отв. ред. А. И. Комеч. М., 2007. С. 179–324; *Они же*. Живопись второй половины XI – первой четверти XII века // Там же. С. 417–536; Архипова Е. И. Архитектурный декор и монументальная пластика Киевской Руси. Конец X – первая четверть XII века // Там же. С. 569–617; Пуцко В. Иконопис // Історія українського мистецтва у п'яти томах / Головний редактор Г. Скрипник. Том другий. Мистецтво середніх віків. Київ, 2010. С. 657–674; *Они же*. Ілюмінування рукописної книги // Там же. С. 675–738.

² Стерлигова И. А. Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков. Происхождение, символика, художественный образ. М., 2000 (особенно см. главу: «Корсунские» оклады новгородского Софийского собора. С. 91–126).

³ Смирнова Э. С. «Спас Златая риза». К иконографической реконструкции чтимого образа XI века // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Редактор-составитель А. М. Лидов. М., 1996. С. 159–199; Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века. М., 2008. Кат. 2. С. 74–82 (авт. Э. С. Смирнова); Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Живопись второй половины XI – первой четверти XII века // История русского искусства. Т. 1. Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века / Отв. ред. А. И. Комеч. М., 2007. С. 420–423.

всего, именно из Новгорода происходит и третье произведение XI в. – большая двусторонняя икона с изображением Богоматери Одигитрии на лицевой стороне и Святого Георгия на обороте (Успенский собор Московского Кремля)⁴.

Обращаясь к вопросу о созданных в Киеве рукописных книгах, украшенных миниатюрами, мы сталкиваемся с аналогичным явлением: до нас дошли те памятники, которые уже в домонгольское время оказались за пределами самого Киева.

На первом месте среди таких манускриптов стоит, безусловно, Остромирово Евангелие (РНБ, Ф. п. I.5), исполненное в Киеве в 1056–1057 гг. по заказу новгородского посадника Остромира⁵ и, несомненно, отправленное в Новгород непосредственно после изготовления рукописи.

Второе произведение – это так называемый Изборник Святослава (1073 г., ГИМ, Син. 1043 (Син. 31-д))⁶. Заказанный одним из киевских князей, сыновей князя Ярослава Мудрого (есть предположение, что первым заказчиком был Изяслав Ярославич, а затем инициативу перехватил его брат Святослав), Изборник находился, вероятно, при княжеском дворе или в соответствующем храме, но впоследствии – неясно, когда именно – очутился не в Киеве, а в каком-то другом русском центре, откуда в XVII в. попал в распоряжение патриарха Никона, а от Никона – в Воскресенский Ново-Иерусалимский монастырь.

Наконец, третья рукопись – это так называемый Молитвенник Гертруды (Чивидале, Национальный археологический музей, ms. CXXXVI), или дополнение к латинской Трирской Псалтири с текстами молитв и миниатюрами. Это дополнение исполнено в 1078–1086 гг. по заказу польской принцессы Гертруды, которая стала женой киевского князя Изяслава Ярославича. (Представляется, что последняя из заказанных Гертрудой миниатюр, с изображением Богоматери на престоле, помещенная не в дополненном к Псалтири Молитвеннике, а в самой Псалтири, на поле рядом с латинским текстом, исполнена уже в начале XII в., в конце жизни княгини, после гибели ее сына Ярополка⁷.) Этот кодекс после кончины княгини оказался вновь на Западе (в Польше, Германии, Венгрии), пока не попал в Чивидале.

Еще две лицевые рукописи, созданные в Киеве уже в раннем XII в., входили, как предполагается, в состав библиотеки князя Владимира Мономаха и были вывезены из Киева (или находившегося близ Киева Вышгорода) в 1155 г. князем Андреем Боголюбским в составе книг, предназначенных для новооснованного во Владимире Успенского собора⁸. Речь идет о двух рукописях, содержащих миниатюры с изображением св. князя Бориса, – о Евангелии учительном Константина Болгарского (ГИМ, Син. 262)⁹ и о Слове Ипполита папы Римского об Антихристе (ГИМ, Чуд. 12)¹⁰. Обе рукописи, ранее относимые ко второй половине и концу XII в., в последнее время датируются началом этого столетия¹¹.

⁴ Иконы Успенского собора Московского Кремля. XI–XV века. Каталог / Отв. ред.-сост. Т. В. Толстая. М., 2007. Кат. 1. С. 54–71 (авт. Е. Я. Осташенко). Предположение о том, что икона происходит из Киева, «откуда почитаемые святыни вывозились в Москву митрополитами Киприаном и Фотием» (Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Живопись второй половины XI – первой четверти XII века. С. 479), не подкрепляется фактами. Греческие мастера, один из которых поновлял лицевую сторону этой иконы во второй половине XIV в., работали тогда не только в Москве, но и, как известно, в Новгороде.

⁵ Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XIXIII вв. М., 1984. Кат. 3. С. 33–36; Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Живопись второй половины XI – первой четверти XII века. С. 423–438.

⁶ Сводный каталог. Кат. 4. С. 36–40; Изборник Святослава 1073 г. Факсимильное издание / Под ред. Л. П. Жуковской. М., 1983; Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Живопись второй половины XI – первой четверти XII века. С. 438–452.

⁷ Psalterium Egberti. Facsimile del MS CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale del Friuli / A cura di C. Barberi. Trieste, 2000; Смирнова Э. С. Миниатюры XI и начала XII в. в Молитвеннике княгини Гертруды: программа, датировка, мастера / Древнерусское искусство. Искусство рукописной книги: Византия. Древняя Русь. СПб., 2004. С. 73–106; Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Живопись второй половины XI – первой четверти XII века. С. 452–469.

⁸ Уханова Е. В. Древнейшие изображения св. князя Бориса. К истории библиотеки Владимира Мономаха // Борисо-Глебский сборник (Collectanea Borisoglebica). Вып. 1 / Ред. К. Цукерман. Париж, 2009. С. 117–156.

⁹ Сводный каталог. Кат. 118.

¹⁰ Сводный каталог. Кат. 129.

Приведенный обзор сохранившихся памятников показывает, что до нас дошли лишь те киевские рукописи XI – раннего XII вв., которые не оставались в самом Киеве, а были еще в домонгольское время вывезены на север, в Новгород или Владимиро-Суздальскую Русь. Именно такую ситуацию мы обнаруживаем и при обращении к иконам. Как известно, в Киев около 1130 г. были привезены из Константинополя «в едином корабле» две богородичные иконы – «Богоматерь Пирогощая» и «Богоматерь Владимирская». Первая из них осталась в Киеве и была помещена в специально выстроенную в 1132–1136 гг. церковь Богородицы Пирогощей на Подоле¹². Никаких следов этой иконы (ни, кажется, даже реплик) не сохранилось. Между тем та икона, которая в будущем получила название Богоматери Владимирской, находилась в Вышгороде, близ Киева, в женском Богородичном монастыре, а в 1155 г. была увезена князем Андреем Боголюбским во Владимир, помещена там в Успенском соборе и тем самым спасена от гибели во время исторических пертурбаций, которым подвергся Киев и которые были особенно трагичными в период монголо-татарского нашествия¹³.

Жестокое разорение Киева в 1240 г. в результате его осады монголо-татарскими войсками и последующего штурма 6 декабря 1240 г.¹⁴ привело не только к разрушению его древнейшего каменного храма – Десятинной церкви, – но и к запустению города. Е. В. Уханова решительно утверждает, что «киевские рукописи уцелели от монголо-татарского погрома 1240 г. лишь в тех случаях, если они были вывезены до этого в другие русские княжества»¹⁵. Кажется, это высказывание близко к истине, несмотря на то что жизнь Киева, в том числе и церковная, после татарского разорения не замерла окончательно, а теплилась – как при дворе митрополита, так и в некоторых храмах и в отдельных монастырях, что убедительно показали украинские исследователи¹⁶.

Среди письменного наследия Великого Новгорода есть лицевая рукопись, которая хотя и относится уже к XIV в., но вместе с тем позволяет частично реконструировать декор одной из древнейших несохранившихся рукописей Новгорода, имевшей, надо полагать, киевский прототип. Речь идет об иллюстрированной Псалтири (ГИМ, Хлуд. 3), получившей у исследователей условное название Симоновской – по имени ее предполагаемого заказчика Симона. Фигура его святого покровителя, апостола Симона, в одной из миниатюр этой рукописи добавлена к трехфигурному деисусному чину (л. 248 об.). Кроме того, имя Симона упомянуто в одной из записей писца (л. 98 об.). Когда-то Симоновскую Псалтирь относили к XIII–XIV вв.¹⁷, затем рассматривали как произведение конца XIII в.¹⁸, а сравнительно недавно она получила хорошо обоснованную датировку второй четвертью XIV в.¹⁹

¹¹ Сарабьянов В. Д. Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов // История русского искусства. Т. 2/1. Искусство 20–60-х годов XII века / Отв. ред. Л. И. Лифшиц. М., 2015. С. 210–212.

¹² Ипатьевская летопись под 1132 (6640) и 1136 (6644) гг. См.: ПСРЛ. Т. 2. Стб. 294, 300. Лаврентьевская летопись относит начало строительства храма к 1131 г.

¹³ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1. Древнерусское искусство X – начала XV века. М., 1985. Кат. 1. С. 35–40 (авт. О. А. Корина); Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (8 сентября) 1395 года. Сборник материалов. Каталог выставки. М., 1995.

¹⁴ Ипатьевская летопись под 1240 г. // ПСРЛ. Т. 2. Стб. 784–785; Каргер М. К. Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. Т. 2. М.; Л., 1958. С. 508–514.

¹⁵ Уханова Е. В. Указ. соч. С. 152.

¹⁶ Івакін Г. Ю. Історичний розвиток Києва XIII – середини XVI ст. Київ, 1996; Русина О. В. Україна під татарами і Литвою. Київ, 1998. С. 17–40.

¹⁷ Амфилохий, архим. Исследования о славянской Псалтири XIII–XIV веков в библиотеке А. И. Хлудова // Древности. Труды МАО. Т. 3. Вып. 1. М., 1870. С. 4–28.

¹⁸ Амфилохий, архим. Древле-славянская Псалтирь Симоновская до 1280 года. Описание пергаментных рукописей Государственного Исторического музея. Ч. 1. Русские рукописи // АЕ за 1964 г. М., 1965. С. 163–165; Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI–XIII вв. / Отв. ред. Л. П. Жуковская. М., 1984. Кат. 384. С. 318–319. М., 1881; Щепкина М. В., Протасьева Т. Н., Костохина Л. М., Гольищенко В. С.

¹⁹ Турилов А. А. Об одной группе каллиграфических рукописей первой половины – середины XIV в. (к вопросу о дати-

Одна из важнейших особенностей Симоновской Псалтири состоит в том, что ее разнообразные иллюстрации обнаруживают – в целом ряде признаков – связь с художественными традициями гораздо более ранними, чем те, которые были характерны для русской культуры второй четверти XIV в. Эти особенности позволяют судить о некоторых гранях древнейшей русской культуры, а именно XI в. – периода вскоре после крещения Руси, когда тематика христианского просвещения и поучения, как и проблема ознакомления с основами византийской культуры, были исключительно актуальными для страны и для ее крупнейших центров – Киева и Новгорода.

Наиболее убедительно эти древние традиции сказываются в иллюстрациях к Библейским песням, которыми завершается текст Псалтири²⁰. Само по себе наличие этого раздела в Симоновской Псалтири – признак ее своеобразия, поскольку в византийской книжности он включается, как правило, лишь в Псалтири так называемого аристократического типа, где в основной части рукописи содержатся иллюстрации в самом тексте (иногда на отдельных страницах, а иногда внутри текста)²¹, тогда как в Симоновской Псалтири есть и иллюстрации внутри текста, и совсем другие – мелкие фигуры и сцены на полях, что в византийской книжности считается признаком Псалтирей другого типа, так называемых монастырских.

Песнь Первая, Моисея (л. 270 об.), рассказывает о переходе израильтян через Чермное море, дабы спастись от войск египетского фараона (Исход, XV, 1–19) (илл. 1б). Миниатюра, как и в других случаях в данном разделе Симоновской Псалтири, помещена перед началом Песни. Изображены израильтяне, уже перешедшие через голубые волны моря. В центре группы – Моисей, простирающий жезл по направлению к морю, где легкими контурами намечены фигуры утонувших египетских воинов. В левой части композиции – аллегорическая фигура с чем-то вроде ткани, о которой речь пойдет позже.

Эта композиция по своим основным элементам восходит к миниатюре Парижской Псалтири X в. (BNF, cod. gr. 139, fol. 419)²² (илл. 1а). В верхней зоне представлены израильтяне, на

ровке Симоновской Псалтири) // Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь. Тезисы докладов международной конференции. Москва, 17–19 сентября 1998. СПб., 1998. С. 36–37; Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в России, странах СНГ и Балтии. XIV век. Вып. 1 (Апокалипсис – Летопись Лаврентьевская). М., 2002. Кат. 384. С. 584. Предпринятая недавно попытка отнести Симоновскую Псалтирь к еще более позднему времени – к концу XIV в. (Уханова Е. В. К вопросу о датировке и происхождении Симоновской Псалтири // Современные проблемы археографии. Вып. 2. Сборник статей по материалам конференции к 300-летию Библиотеки Российской академии наук, 21–25 октября 2014 г. СПб., 2016. С. 363–388) – не имеет под собой оснований. Не касаясь собственно палеографических особенностей (исследованных А. А. Туриловым), укажем, что, во-первых, «балканский» орнамент в виде переплетающихся кругов встречается в славянской книжности первой половины XIV в. Так, сама Е. В. Уханова в своей статье (рис. 5 «м» и «н») приводит фото двух «балканских» – с переплетающимися кругами – заставок из сербских рукописей, одна из которых датируется 1337 г., а другая – первой третью XIV в. Эти заставки схожи с некоторыми заставками Симоновской Псалтири. Во-вторых, тератологический орнамент Симоновской Псалтири во многих случаях композиционно совпадает с орнаментом так называемой Псалтири Марины (ГИМ, Син. 235), исполненной до 1343 г. (Смирнова Э. С. Тератологический орнамент в русских рукописях первой половины XIV в. Некоторые наблюдения // Анфологион. Власть, общество, культура в славянском мире в Средние века. К 70-летию Бориса Николаевича Флори. М., 2008. С. 385–387. Илл. 2, 3) Пышный тератологический орнамент Симоновской Псалтири уже не свойственен новгородским памятникам конца XIV в., когда узор приобретает обобщенность и схематизм. Первая миниатюра Симоновской Псалтири, с фигурами Христа, Марфы и Марии, по стилистическим признакам должна быть датирована не концом XIV в., а только первой половиной (если не первой третью) столетия. Эта миниатюра изначально принадлежит данной рукописи, судя не только по почерку надписи, но и по особенностям живописи: образ Христа написан выдающимся приглашенным художником, тогда как фигуры Марфы и Марии – другим мастером, тем, кто исполнил несколько миниатюр в конце Симоновской Псалтири, в том числе изображение деисусного чина с апостолом Симоном.

²⁰ Смирнова Э. С. Иллюстрации к Библейским песням в Симоновской Псалтири (ГИМ, Хлуд. 3, вторая четверть XIV в.) в контексте византийской традиции // Современные проблемы археографии. Вып. 2. Сборник статей по материалам конференции к 300-летию Библиотеки Российской академии наук, 21–24 октября 2015 г. СПб., 2016. С. 345–362; Smirnova E. Illuminations of Bible Odes in the Simonov Psalter of Novgorod, Moscow, State Historical Museum, Chlud. 3, and the Byzantine Tradition // Collège de France – CNRS. Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance. Travaux et Mémoires. Mélange Catherine Jolivet-Lévy. Paris, 2016. P. 537–554.

²¹ Cutler A. The Aristocratic Psalters in Byzantium. Paris, 1984.

²² Воспр.: Cutler A., Spieser J.-M. Byzance Médiévale. 700–1204. Paris, 1996. Pl. 114. В миниатюре Ватиканской Библии («Библии Льва») добавлена сцена беседы фараона с израильтянами. См.: Die Bibel des Patricius Leo. Reg. gr. I B / Einführung

первом плане среди них Моисей с посохом, направленным в сторону фараонова войска, которое погибает в волнах. Слева вверху – две фигуры-персонификации: в данном случае это Ночь (“ΝΥΧ”), которая держит широкую ткань, и Пустыня («ΕΡΗΜΟΣ»). Внизу, в море, – также две аллегорические фигуры: “ΒΥΘΟΣ” («дно моря») и “ΕΡΥΘΡΑ ΘΑΛΑΣΗ” («Красное море»).

В миниатюре новгородской Симоновской Псалтири сохраняются лапидарность, компактность миниатюры Парижской Псалтири и родственных ей византийских композиций X – XI вв., воспроизводятся ее основные элементы. Однако некоторые особенности новгородской миниатюры указывают на изменение древнего образца. Отсутствует «ΕΡΙΜΟΣ» – сидящая фигура, персонифицирующая Пустыню. Иначе изображена группа израильтян. В Симоновской Псалтири они ликуют, воздевают руки, играют на разного рода трубах, из которых вырывается звук, показанный черными штрихами. Женщина, изображенная впереди, – видимо, Мариам – бьет в тимпаны в соответствии с текстом (Исход, XV, 20). Справа от Мариам изображен Аарон. Таким образом, в единой композиции представлены и завершение перехода через Черное море, и торжество израильтян.

Необычно изображение аллегорической фигуры слева. Предмет в ее руке, похожий на развевающуюся ткань, заставляет вспомнить изображение Ночи в Парижской Псалтири. Но в новгородской рукописи дана фигура крылатая, это ангел, а слева помещена надпись: «ΒΟΖΑΨΕ ΙΑ Β ΔΝΗ ΟΒΛΑΚΟΜ».

Очевидно, эта фигура иллюстрирует текст об ангеле, который шел вместе с израильтянами, и об облаке, которое становилось мраком для египтян, но для израильтян давало свет в ночи (Исход, XIV, 19–20). Как мы видим, в новгородской Псалтири сохраняется древняя композиционная схема, хотя она и наполняется новыми смысловыми оттенками.

Песнь Вторая, Моисея (л. 272) (илл. 2б), связана с библейским рассказом о том, что перед смертью Моисей обратился к сынам Израилевым, описал милость Господа к ним, а также укорил их за отпадение от веры и предрек наказания для тех, кто оставил Господа и послужил другим богам (Второзаконие, XXXII, 1–43)²³. В Симоновской Псалтири на фоне горы с широкой пещерой изображена группа израильтян. Среди фигур выделяется старец с нимбом, похожий на Аарона, и женщина, похожая на Мариам из предыдущей композиции, а около нее – мальчик-отрок. Справа стоит Моисей, получающий свиток с небес и одновременно обращающийся к группе израильтян. Рядом с фигурой Моисея надпись: «ΜΟΙΣΙ». Израильтяне изображены сидящими, группа в целом ориентирована фронтально, но отдельные фигуры чуть повернуты влево, к Аарону, прикладывающему руку к груди.

von S. Dufrenne und P. Canart. Zürich, 1988. Fol. 46 v.

²³ О сюжете и о варианте его иллюстрирования см.: Штихель Р. Загадочная миниатюра Мюнхенской сербской Псалтири // Древнерусское искусство. Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь. СПб., 2004. С. 319–335.



1а. Переход через Черное море. Иллюстрация к Песни Первой, Моисея. Миниатюра Парижской Псалтири. X в. BNF, cod. gr. 139. Fol. 419. По книге: *Cutler A., Spieser J.-M. Byzance Médiévale. 700–1204. Paris, 1996. Pl. 114*



16. Переход через Черное море. Иллюстрация к Песни Первой, Моисея. Миниатюра Симоновской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3. Л. 270 об. Фото ГИМ

Слева от группы израильтян – засохшее дерево с обломанными ветвями, но с красными цветами. Левее дерева изображена сидящая крылатая аллегорическая фигура, написанная серой краской. Она держится за дерево. Рядом надпись: «ПОУСТЫНИ ПРОЦВЕТЕ ЯКО КРИНЬ».

Рассматриваемая иллюстрация Симоновской Псалтири соединяет две иконографические традиции. Одна из них представлена, например, миниатюрой из византийской Псалтири около 1088 г. Сама Псалтирь находится в монастыре Ватопед на Афоне (Vatop, 761)²⁴, но интересующий нас лист – в музее Уолтерс в Балтиморе (W 530 b). Там изображены получение скрижалей Закона с небес и поучение израильтян. Эти мотивы в византийском искусстве представляются как две сцены внутри одной композиции и иллюстрируют псалом 76(77), 12–20²⁵. Вторая традиция представлена миниатюрами Парижской Псалтири X в. (BNF, gr. 139, fol. 254)²⁶ (илл. 2а), Библии Льва (Vatic. cod. gr. 1, fol. 155 v.)²⁷, рядом других иллюстраций²⁸. Там изображен Моисей, принимающий скрижали Закона, предстоящий перед небесами, поучающий народ. Характерно, что израильтяне сидят на фоне горы – вероятно, Синайской, что в Парижской Псалтири подтверждается надписью при аллегорической фигуре, изображенной

²⁴ Christou P. K., Mavropoulou-Tsioumi Chr., Kadas S. N., Kalamartsi-Katsarou E. The Treasury of Mount Athos. Illuminated Manuscripts. Vol. 4. Athens, 1991. Fig. 205–213.

²⁵ Об этом см.: Weitzmann K. The Ode pictures of the aristocratic Psalter recension // DOP. Vol. 30. Washington, 1976. P. 71–73. Fig. 7–9. См. также: Cutler A. The Aristocratic Psalters. Fig. 399.

²⁶ Воспр.: The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle-Byzantine Era. A.D. 843–1201 / Ed. H. C. Evans, W. D. Wixom. New York, 1997. Cat. 163.

²⁷ Grabar A. La peinture byzantine. Paris, 1953. P. 170; Die Bibel des Patricius Leo. Reg. gr. I B / Einführung von S. Dufrenne und P. Canart. Zürich, 1988. Fol. 155 v.

²⁸ Cutler A. The Aristocratic Psalters. Fig. 291 (Vatic. Cod. Barb. gr. 285. Fol. 112); Fig. 296 (Vatic. Cod. Palat. gr. 381b, ок. 1300 г.); Fig. 327 (DO, cod. 3, Псалтирь из монастыря Пантократор на Афоне, fol. 73, ок. 1084 г.). Об этой миниатюре см. также: Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann / Ed. G. Vikan. Princeton, 1973. Cat. 20. Fig. 34.

спиной к зрителю и придерживающей кривоватое дерево: «ΟΡΟΣ ΣΙΝΑ». Такая же фигура в Библии Льва дана без надписи.



2а. Моисей принимает Скрижали Закона и поучает народ. Иллюстрация к Песни Второй, Моисея. Миниатюра Парижской Псалтири. X в. BNF, cod. gr. 139. Fol. 254. По кн.: The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle-Byzantine Era. A.D. 843–1201 / Ed. by H. C. Evans, W. D. Wixom. New York, 1997. Cat. 163



26. Моисей принимает Скрижали Закона и поучает народ. Иллюстрация к Песни Второй, Моисея. Миниатюра Симоновской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3. Л. 272. Фото ГИМ

Похожая аллегорическая фигура, также держащаяся за дерево – частично сухое и обломанное, а частично цветущее, – изображена в левой части сцены в Симоновской Псалтири. Но эта фигура, во-первых, крылатая, а во-вторых – тощая и сухая, в тусклых серых одеждах, со вставшими дыбом волосами, на которых видно что-то вроде шляпки. Надпись при этой фигуре: «ПОУСТЫНИ ПРОЦВЪТЕ ЯКО КРИНЬ».

Этот образ зависит от аллегории горы Синай в миниатюре Парижской Псалтири (fol. 422 v.). В обоих случаях – и в русской, и в византийской рукописях – фигура изображена сидящей, при этом она держится за дерево с обломанными ветвями. В фигуре Симоновской Псалтири наиболее ярко прочитывается отрицательное начало, напоминающее о нечистой силе и о грехах народа Израилева, но ощущаются и положительные интонации благодаря расцветшему ярко-красному «крину».

Миниатюра к Песни Четвертой, пророка Аввакума (л. 276 об.) (илл. 3б), из-за нехватки места помещена на нижнем поле, поэтому она потерта пальцами и к тому же срезана снизу. Надписи: «АМБАКОУМЪ», «ДАНИЛ В РОВЕ».

Аввакум, летящий с помощью ангела, несет пищу пророку Даниилу, который изображен в пещере со львами (Дан., 14, 37–38). Эта сцена, широко распространенная в раннехристианском искусстве и встречающаяся, например, уже в одном из рельефов на воротах базилики Санта Сабина в Риме, среди миниатюр сохранившихся византийских Псалтирей в литературе не указывается. Однако, по предположению К. Вайцмана, о существовании этого иконографического варианта в византийских иллюстрациях к Четвертой Библейской песни свидетельствует такой древний памятник, как миниатюра в рукописи Слов Григория Назианзина IX в. (BNF, gr. 510)²⁹ (илл. 3а). Зависимость новгородской миниатюры от византийского прототипа проявляется со всей очевидностью (Даниил, львы, летящий с ангелом Аввакум).

²⁹ Omont H. Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1929. Pl. LVII; Weitzmann K. The Ode pictures. Fig. 15; Brubaker L. Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory



За. Даниил во рву львином и Аввакум с ангелом, летящие к нему с пищей. Иллюстрация к Песни Четвёртой, Аввакума. Миниатюра Слов Григория Богослова. IX в. BNF, cod. gr. 510. Fol. 435 v. По кн: *Brubaker L. Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image and Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*. Cambridge, 1999. Fol. 435 v.



36. Даниил во рву львином и Аввакум с ангелом, летящие к нему с пищей. Иллюстрация к Песни Четвёртой, Аввакума. Миниатюра Симоновской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3. Л. 276 об. Фото ГИМ

Миниатюра к Песни Пятой, пророка Исаии (л. 278) (илл. 46.), как и только что рассмотренная композиция, расположена на нижнем поле из-за недостатка места, поэтому сильно потерта при перелистывании и к тому же срезана снизу. На л. 278 об. начинается сама Песнь: «ОТ НОЩИ ОУТРЬНЮЕТЬ ДХЪ МОИ К ТЕБЕ, Б[ож] Е, ЗАНЕ СВЕТ ПОВЕЛЕНИЯ ТВОЕГО НА ЗЕМЛИ». (Ср. Книгу пророка Исаии, 26, 9: «Душею моею я стремился к Тебе ночью, и духом моим я буду искать Тебя во внутренности моей с раннего утра»).

В Византии существует иконографическая линия, где пророк Исаия показан между двумя аллегорическими фигурами – Ночи (“ΝΥΧ”), в образе женщины с покрывалом, и Утра, в виде отрока (“ΟΡΘΡΟΣ”)³⁰; в Парижской Псалтири X в. (BNF, cod. gr. 139, fol. 435 v.)³¹ (илл. 4а), в Книге пророка Исаии с толкованиями X в. (Vat. gr. 755, fol. 107)³², а также в двух Псалтирях XI в. – BNF, cod. suppl. Gr. 610, fol. 256 v. (второй – третьей четверти XI в.)³³, а также в собрании Dumbarton Oaks в Вашингтоне (cod. 3, ок. 1084 г., fol. 77), из монастыря Пантократор на Афоне³⁴.

В Симоновской Псалтири пророк Исаия изображен в рост, в трехчетвертном повороте (как и в византийских прототипах). Он обращен в молении к небесам, как бы принимая оттуда истину и благодать в простертые руки. Надпись черными чернилами обозначает его имя: «ИСАИА». По сторонам – две аллегорические фигуры, которые придерживают ткань, символизирующую небо. Ясно, что эта ткань заимствована художником из византийского про-

³⁰ Эту иконографическую линию выделил К. Вайцман. См.: Weitzmann K. The Ode pictures. P. 75.

³¹ Cutler A. The Aristocratic Psalters. Fig. 257; Galavaris G. Greek Art. Byzantine Illuminated Manuscripts. Athens, 1995. Fig. 22.

³² Lowden J. Illuminated Prophet Books. P. 22–25. Fig. 35. Воспр.: Захарова А. В. Минологий Василия II (Vat. gr. 1613) // Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А. Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. М., 2012. Илл. 151 (с. 185).

³³ Cutler A. The Aristocratic Psalters. Cat. 40. Fig. 263.

³⁴ Ibid. Cat. 51. Fig. 330.

тотипа – того темного покроя, который там держит над собой НУХ. Композиция явно происходит от византийского варианта с античными персонификациями, но аллегии потеряли античный облик, это две одинаковые фигуры неопределенного пола, похожие скорее на юношей с длинными волосами, – серо-голубая и красная, с надписями: «ЗОРЯ ВЕЧЕРНЯЯ» и «ЗОРЯ ОУТРЬНЯЯ». Замена античных персонификаций относительно абстрактными фигурами говорит об ослаблении на Руси той традиции византийской культуры, которая была связана с эллинистическими реминисценциями.



4а. Пророк Исаия с аллегорическими фигурами Ночи и Утра. Миниатюра Парижской Псалтири. X в. BNF, cod. gr. 139. Fol. 435 v. По кн.: Galavaris G. Greek Art. Byzantine Illuminated Manuscripts. Athens, 1995. Fig. 22



46. Пророк Исаия между Вечерней и Утренней зорями. Иллюстрация к Песни Пятой, Исаии. Миниатюра Симоновской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3. Л. 278. Фото ГИМ

Миниатюра к Песни Шестой, пророка Ионы (л. 280 об.) (илл. 56), имеет сюжет из Книги пророка Ионы (III, 3–11) (о ките) и далее (V, 5–11) (о растении). Композиция включает два изображения, которые разделены тонким зеленым растением с мелкими красными цветами. Справа, в море, изображен кит, извергающий Иону из пасти. Кит, покрытый чешуей, похож на большого дракона со звериной головой, когтистыми лапами и рыбьим хвостом. Слева – Иона, возлежащий в позе античной статуи под деревом с роскошными желтыми плодами. Имеется в виду дерево, которое, как рассказывает Библия, было выращено Господом и давало тень Ионе, а затем было погублено, дабы показать Ионе, насколько менее важно это дерево по сравнению с многолюдным городом Ниневией, который Иона обличал за грехи, но который был прощен Господом.

Миниатюра расположена на верхнем поле листа, поэтому она сохранилась лучше тех, которые помещаются на нижнем поле. Непосредственно под миниатюрой начинается текст Песни Ионы (Иона, II, 3–10).

Вероятно, некоторые контуры этой миниатюры – в частности, изображение дерева с плодами – были заново обведены в позднее время черной краской (или чернилами). По этой причине контуры стали более грубыми, чем в других миниатюрах. Есть предположение, что, возможно, в XVII в. таким же способом в Симоновской Псалтири были обведены контуры заставок перед каждым псалмом, а также очертания первого инициала каждого псалма³⁵.

В византийских Псалтирях иллюстрации к Песни Ионы чаще всего содержат изображение этого пророка, глотаемого китом или извергаемого китом из чрева, а иногда Иона представлен в позе моления³⁶. Однако К. Вайцман обратил внимание на несколько других – более

³⁵ Щепкина М. В., Протасьева Т. Н., Костюхина Л. М., Гольищенко В. С. Описание пергаментных рукописей. С. 164.

³⁶ См.: Cutler A. The Aristocratic Psalters. Fig. 10, 17, 29, 42, 57, 85, 95, 125, 134, 150, 166, 189, 196, 218, 242, 277, 331, 355, 407. Такие же изображения – в двух славянских Псалтирях XIV в.: Томича (Джурова А. Томичов Псалтир. Т. 2. Л. 263 об.) и Мюнхенской (Der Serbische Psalter. Faksimile-Ausgabe. Fol. 197).

подробных – иллюстраций, где содержится целая серия эпизодов из истории Ионы³⁷. По его мнению, такие серии свидетельствуют о происхождении подобных композиций от древнейших иллюстраций не к библейской песне Ионы, а к более пространному рассказу в не дошедшей до нас специальной иллюстрированной Книге пророка Ионы. Таковы миниатюра Парижской Псалтири (BNF, gr. 139, fol. 431 v.), где присутствуют и сцена с китом, и моление, и проповедь Ионы перед ниневитянами³⁸, миниатюра Слов Григория Богослова IX в. (BNF, gr. 510)³⁹, миниатюры Псалтири XII в. (Vatoped, cod. 760, fol. 282 v. и 283)⁴⁰, где на развороте представлены и история с китом, и проповедь Ионы перед ниневитянами, и Иона, возлежащий под деревом.

Миниатюра Симоновской Псалтири относится как раз к такой обособленной иконографической линии, содержащей не только историю с китом, но и другие эпизоды. Но в этой новгородской рукописи история Ионы показана относительно лаконично – всего в двух сценах. Сочетание именно таких двух эпизодов мы видим в миниатюре Менология Василия II (Vat. gr. 1613, fol. 59) (илл. 5а). Похожа поза лежащего пророка, до некоторой степени совпадает облик кита. Повторяется даже маленькое деревце, разделяющее левую и правую части композиции.

Иллюстрации к Песням 1, 2, 4, 5 и 6, которые были нами рассмотрены, имеют в византийском искусстве много вариантов. Одна типология византийских иллюстраций обнаруживается в рукописях преимущественно X–XI вв. Для нее характерны эллинистические мотивы, антикизирующие персонификации, соответствующие культуре Македонского Ренессанса. Совсем другие иконографические версии мы видим в XIII – XIV вв. Рассмотренные миниатюры к пяти Библейским песням в Симоновской Псалтири воспроизводят именно древнюю иконографию псалтирных иллюстраций, характерную для Македонского Ренессанса и отчасти XI в. и лишь фрагментарно сохранявшуюся в несколько более поздний период. Художники Симоновской Псалтири проходят мимо образцов XIII в. и примеров палеологовского периода, сохраняя приверженность древним прототипам.

³⁷ Weitzmann K. The Ode pictures. P. 76–78. См. также: Weitzmann K. Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago; London, 1971. P. 63–64. Fig. 43.

³⁸ Cutler A. The Aristocratic Psalters. Fig. 256.

³⁹ Omont H. Miniatures des plus ancient manuscrits grecs. Pl. XX. The Treasury of Mount Athos. Illuminated Manuscripts. Vol. 4. Athens, 1991. Fig. 201–202.

⁴⁰ Christou P. K., Mavropoulou-Tsioumi Chr., Kadas S. N., Kalamartsi-Katsarou E.



5а. Пророк Иона. Миниатюра Менология Василия II. Первая четверть XI в. Ватиканская библиотека, cod. gr. 1613. Fol. 59. По кн.: Galavaris G. Greek Art. Byzantine Illuminated Manuscripts. Athens, 1995. Fig.50



5б. Пророк Иона. Иллюстрация к Песни Шестой, пророка Ионы. Миниатюра Симоновской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3. Л. 280 об. Фото ГИМ

Чем объяснить такой иконографический выбор? Только тем, что в Новгороде в распоряжении местных художников имелись соответствующие образцы, а именно: некая иллюстрированная рукопись Псалтири, вероятно, XI в., миниатюры которой – во всяком случае, иллюстрации к Библейским песням – воспроизводили византийскую иконографию IX–XI вв. Предполагаемая нами лицевая Псалтирь XI в. из Новгородской Софии (возможно, по своему происхождению связанная с Киевом, как это известно и по отношению к Остромирову Евангелию апракос 1056–1057 гг.) стала, в свою очередь, образцом для копий, исполнявшихся для особо значительных новгородских храмов и монастырей. Композиции миниатюр в процессе копирования упрощались. Античные персонификации теряли свою классическую основу, превращаясь в ангелов, бесов, схематичные образы «Зори утренней» и «Зори вечерней». Но, несмотря на все эти упрощения, за иллюстрациями Симоновской Псалтири просматриваются элементы, пусть размытые, той культуры древнейших русских городов – Киева и Новгорода, – какой она была в первые времена после крещения Руси.

Существует и вторая важная группа иллюстраций Симоновской Псалтири, которая также указывает на глубокую древность ее прототипа. Речь идет о некоторых маргинальных («палеосных», на полях) миниатюрах совсем малого размера, которые не образуют целостной серии, а встречаются при разных псалмах, вразброс, однако родственны друг другу по идейному содержанию. Все они в той или иной форме выражают идею христианского просвещения. Одни композиции наглядно демонстрируют основы христианского вероучения, другие изображают людей, которые предстоят в молитве перед Спасителем или перед Божественной десницей, появляющейся в небесах. При этом важную роль в раскрытии глубинного смысла композиций играют не только строки самого псалма, но и тех комментариев на псалмы, которые согласно традиции располагаются на полях определенной разновидности Псалтирей и приписываются святителям Афанасию Александрийскому или Исихию Иерусалимскому. Среди славянских Псалтирей одной из наиболее полных по воспроизведению текста этих святоотеческих комментариев является так называемая Болонская Псалтирь – болгарская рукопись XIII в.⁴¹ Соответствующие тексты на полях Симоновской Псалтири восходят к тому же прототипу, что и в Болонской, но оказываются более краткими. Однако они, даже в краткой форме, с достаточной полнотой акцентируют содержание маргинальных иллюстраций.

Сюжеты маргинальных иллюстраций Симоновской Псалтири, как и целого ряда дошедших до нас византийских рукописей «монастырского» типа, разнообразны. В них особенно часто изображается царь Давид – иногда в молитвенном предстоянии перед небесами, иногда перед храмом, порой с ораторским жестом, который обращен к читателю, разглядывающему миниатюру. Встречаются сцены из истории жизни и царствования Давида, а также ряд других изображений, относительно пестрых по сюжетам. Нас интересуют те примерно полтора десятка композиций, где иллюстрируются некоторые основные положения христианства, содержится призыв к христианской вере и изображаются молящиеся. В данном случае важны не уникальность сюжетов, не степень их редкости или повторяемости, а их значение в контексте русской культуры.

Среди «просветительных» композиций выделяются прежде всего две миниатюры, раскрывающие тему присутствия божественного начала в человеке и единства человеческой и божественной природы Христа. Первая из этих двух миниатюр помещена перед псалмом 123 (л. 242) (илл. 6). Ее идея в прямолинейной форме выражена в святоотеческих толкованиях на Псалтирь⁴², а также и в тексте этих толкований над миниатюрой в самой Симоновской Псал-

⁴¹ Болонски Псалтир. Български книжовни паметник от XIII век. Фототипно издание с увод и бележки от Иван Дуйчев. София, 1968.

⁴² Там же. С. 419.

тири: «АЩЕ НЕ БЫ ХСЪ СТОЯЛЪ ВЪ ЧЛВЦЕ, НИ ВЪ ЧТО ЖЕ БЫ ВЪМЕНИМЪ» («Если бы в человеке не присутствовал Христос, человек был бы ничтожеством»). Христос, чуть повернувшись влево (от зрителя), стоит на невысоком подножии, опирающемся на аркатуру. В левой руке Христа – свернутый свиток, а правая простерта к юноше, который изображен слегка преклоняющим колена, но в то же время словно находится в воздухе, на весу. Вокруг головы юноши – нимб, а Христос, простирая руку к человеку, возлагает десницу на его нимб. Взгляд Христа устремлен вдаль, словно чуть поверх головы юноши, тогда как этот последний преданно взирает на Спасителя. Взаимоотношение этих образов, впечатляющее своей выразительностью, напоминает взаимоотношение образов Христа и Адама в сценах Сошествия во ад. Оно описано Епифанием Кипрским в Слове на Великую субботу, где Спаситель обращается к Адаму: «Създание мое, въскресни... Ты бы во мне и аз в тебе, един и неразделим есмы образ...»⁴³.

Вторая миниатюра (илл. 7) из указанной смысловой пары изображений помещена перед псалмом 131 (л. 246), посвященным Давиду, со знаменитым началом текста: «Помяни, Господи, Давида и всю кротость его...» Миниатюра раскрывает тему единства божественной и человеческой природы Спасителя, присутствие в Его природе человеческого начала. Богоматерь изображена фронтально, восседающей на престоле, на красной подушке, под киворием. Христос сидит довольно высоко на Ее левой руке. Христос изображен не младенцем, а скорее отроком. Он держится прямо, не обнимая Богоматери, не прикасаясь к Ней щекой, так что изображение обеих фигур можно отнести к типу Богоматери Одигитрии, Путеводительницы. В левой руке Христа – свернутый свиток, правую же руку Он направляет вперед с жестом благословения. В свою очередь, Богоматерь простирает перед грудью кисть правой руки с выпрямленными пальцами, тем самым указывая на Христа. Слева от изображения Богоматери с Христом представлен пророк Давид в царском венце. Он простирает обе кисти рук вперед в позе молитвенного предстояния. Жесты играют в этой композиции огромную роль, объединяя сцену и выявляя ее смысл. Давид протягивает руки к Богоматери и Христу, Богоматерь своей десницей указывает на Христа, а Христос, возвращая движение, благословляет Давида. Композиция напоминает нам о внутренних связях образов: Богоматерь, происходя «от колена Давидова», принадлежит к человеческому роду, чем обусловлено присутствие человеческого начала в природе Спасителя.

⁴³ Порфириев И. Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. СПб., 1890. С. 226–227.



6. Христос и человек. Иллюстрация к Псалму 123. Миниатюра Симоновской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3. Л. 242. Фото ГИМ



7. Богоматерь с Младенцем и пророк Давид. Иллюстрация к Псалму 131. Миниатюра Симоновской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3. Л. 246. Фото ГИМ



8. «Человек от лица Адама молится Богу». Иллюстрация к Псалму 68. Миниатюра Симонской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3. Л. 118 об. Фото ГИМ



9. «Человеци поют Богу в молитвах». Иллюстрация к Псалму 99. Миниатюра Симоновской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3. Л. 179. Фото ГИМ

Пространный текст над миниатюрой: «ЯКО ОТ НЕГО ПО ПЛЪТИ. САМЪ БО // РЕ (ч) СЯ О (т) ДВДА. НАВЫКНЕТЕ ОТ МЕНЕ ЯКО КРОТО (к) ЕСМЪ І СМЕРЕНЪ СРДЦМ. БЯШЕ ЖЕ И ДВДЪ КРОТОКЪ. КЛЯТЬ БО СЯ И НЕ РАСКАЕТСЯ. ПОСТАВЛЪ ЗАВЕТЪ СВОИ ДВДВИ. ГЛТЬ ЖЕ ДВОУ БЦЮ ИЗ НЕЯ ЖЕ ХС».

Другая группа из интересующих нас маргинальных миниатюр Симоновской Псалтири посвящена теме молитвы, обращенной к Господу и ведущей к божественному просвещению человечества. Около заголовка псалма 68 (л. 118 об.) помещено фронтальное изображение юноши с молитвенно поднятыми руками, то есть в позе оранта (илл. 8). Надпись при этой фигуре цитирует с некоторыми изменениями фразу из святоотеческих комментариев⁴⁴: «ЧЛВКЪ О (т) ЛИЦА АДАМЛЯ МОЛИТСЯ КЪ БОУ».

В другом случае (илл. 9) у начальных строк псалма 99 (л. 179) представлена целая группа – старец, средовек и двое юношей, которые молятся, воздевая руки к небесам: «ВСИ РЕ (ч) ЧЛВЦИ ПОЮТЕ БУ ВЪ МОЛИТВАХЪ».

Вариация той же идеи – в миниатюре к псалму 116 (л. 214) с изображением разновозрастных людей в благочестивых позах (илл. 10): «ЧЛВЦИ БА СЛАВЯТЬ».

Выразительна и композиция к псалму 150 (илл. 11), где изображены три фигуры: царь Давид, играющий на струнном инструменте, и двое юношей-трубачей. Сопроводительная над-

⁴⁴ Болонски Псалтир. С. 225.

пись воспроизводит самое начало комментариев к этому псалму⁴⁵: «ЕДИНАГО РАЗУМЕИТЕ БА. ТРЦЮ СТИИ».

Особо примечательна та группа сцен, в которых изображается проповедь, поучение, обращение Христа или царя Давида к так называемым «языкам», то есть к народам, обозначение которых в данном контексте трактуется скорее как народы просвещаемые. Так, в иллюстрации к псалму 95 изображен Давид, указывающий на киворий (символ храма) и оборачивающийся к идущему за ним старцу (илл. 12). Надпись уточняет содержание сцены: «СКАЗАЕТЬ ЦРКВЬ НОВЫМЪ ЛЮДЕМЪ РЕКШЕ ЯЗЫКОМЪ» (парафраз начального текста святоотеческих комментариев)⁴⁶. Слово «языки», в данном случае употребленное во множественном числе, может обозначать не только «народ, племя», но и «иноплеменники, язычники»⁴⁷, которых и просвещает царь Давид. В свете интересующей нас проблемы – о проповеди христианства – особенно важно отметить, что речь идет о «новых» людях, что, возможно, подразумевает тех, кого просвещают, кому преподносят христианские истины.



10. «Человеци Бога славят». Иллюстрация к Псалму 116. Миниатюра Симоновской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3. Л. 214. Фото ГИМ

⁴⁵ Там же. С. 475.

⁴⁶ Там же. С. 312.

⁴⁷ Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Т. 3. СПб., 1903. Стб. 1647, 1648.



11. «Единобожие — Троица Свята». Иллюстрация к Псалму 150. Миниатюра Симоновской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3. Л. 270. Фото ГИМ



12. Царь Давид и «язык». Иллюстрация к Псалму 95. Миниатюра Симоновской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3. Л. 175. Фото ГИМ



13. Спас на престоле и «язык». Иллюстрация к Псалму 98. Миниатюра Симоновской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3. Л. 178. Фото ГИМ

Тема «введения» в христианскую веру, просвещения «языков» с особой выразительностью воплощена в двух маргинальных композициях. Одна из них (илл. 13) располагается перед псалмом 98 (л. 178), имеющим следующие начальные фразы: «Гъ въцарися да гневаются людие. Седяи на херувимех да подвижиться земля. Гъ в Сионе велии и высок есть надъ всеми людм[и]. Да исповедятся имени твое[му]». И далее, в стихе 5: «Возносите Господа Бога нашего, и покланяйтесь подножию ногу Его, яко свято есть». В миниатюре продолжается тема Господней проповеди перед «народом». Христос, восседающий на престоле без спинки, поднимает правую руку в жесте двуперстного благословения, а в левой держит свернутый красный свиток. Престол стоит на невысокой аркатуре, по сторонам внизу – херувимы. К подножию престола припадает юноша в длинной одежде. Пояснительная красная надпись при его фигуре – «ЯЗЫКЪ», то есть «народ» (а именно один из просвещаемых народов). Надпись гласит: «СЕ ЯВЛЯЕТЬ Ц (с) РЬСТВО Х (с) ВО И ЗВАНЬЕ ВЕРНЫМЪ И ВЪВЕДНЬЕ».

Как показал А. С. Преображенский, иконографическая формула, где к подножию престола восседающего Спаса припадает сам молящийся либо у подножия помещена вотивная надпись, играет огромную роль в христианской культуре⁴⁸.

⁴⁸ Преображенский А. С. «Подножие ног Его». О вотивных надписях на русских иконах Спаса на престоле XIV века //

Наконец, еще одна миниатюра (илл. 14), посвященная той же теме просвещения «языков», находится на л. 115, перед псалмом 66 («Боже, ущедрь ны и благослови ны. Просвети лице свое на ны и помилуй ны»). Изображен Спас на престоле, с раскрытым Евангелием, на котором текст: «Приде... ко мне, вси...» (из Евангелия от Матфея, 11, 28: «Придите ко Мне, все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас»). По сторонам Христа – две группы предстоящих, которые, слегка склонившись, простирают руки к Спасителю. Над миниатюрой, на верхнем поле – надпись, сильно потертая от прикосновения пальцев при перелистывании: «ОУЩЕНЬЕ ЯЗЫКЪ И ПОХВАЛЕНЬЕ ТЕХЪ ЖЕ ЯКО ПОМИЛОВАНИ БЫША БЛГ (с) ТИЮ БИЕЮ. СЕГО РАДИ ВОПИЮТЪ КЪ БУ БЕСПРЕСТАНИ» (слегка расширенная цитата из святоотеческих толкований, то есть комментариев, на Псалтирь)⁴⁹. Представлены проповедь Христа перед «языками» и их молитва к Господу. Следует обратить внимание на слово «оущенье», которое обозначает «побуждение»⁵⁰, а в данном контексте – «призыв».



14. Спас на престоле, просвещающий «языки». Иллюстрация к Псалму 66. Миниатюра Симоновской Псалтири. Вторая четверть XIV в. ГИМ, Хлуд. 3. Л. 115. Фото ГИМ

Разумеется, изображение поклонения Христу на престоле часто встречается и в византийских иллюстрациях к Псалмам. Не прибегая к широкому обзору, укажем миниатюру к псалму 21, стих 28 («И поклонятся Тебе все племена...») в греческой Псалтири 1075 г. в монастыре Святой Екатерины на Синае (cod. 48, на л. 24), где изображены четыре поклоняющиеся фигуры в разноцветных одеждах⁵¹. Спас на престоле без поклоняющихся фигур представлен в Феодоровской Псалтири 1066 г. (Британская библиотека, cod. add. 19352)⁵².

Своеобразие названных миниатюр Симоновской Псалтири заключаются не в самих сюжетах, а в их острой трактовке. Мотив христианского просвещения, побуждения «языков» к христианской вере, с такой выразительностью подчеркнутый в целом ряде маргинальных миниатюр Симоновской Псалтири, заставляет предположить, что в декоре этой рукописи

Искусствознание. Журнал по теории и истории искусства. Вып. 1–2/07. М., 2007. С. 25–53.

⁴⁹ Болонски Псалтир. С. 210.

⁵⁰ Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка. Т. III. СПб., 1903. Стб. 1345–1346. В современном русском языке родственный смысл имеют слова «наушение», «подталкивание».

⁵¹ Вейцман К. Синайская Псалтирь с иллюстрациями на полях // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973. С. 113.

⁵² Der Nersessian S. L'illustration des Psautiers grecques du Moyen Age. Vol. II. Londres, Add. 19352. Paris, 1970. Pl. 15. Fig. 63.

частично отразились реалии гораздо более раннего времени, чем XIV столетие, когда создавалась эта рукопись. Здесь сказался просветительный дух русской культуры XI в., когда она формировалась после принятия христианства.

О реалиях XI в. косвенно напоминает и изображение Христа в упоминавшейся миниатюре на л. 115 перед псалмом 66. В отличие от распространенной традиции, когда Спаситель изображается с благословляющим жестом, здесь Он указывает десницей на текст раскрытого Евангелия, прикасаясь пальцем к его строкам. Такое изображение, где ощущаются ракурс фигуры и диагональные композиционные линии, в художественном отношении ближе всего к новгородским иконам XIV в. – «Спасу на престоле», заказанной архиепископом Моисеем в 1337 г. и попавшему в Благовещенский собор Московского Кремля⁵³, и другой – заказанной в 1362 г. ушедшим на покой архиепископом Моисеем или его действующим преемником Алексеем (Софийский собор в Новгороде)⁵⁴. Но сами два этих иконных «Спаса» являются репликами памятника XI в. – уже упоминавшейся огромной иконы «Спас Златая риза» XI в. из Софийского собора в Новгороде, перевезенной в XVI в. в Успенский собор Московского Кремля и переписанной в XVII в. с сохранением старой иконографии, в том числе особого жеста Христа, указывающего на книгу⁵⁵.

Эта перевезенная икона XI в., как уже говорилось, была создана, скорее всего, в Новгороде, но по образцу, полученному из Киева, где формировались первоосновы русской иконографии, стремившейся как можно нагляднее показать божественное происхождение христианского вероучения.

Именно эта наглядность отличает и миниатюры Остромирова Евангелия 1056–1057 гг., где евангелистам не просто сопутствуют фигуры их символов (что встречается и в византийской миниатюре), но эти фигуры-персонификации выразительно и энергично передают с небес свитки с Божественным текстом. Исполненное в Киеве, Остромирово Евангелие принадлежало к убранству Софийского собора в Новгороде⁵⁶, и его миниатюры служили образцом для копий-реплик, из которых до нас дошли лишь миниатюры Мстиславова Евангелия (ГИМ, Син. 1203), созданного до 1113 г. для элитарного княжеского храма – церкви Благовещения на Городище⁵⁷.

Итак, есть все основания предположить, что в Новгороде в XI в. существовала иллюстрированная рукопись Псалтири, которая хранилась, надо думать, в Софийском соборе. Вероятно, она являлась репликой той Псалтири, также не сохранившейся, которая находилась в Киеве (видимо, в его Софийском соборе). Эта киевская Псалтирь по иконографии своих миниатюр (во всяком случае, что касается Библейских песен) восходила к византийским образцам македонского периода (IX–XI вв.). С древнего новгородского экземпляра Псалтири, вероятно, делались копии для других местных храмов и монастырей, а с них – другие копии, и при этом постепенно изменялась стилистическая основа оригинала и акцентировались некоторые иконографические детали.

Важную роль в маргинальных иллюстрациях рассмотренной гипотетической рукописи играла тема христианского просвещения, что отразилось в целом ряде миниатюр Симоновской Псалтири.

⁵³ Смирнова Э. С. Новгородская икона 1337 года «Спас на престоле» в Благовещенском соборе Московского Кремля // Московский Кремль XIV столетия. Древние святыни и исторические памятники. М., 2009. С. 184–205.

⁵⁴ Царевская Т. Ю. Икона «Спас на престоле» 1362 года как духовное завещание новгородского архиепископа // ΣΟΦΙΑ. Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А. И. Комеча. М., 2006. С. 471–490.

⁵⁵ Иконы Успенского собора Московского Кремля. XI – начало XV века. Каталог. М., 2007. С. 192–197 (авт. И. Я. Качалова).

⁵⁶ Об этом говорит запись XVII в. на л. 1 (приводим в упрощенном воспроизведении: «Евангелие Софейское апракос»).

⁵⁷ Сводный каталог славяно-русских книг, хранящихся в СССР. Кат. 51.

Глава 2. Творческая личность в антропологическом и социальном измерениях

Обращение к теме автора и авторского начала в отечественной литературе по средневековому искусству в отличие от зарубежной историографии⁵⁸, как правило, сопутствует художественной характеристике произведений определенного мастера или решению конкретных атрибуционных вопросов, возникающих при изучении памятников разного времени, происхождения и художественного качества⁵⁹. Это происходит на чисто эмпирическом уровне, в

⁵⁸ Важные данные по этому вопросу содержатся в кратком, но емком общем очерке Э. Катлера (*Cutler A. Artists // The Oxford Dictionary of Byzantium / Ed. A. Kazhdan. New York; Oxford, 1991. Vol. 1. P. 196–201*), в его же книге о византийской резьбе по слоновой кости (*Cutler A. The Hand of the Master: Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th–11th centuries). Princeton, 1994*), в статье Н. Икономидиса о художниках-непрофессионалах (*Oikonomides N. L'artiste-amateur à Byzance // Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge / Ed. X. Barral y Altet. Vol. 1. Paris, 1986. P. 45–51*), в изданном М. Вассилаки сборнике «Портрет византийского художника» (*Το Πορτρέτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο / Εμπέδεια: Μ. Βασιλάκη. Ηράκλειο, 2000*; некоторые статьи, включенные в этот сборник, публиковались ранее в других изданиях) и в изданиях, посвященных критскому иконописцу XV в. Ангелосу Акотантосу (*Vassilaki M. The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete. Farnham; Burlington, 2009* (особенно важны раздел “The Cretan Painter at Work” и статья “From the “Anonymous” Byzantine Artist to the “Eponymous” Cretan Painter of the Fifteenth Century”); *The Hand of Angelos. An Icon-Painter in Venetian Crete / Ed. M. Vassilaki. Farnham; Athens, 2010*). Размышления над этой проблемой отражены в сборнике: *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale / A cura di M. Bacci. Pisa, 2007*; ей же уделено внимание в книге: *Cormack R. Painting the Soul. Icons, Death, Masks and Shrouds. London, 1997* (особенно в главе 5). Ср. также публикации о ряде живописцев палеологовского периода (*Belting H. Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople, en Géorgie // Cahiers Archéologiques. Vol. 28. 1979. P. 103–114*; *Marković M. The Painter Eutykhios – Father of Michael Astrapas and Protomaster of the Frescoes in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid? // ДРИ. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова. М., 2008. С. 411–416* (см. также: *Зборник Матице српске за ликовне уметности. 38. Нови Сад, 2010. С. 9–34*); *Tsigaridas E. L'activité artistique du peintre thessalonicien Georges Kalliergis // Там же. С. 417–434*) и довольно многочисленные работы о надписях с именами живописцев и их изображениях (*Kalopissi-Verti S. Painters in the Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions // Cahiers Archéologiques. Vol. 42. 1994. P. 139–158*; *Eadem. Painters' Portraits in Byzantine Art // ΔΧΑΕ. Пер. 4. Т. 17 (1993–1994). Αθήνα, 1994. Σ. 129–142*; *Todić B. “Signatures” des peintres Michel Astrapas et Eutykhios. Fonction et signification // Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κήσσο. Θεσσαλονίκη, 2001. P. 643–662*; *Тодић Б. Надписи с именами художников в русской живописи XVI в. // ДРИ. Русское искусство позднего Средневековья. XVI век. СПб., 2003. С. 202–211*; *Тодић Б. Лични записи сликара // Приватни живот у српским земљама средњег века / Приред. С. Марјановић-Душанић, Д. Поповић. Београд, 2004. С. 493–524*). Наконец, следует указать на важный опыт системного анализа деятельности византийских строителей (*Ousterhout R. Master Builders of Byzantium. Princeton, New Jersey, 1999*; русский перевод: *Оустерхаут Р. Византийские строители / Пер. Л. А. Беляева, ред. и комментарии Г. Ю. Ивакина. Киев; М., 2005*), недавно вышедшую монографию о зодчих средневековой Грузии, к сожалению, лишенную резюме хотя бы на одном из европейских языков (*Khoshtaria D., Natsvlishvili N., Tumanishvili D. Master Builders in Medieval Georgia. Tbilisi, 2012, на груз. яз.*). Западноевропейскому материалу, кроме известной книги К. М. Муратовой (*Муратова К. М. Мастера французской готики XII – XIII веков. Проблемы теории и практики художественного творчества. М., 1988*), посвящены следующие издания: *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international. Vol. 1–3 / Ed. X. Barral y Altet. Paris, 1986–1990*; *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge, XIIIe–XVIe siècles / Ed. F. Joubert. Paris, 2001*; *Poètes et artistes. La figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance / Sous la direction de S. Cassagnes-Brouquet, M. Yvernault. Limoges, 2007*. См. также: *Nash S., with contributions by T.-H. Borchert and J. Harris. “No Equal in Any Land”. André Beauneveu. Artist to the Courts of France and Flanders. London, 2007*, и библиографию к этому изданию.

⁵⁹ В качестве примера можно назвать многочисленные монографии, каталоги и статьи, посвященные Феофану Греку, Андрею Рублеву, Дионисию и «строгановским» мастерам, а также «Словарь русских иконописцев», изданный И. А. Кочетковым. Косвенное отношение к проблемам авторства, авторского самосознания и организации художественных работ имеют публикации, посвященные технике и технологии средневекового искусства. К числу немногочисленных исключений из этого ряда относятся следующие исследования, впрочем, часто строящиеся вокруг конкретных атрибуционных проблем: *Лазарев В. Н. Древнерусские художники и методы их работы // ДРИ XV – начала XVI веков. М., 1963. С. 7–21*; *Он же. О методе работы в рублевской мастерской // Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. М., 1978. С. 205–210*; *Плугин В. А. Некоторые проблемы изучения биографии и творчества Андрея Рублева // ДРИ. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М., 1970. С. 73–86*; *Он же. Мироззрение Андрея Рублева (некоторые проблемы). Древнерусская живопись как исторический источник. М., 1974*; *Сарабьянов В. Д. Мастера фресок Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря и методы их работы // Хризограф. [Вып. 1]. Сборник статей к юбилею Г. З. Быковой. М., 2003. С. 57–87*; *Смирнова Э. С. Миниатюристи Евангелия Хитрово // Там же. С. 107–128*; *Яковлева А. И. Мастера Евангелия Успенского собора // Там же. С. 129–153*; *Смирнова Э. С. Работа новгородских художников XII века в разных видах живописи // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедовой (1912–1999). М., 2005. С. 227–244*; *Лифшиц Л. И. Иконографический извод: шаблон или*

процессе всестороннего анализа произведения и тех подписных или анонимных памятников, с которыми оно сопоставляется. Результатом такого сопоставления могут стать пополнение или, напротив, сужение корпуса произведений того или иного мастера (в том числе – мастера-анонима), определение количества и методов сотрудничества живописцев, работавших над созданием иконостаса, монументального ансамбля или цикла миниатюр, а также уточнение датировки и атрибуции памятника. Надежность выводов, полученных в ходе подобных исследований, зависит от субъективных факторов – квалификации, опыта и кругозора исследователя или исследовательского коллектива. Она значительно повышается, если исследование имеет комплексный характер, однако и в этом идеальном случае собственно методологическая база остается традиционной, определяемой сугубо внутренними потребностями истории искусства и ориентированной на сложившиеся представления как о характере средневекового художественного процесса, так и о творческих возможностях средневекового мастера. Согласно этим представлениям⁶⁰ средневековый иконописец не воспринимал себя и не воспринимался современниками как полноправный автор создаваемых им произведений, постоянно использовал освященные временем и Церковью образцы, едва ли не полностью зависел от заказчика, сохранял набор приемов, полученных в годы обучения ремеслу живописца⁶¹, и часто работал в составе артели с отработанными принципами разделения труда; само же его искусство воспринималось наравне с другими ремеслами. Преимущество некоторых из этих положений состоит в том, что они, подобно многим другим нормам, не исчерпывавшим реального положения дел, в той или иной степени отражены в письменных источниках, тогда как личные размышления мастеров о сути своего труда остались незафиксированными.

Понимая эти тезисы буквально и считая, что все перечисленные факторы всегда действовали в комплексе, мы неизбежно приходим к внешне логичному, но тем не менее совершенно невероятному выводу о почти абсолютной неподвижности и неизменяемости искусства Средневековья или, во всяком случае, оказываемся вынужденными признать, что его развитие никак не зависело от мастеров. Между тем и здравый смысл, и дискуссии, касающиеся атрибуции некоторых выдающихся памятников, заставляют усомниться в том, что эти нормы применимы ко всем периодам, составляющим эпоху Средневековья, к любому произведению независимо от его качества и к каждому мастеру независимо от уровня его таланта. Сравнительно медленные, хотя и менявшиеся темпы развития средневековой культуры и целый ряд важнейших факторов, определявших ее содержание до наступления «эпохи искусства»⁶² (в том числе

партитура // ДРИ. Идея и образ. Опыт изучения византийского и древнерусского искусства. Материалы Международной научной конференции 1–2 ноября 2005 года / Ред.-сост. А. Л. Баталов, Э. С. Смирнова. М., 2009. С. 367–382; Царевская Т. Ю. Освоение пластической формы новгородскими живописцами в церкви Рождества Христова на Красном поле // В созвездии Льва. Сборник статей по древнерусскому искусству в честь Льва Исааковича Лифшица. М., 2014. С. 516–537. Ср. также некоторые публикации, специально посвященные строительному делу и его организации: Максимов П. Н. Творческие методы древнерусских зодчих. М., 1975; Раппопорт П. А. Строительное производство Древней Руси X–XIII вв. СПб., 1994 (особенно – глава 3); Булкин В. А. «Приставник над делателями церковными» и организация каменного строительства в домонгольский период // Булкин В. А. О древнерусской архитектуре. Избранные труды. СПб., 2012. С. 189–196; Подъяпольский С. С. Историко-архитектурные исследования. Статьи и материалы. М., 2006.

⁶⁰ В той или иной степени они отражены, например, в следующих книгах: Успенский Л. А. Богословие иконы православной Церкви. Коломна, 1997; Лепяхин В. В. Образ иконописца в русской литературе XI–XX веков. М., 2005.

⁶¹ Это положение можно было бы подкрепить ссылкой на данные о устойчивости почерка некоторых средневековых писцов, отличавшихся завидным творческим долголетием (эта проблема затронута в статье: Турилов А. А. Мастер Яковишко – малоизвестный новгородский книгописец середины XV в. // Хризограф. Сборник статей к юбилею Г. З. Быковой / Сост. и отв. ред. Э. Н. Добрынина. М., 2003. С. 165–183, особенно с. 167). Однако задачи книгописцев были иными, более утилитарными по своему характеру: они сопоставимы с задачами иконописцев, которые снабжают клейма иконы пояснительными надписями, механически используя отработанные начертания. Между тем во многих случаях именуемые надписи на тех же иконах, выполненные декоративным почерком, фактически – нарисованные, а не просто написанные, говорят о желании разнообразить начертания букв ради достижения определенного эстетического эффекта. Коль скоро новации были возможны в этой узкой сфере, можно считать, что их допускали и в процессе создания самого изображения.

⁶² “Das Zeitalter der Kunst” – выражение Х. Бельтинга (*Belting H. Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München, 1991; Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002).

утилитарное восприятие искусства, сдержанное отношение к новшествам и отсутствие развитого индивидуального сознания, а соответственно – и концепта художника как свободного творца), не были непреодолимым препятствием для сознательной реализации личного потенциала хотя бы части мастеров, которые, не порывая с традицией, в содружестве с наиболее выдающимися заказчиками становились творцами иконографических и стилистических новаций. Даже нормативные высказывания не сковывали мастера полностью. Знаменитое определение отцов Седьмого Вселенского собора, согласно которому «иконописание есть изобретение и предание» «исполненных Духа отцев наших», а не живописца, которому «принадлежит только техническая сторона дела», тогда как «самое учреждение очевидно зависело от святых отцов»⁶³, не только подразумевает известную свободу действий художников в сфере стиля, но и не задает конкретных иконографических ограничений, т. к. под «изобретением», «учреждением» и «преданием» здесь понимается лишь сам обычай писания и почитания икон, а не набор канонизированных иконографических схем и тем более художественных форм. Существенно, что, полемизируя с иконоборцами, отцы Седьмого собора цитируют их уничижительное высказывание о живописце, пытающемся «ради своего жалкого удовольствия домогаться того, чего не возможно домогаться, то есть бренными руками изобразить то, во что веруют сердцем и что исповедуется устами». Получается, что низкая оценка усилий мастера свойственна скорее иконоборцам, но фактически они признают его творческой личностью, стремящейся к «жалкому удовольствию». Иконопочитатели, отвергая это обвинение, реабилитируют живописца, говорят о том, что его несправедливо именовать «жалким», но обходят вопрос об «удовольствии», т. е. освобождают иконописца от творческих устремлений, доказывая, что, как и прочие ремесленники, и прежде всего библейский Веселиил, свои знание и мудрость он получил от Господа⁶⁴. Эта позиция в целом совпадает с традиционными представлениями о восприятии средневековых художников, но следует признать, что полемика приоткрыла еще один уровень проблемы, который в нормальных условиях бывает скрыт, и что художнику здесь не навязываются какие-то нормы⁶⁵.

Выдающиеся мастера Средневековья, бесспорно, мыслили и вели себя иначе, чем художники высокого Возрождения и тем более Нового времени. Однако им сложно полностью отказать в отсутствии элементов авторского самосознания. Подобно всем добросовестным ремесленникам, они должны были по меньшей мере ощущать свою принадлежность к определенной специальности, отличной от смежных, и нести ответственность за качество изготовленных ими предметов, а следовательно – и за свою личную профессиональную репутацию. Поэтому даже выбор и формализация определенных художественных приемов, происходившие в начальный период карьеры мастера, становились сознательным актом, а их дальнейшее воспроизведение, несмотря на понятную автоматизацию творческого процесса, требовало самоконтроля и умения оценить качество своей работы на всех этапах создания произведения. Однако художники, обладавшие крупным талантом, особенно если он сочетался с ярким природным темпераментом, вряд ли удовлетворялись сохранением однажды достигнутого уровня квалификации и арсенала художественных средств. В значительных художественных центрах положение мастера осложнялось не только существованием конкуренции, но и другими обстоятельствами, требовавшими определенной гибкости, – разнообразием заказов, насыщенностью

⁶³ Деяния Вселенских соборов, изданные в русском переводе при Казанской духовной академии. Изд. 3. Т. 7. Казань, 1909. С. 226.

⁶⁴ Там же. С. 225–226.

⁶⁵ О том, что процитированный текст представляет собой не программу контроля над мастерами, а ответ на адресованные им нападки иконоборцев, писал Робин Кормак: *Cormack*, 1997. Р. 30. Ср. статьи И. Л. Бусевой-Давыдовой и А. Е. Мусина, показывающие отсутствие в православной художественной традиции системы обязательных для иконописца правил: *Бусева-Давыдова И. К проблеме канона в православном искусстве // Искусствознание. Журнал по истории и теории искусства. № 2/02. М., 2002. С. 269–278; Мусин А. Богословие образа и эволюция стиля. К вопросу о догматической и канонической оценке русского церковного искусства XVIII–XIX веков // Там же. С. 279–302.*

художественной жизни и большей доступностью новой информации. Именно в таких условиях происходило стилистическое обновление искусства, хотя следует признать, что некоторые центры периодически демонстрировали большую устойчивость к новациям, причем порой это случалось в сравнительно позднее время. Описанная здесь ситуация с определенными поправками должна была распространяться и на второстепенные художественные центры – по крайней мере на деятельность их ведущих мастеров, которые не были вполне изолированы от художественного процесса в столице. Если же темпы развития культуры по каким-то причинам ускорялись, необходимость пересмотра устоявшихся навыков должны были ощущать и некоторые иконописцы третьего ряда. Вне зависимости от глубины этих перемен и качества усвоения новой информации они требовали от мастера осознанного выбора, принятия решений, т. е. проявления собственной творческой и человеческой воли вопреки теоретическим представлениям о ее отсутствии или вторичности.

Такие «бытовые», по-человечески понятные, но не описанные в средневековых источниках и соответственно не существующие для исследователей ситуации неизбежно порождали у мастера чувство удовлетворенности или недовольства результатами собственной работы, их соответствия или несоответствия требованиям заказчика, утилитарным функциям предмета и сформировавшейся самооценке исполнителя. В сложно организованной художественной среде больших городов к этому фактору добавлялось «свидетельство от внешних» – иначе говоря, репутация мастера, которая, сложившись в среде его коллег и клиентов, распространялась в пространстве и во времени, учитывалась самим художником и, вероятно, «присваивалась» им в целях саморекламы. Высокая профессиональная репутация имела привлекательный финансовый и социальный эквивалент – сравнительно высокий уровень доходов, постоянные заказы государей, аристократов и иерархов, возможность возглавлять мастерскую или руководить крупными работами. Такое повышение социального статуса в ряде случаев стимулировалось или дополнялось другими факторами (наличием священного сана, более или менее знатным происхождением⁶⁶, унаследованным состоянием или связями, выучкой у авторитетного учителя). Это, в свою очередь, способствовало еще большему росту авторитета мастера и заставляло окружающих (да и его самого) осознанно выделять его в среде других ремесленников, оценивая художественную продукцию через призму общественного положения иконописца. Подобное явление могло и должно было оправдываться характерным для Средневековья иерархическим устройством общества и почтением к авторитетам, список которых не исчерпывался знаменитыми античными мастерами или ветхозаветным Веселиилом. Представить, что «пресловущий» живописец конца XV в. Дионисий ощущал себя точно так же, как его рядовой современник с московского посада, довольно сложно. Эти умозаключения в отличие от того, что было сказано выше, уже нельзя назвать домыслами, т. к. они подтверждаются редкими, но все же существующими письменными сообщениями. Широко известны русские

⁶⁶ Образу епископа-иконописца посвящен неопубликованный доклад М. А. Маханько: *Маханько М. А.* Образ архиепископа-иконописца в русской письменности XVI века. Лазаревские чтения. МГУ им. М. В. Ломоносова, исторический факультет, 5 февраля 2001 г. Знатное происхождение ремесленника – вещь, казалось бы, невероятная, однако есть основания видеть в новгородском иконописце конца XII в. Олисее Гречине (или Гречине Петровиче), имевшем, ко всему прочему, священный сан, представителя новгородской боярской элиты, свойственника одного из князей-Рюриковичей и члена смесного суда (*Колчин Б. А., Хорошев А. С., Янин В. Л.* Усадьба новгородского художника XII в. М., 1981; *Гиппиус А. А.* К биографии Олисея Гречина // *Церковь Спаса на Нередице: от Византии к Руси. К 800-летию памятника.* М., 2005. С. 99–114 (на с. 105 А. А. Гиппиус допускает боярское происхождение еще одного новгородского иконописца домонгольского времени – Домажира); *Этингоф О. Е.* Заметки о греко-русской иконописной мастерской в Новгороде и росписях в Спасо-Преображенской церкви на Нередице // Там же. С. 117–119; *Она же.* Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. М., 2005. С. 184–188). Ср. также сведения об иконописцах константинопольского происхождения, живших и работавших на Крите в конце XIV – первой половине XV в., – Николае Филантропине и Алексее Апокавке, которые, по-видимому, принадлежали к знатным византийским семьям (*Vassilaki M.* From the “Anonymous” Byzantine Artist to the “Eponymous” Cretan Painter of the Fifteenth Century // *Vassilaki*, 2009. P. 47–48; в этой же работе дана и характеристика довольно высокого социального статуса Ангелоса Акотантоса).

источники, свидетельствующие о высокой прижизненной и посмертной репутации Феофана Грека, Даниила, Андрея Рублева и Дионисия, а также о том, что произведения некоторых из этих мастеров через несколько десятилетий после их смерти стали объектами коллекционирования и даже соперничества, а иногда специально отмечались в храмовых описях⁶⁷. Кроме того, в эпоху позднего Средневековья мы встречаем иконные образцы, которые в среде иконописцев приписывались – пусть даже и несправедливо – конкретному художнику или ученикам, частично наследовавшим его авторитет⁶⁸. Известны случаи прямой апелляции к авторитету предшественника – учителя, руководителя семейного дела и носителя уже известного прозвища – путем упоминания его имени в подписи на иконе, написанной сыном⁶⁹, что говорит и о признании профессиональных качеств отца, и о желании продолжателя династии выделиться за его счет. В тех же целях иконописцы иногда покупали собрания образцов, оставшихся после выдающегося мастера, или скрывали свою личность под подписью с именем руководителя семейной мастерской (о покупке образцов мы знаем по документам, связанным с именем критского мастера первой половины XV в. Ангелоса Акотантоса; биография того же художника дает основания для вывода о работе под его началом брата Иоанна, также иконописца⁷⁰). И то, и другое в целом противоречит современным представлениям о развитом авторском самосознании. Однако здесь сказывается иерархический принцип устройства средневекового общества, усугубляющий дистанцию между рядовым художником и признанным мастером, который возносится на небывалую высоту и предстает перед нами как полноценная личность, отбрасывающая свой свет на помощника или эпилгона, превращающаяся в образец для подражания. В таких условиях зависимость от старших коллег и приверженность традиции, выражавшаяся в том числе в использовании прорисей, т. е. в «присвоении» признанных и популярных композиционных схем, должны были стать основой для конструирования собственной репутации.

⁶⁷ Об упоминаниях произведений знаменитых мастеров Андрея Рублева и Дионисия (или просто их имен) в описях и других источниках – Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Ред.-сост. И. А. Кочетков. Изд. 2, испр. и доп. М., 2009. С. 183–186, 540–541, 552–554, 847. Аналогичное явление существовало и за пределами Руси: известно, что о критском иконописце первой половины XV в. Ангелосе Акотантосе помнили через полвека после его смерти и даже позже – в XVII в. Несколько его икон упоминаются в источниках, причем в одном из них – как работа «знаменитейшего художника» (*Vassilaki M. From the “Anonymous” Byzantine Artist to the “Eponymous” Cretan Painter of the Fifteenth Century // Vassilaki, 2009. P. 46. Note 42; Eadem. New Evidence on the Painter Angelos Akotantos // Vassilaki, 2009. P. 24. Note 27*); известны случаи позднейшей имитации его подписи, как и подписей Михаила Дамаскиноса и Эммануила Цанеса (*Vassilaki M. The Painter Angelos Akotantos: His Work and His Will (1436) // Vassilaki, 2009. P. 4–6; Eadem. New Evidence... P. 18. Note 5*).

⁶⁸ Многочисленные указания такого рода содержатся в Сийском лицевом подлиннике последней трети XVII в. (*Покровский Н. В. Сийский иконописный подлинник. Вып. 1–4 / ПДП. CVI, CXIII, CXXII, CXXVI. СПб., 1895–1898; см. особенно вып. 3*). О «припоминаниях» иконописцев в надписях на иконах или снятых с них прорисях см. также: *Турилов А. А. Кто благословил Н. Г. Строганова иконой Богоматери «письма... Рублева»? Иван (Исайя) Лукошко и «рублевская легенда» в конце XVI в. // Источники по истории реставрации и изучения памятников русской художественной культуры. XX век (по материалам научной конференции 6–10 августа 2003). М., 2005. С. 39–49.*

⁶⁹ Так, на иконе «Деисус с праздниками», написанной критским мастером рубежа XV–XVI вв. Николаосом Рицосом, сыном Андреаса Рицоса, и хранившейся в старой сербской церкви города Сараево, находилась надпись «Рука Николаоса Рицоса, сына мастера Андреаса» (*Vassilaki M. From the “Anonymous” Byzantine Artist to the “Eponymous” Cretan Painter of the Fifteenth Century // Vassilaki, 2009. P. 38, 56*). Его современник, московский иконописец Феодосий, в записи Евангелия 1507 г. (РНБ, Погод. 133) также фигурирует как «Феодосие зограф, сын Дионисиев зографов», хотя это и не подпись художника, а запись писца (Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. [Каталог выставки]. М., 2002. Кат. 66. С. 246; Словарь русских иконописцев, 2009. С. 182, с библиографией (менее точное чтение записи); см. также: *Синицына Н. В. Книжный мастер Михаил Медоварцев // ДРИ. Рукописная книга. М., 1972. С. 299*); ср. также другие сообщения о произведениях Владимира и Феодосия, сыновей Дионисия (Словарь русских иконописцев, 2009. С. 180–181).

⁷⁰ В датированном 1436 г. завещании Ангелоса Акотантоса упомянуты рисунки-образцы, которые мастер оставлял брату Иоанну, также иконописцу. В 1477 г. тот же Иоанн Акотантос продает 54 образца иконописцу Андреасу Рицосу; правда, через несколько дней они были возвращены продавцу (*Vassilaki M. The Hand of Angelos? // Vassilaki, 2009. P. 177*). В той же работе М. Вассилаки задает вопрос о том, почему подписные произведения Ангелоса неодинаковы по качеству. Указав на отсутствие подписных икон Иоанна Акотантоса, она выдвигает предположение, что братья работали вместе и подпись «Рука Ангелоса» могла ставиться и на иконах письма Иоанна (*Ibid. P. 172*). При этом Иоанн мог писать иконы, вообще не имевшие подписи, поскольку сам Ангелос, по-видимому, ставил ее далеко не всегда.

Следовательно, одним из главных компонентов образа выдающегося художника была традиционность его искусства. Однако в реальной жизни ценился и артистизм, особенно если его проявлял мастер, чья репутация уже сложилась.

Один из сравнительно ранних по русским меркам источников – письмо Епифания Премудрого Кириллу Тверскому, содержащее характеристику Феофана Грека, – говорит о том, что образованным современникам была хорошо понятна разница между мастером, стоящим во главе художественного процесса, и заурядным ремесленником, работающим по образцам (и в частности, скопировавшим образ Софии Константинопольской, сконструированный Феофаном). Характерную дефиницию «мастерское письмо», хотя и без упоминания имени иконописца, мы встречаем в послании Иосифа Волоцкого к Борису Кутузову (около 1511 г.)⁷¹. К этим свидетельствам можно добавить и более ранние данные, относящиеся не к исполненным на высоком уровне анонимным произведениям (они всегда ценились в православном мире, и сведения об этом встречаются довольно часто⁷²), в том числе – произведениям, более или менее абстрактно описываемым в византийских экфрасисах и эпиграммах⁷³, а к их названным по имени создателям. Если в знаменитом рассказе Киево-Печерского патерика о монахе-иконописце Алимпии признание заказчиком таланта художника в соответствии с законами жанра сочетается с признанием эффективности его молитвы («молитвы его хочу и дела руку его»⁷⁴), то в более прозаических текстах мы встречаем уже «чистую» характеристику исполнителя работ. Иногда личность художника описывается косвенным образом, путем апелляции к его социальному статусу или самым общим достоинствам, но и эти качества мастера, судя по всему, опосредованно отражают высокую оценку его профессиональной репутации. Так, живший в первой половине XII в. Тевдоре, автор росписей нескольких храмов в Верхней Сванетии, упоминается в надписях как «царский живописец»⁷⁵, что автоматически предполагает признание его относительно высокой квалификации. Создатель не сохранившегося чеканного оклада Цалкского Евангелия в приписке «книжника Софрома» фигурирует как «Богом благо-

⁷¹ Здесь говорится о некоем «Деисусе», который принадлежал иноку Герасиму Замыцкому и привлек внимание князя Федора Борисовича Волоцкого (Послания Иосифа Волоцкого / Подг. текста А. А. Зимина и Я. С. Лурье. М.; Л., 1959. С. 212); тут же понятие «мастерское письмо» применено и к рукописям, видимо, переписанным искусными писцами и богато декорированным.

⁷² Ср., в частности, несколько писем Михаила Пселла, в которых он признается в своей любви к искусно написанным иконам и в способности их украсть (*Michaelis Pselli Scripta minora magnam partem adhuc inedita*. Vol. 2 / Ed. E. Kurtz, F. Drexl. Milano, 1941. N 129, 194; *Browning R., Cutler A. In the Margins of Byzantium? Some Icons in Michael Psellos // Byzantine and Modern Greek Studies*. 16. 1992. P. 21–32; *Oikonomides N. The Holy Icon as an Asset // DOP*. Vol. 45. Washington D. C., 1991. P. 36 (перездано: *Oikonomides N. Society, Culture and Politics in Byzantium*. Aldershot; Burlington, 2005); *Безобразов П. В., Любарский Я. Н.* Две книги о Михаиле Пселле. СПб., 2001. С. 495–496).

⁷³ *Maguire H. Image and Imagination. The Byzantine Epigram as Evidence for Viewer Response*. Toronto, 1996; *Talbot A.-M. Epigrams in Context. Metrical Inscriptions on Art and Architecture of Palaiologan Era // DOP*. Vol. 53. Washington D. C., 1999. P. 75–90; *Lauxtermann M. The Byzantine Epigram in the Ninth and Tenth Centuries. A Generic Study of Epigrams and Some Other Forms of Poetry*. Amsterdam, 1994; *Idem. Byzantine Poetry from Pisides to Geometres. Texts and Contexts*. Vol. 1. Wien, 2003. P. 149–196; *Art and Text in Byzantium* / Ed. by L. James. Cambridge; New York, 2007; *Die kulturhistorische Bedeutung Byzantinischer Epigramme. Akten des internationalen Workshop (Wien, 1. – 2. Dezember 2006)* / Hrsg. von W. Hörandner und A. Rhoby. Wien, 2008; *Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung* / Hrsg. von W. Hörandner, A. Rhoby, A. Paul. Bd. 1. Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken. Erstellt von A. Rhoby. Wien, 2009; Bd. 2. Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst. Erstellt von A. Rhoby. Wien, 2010; *Braounou-Pietsch E. Beseelte Bilder. Epigramme des Manuel Philes auf bildliche Darstellungen*. Wien, 2010; *Ekphrasis. La représentation des monuments dans les littératures byzantines et byzantino-slaves. Réalités et imaginaires* / Édité par V. Vavřínek, P. Odorico et V. Drbal. Prague, 2011 (= *Byzantinoslavica. Revue internationale des études byzantines*. LXIX/3 supplementum).

⁷⁴ Древнерусские патерики. Киево-Печерский патерик. Волоколамский патерик / Подг. Л. А. Ольшевская и С. Н. Травников. М., 1999. С. 70 (при этом заказчик согласен заплатить за работу в десять раз больше, чем было условлено, лишь бы иконы были написаны самим Алимпием). В этом же тексте отразился и образ художника, рукой которого водит сам Бог. Слова об этом вложены в уста самого Алимпия, но примечательно, что речь идет все же не о человеке, а об ангеле, написавшем икону вместо большого мастера (Там же. С. 71).

⁷⁵ См.: *Амиранашвили Ш. Я.* История грузинской монументальной живописи. Т. 1. Тбилиси, 1957. С. 134, 138, 143; *Аладашвили Н., Алибегашвили Г., Вольская А.* Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии. Тбилиси, 1966. С. 4–6; *Они же.* Живописная школа Сванети. Тбилиси, 1983. С. 31–32.

словенный, достойный златоваятель Бека [Опизари]⁷⁶; бесспорно, его «достоинство» заключалось прежде всего в мастерстве и сопутствующих ему профессиональных качествах. В надписях Цаленджихского храма (между 1384–1396 гг.), выполненных на греческом и грузинском языках, от лица заказчика – мингрельского эристава Вамека Дадияни, художника Кир Мануила Евгеника и посланных за ним монахов Квабалии Махаребели и Андронике Габисулава, подчеркивается, что мастер прибыл из Константинополя⁷⁷, и это сразу противопоставляет его провинциальным византийским и местным грузинским художникам.

Эта же иерархическая система отражена в распределении заказов между артелями художников, которые в середине 1340-х гг. расписывали первые каменные храмы Московского Кремля: «грецини, митрополиты писцы, Феогностовы»⁷⁸, работали в Успенском соборе не просто потому, что митрополит-византиец пригласил соотечественников для росписи своего храма. Существеннее то, что это был главный храм города и княжества, который следовало украсить наилучшим образом. Другие кремлевские церкви расписывались «русьскими писцами», но любопытно, что к раннему известию о росписи храма Спаса на Бору Никоновская летопись добавляет: «...а мастера старейшины и начальники быша русстии родом, а гречестии ученицы»⁷⁹. Это дополнение, когда бы оно ни появилось, следует представлениям об иерархии мастеров, сказывавшимся и в нейтральных на первый взгляд упоминаниях о росписи того или иного храма «греченином» Феофаном: работа греческих мастеров или их русских учеников ценится выше, чем работа доморожденных иконописцев. Гораздо более отчетливо, уже на бытовом уровне, идея первенства столичных специалистов отразилась в деле, которое в 1418 г. рассматривалось в Кандии – столице венецианского Крита. Это был спор между двумя протопсалтами, участвовавшими в одном и том же заупокойном богослужении, – местным, кандийским певцом и Иоанном Ласкарисом, протопсалтом и мелургом константинопольского происхождения. Суть конфликта заключалась в том, что константинопольский протопсалт стал петь, заставив замолчать своего критского коллегу, уже начавшего пение. В ходе судебного разбирательства Иоанн Ласкарис был поддержан прихожанами. Возможно, это отчасти объяснялось их антипатией к кандийскому протопсалту, апеллировавшему к венецианским властям, и идейным тяготением к Константинополю как месту пребывания православного патриарха. Вместе с тем в этом сюжете прочитывается особое уважение к столичной знаменитости, которая сама знает себе цену и поэтому позволяет себе прерывать местного певца⁸⁰. Надо полагать, что константинопольское происхождение Иоанна Ласкариса было не случайным фактом его биографии, действовавшим на воображение провинциалов, но одним из доказательств действительно высокой квалификации протопсалта.

К подобного рода текстам можно прибавить гораздо более откровенные высказывания, как бы малочисленны они ни были. Хорошо известны упоминания художника Евлалия, создателя мозаик константинопольской церкви Святых Апостолов, жившего, скорее всего, в XII в.⁸¹ В описании храма, принадлежащем перу Николая Месарита и относящемся к рубежу XII–XIII столетий, мастер не назван по имени. Он идентифицируется по посвященной мозаике той же

⁷⁶ Амиранашвили Ш. Бека Опизари. Тбилиси, 1956. С. 8; Такайшвили Е. О грузинских рукописях на Цалке // Известия Кавказского отделения императорского Московского археологического общества. Вып. 2. Тифлис, 1907. С. 96–105.

⁷⁷ Belting, 1979. P. 105–106; Velmans T. Le décor du sanctuaire de l'église de Calendzikhia // Cahiers Archéologiques. Vol. 36. 1988. P. 137–139; Лордкипанидзе И. Роспись в Цаленджиха. Тбилиси, 1992. С. 12; Tslenjikhia. Wall Paintings in the Saviour's Church. Tbilisi, 2011. P. 15; Καλοπίτσι-Βέρτη Σ. Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών // Το Πορταίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο / Εμπέχεια: Μ. Βασιλάκη. Ηράκλειο, 2000. Σ. 144; Toduh, 2004. С. 500.

⁷⁸ ПСРЛ. Т. 15. Рогожский летописец. Тверской сборник. М., 2000. Рогожский летописец. Стб. 56.

⁷⁹ ПСРЛ. Т. 10. Никоновская летопись. СПб., 1885 (репринт: М., 2000). С. 216.

⁸⁰ Maltezou Chr. The History of Crete during the Fifteenth Century on the Basis of Archival Documents // The Hand of Angelos, 2010. P. 34–35 (там же библиография).

⁸¹ Мы пользовались английским переводом текстов: Mango C. The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Toronto; Buffalo; London, 1986. P. 229–233. Ссылки на публикации оригиналов даны ниже.

церкви эпиграмме Никифора Каллиста Ксанфопула (до 1256 – около 1335?), где Евлалий именуется «знаменитым»⁸², и по приписке на полях кодекса XIII в. с текстом Месарита, удостоверяющей читателя в том, что автор экфрасиса имел в виду Евлалия. Таким образом, Николай Месарит, восхваляя мастерство художника, следует традиции его безличного прославления. Однако пояснительная маргиналия, свободная от жанровых ограничений, «восстанавливает» репутацию конкретного живописца. Существенно, что этот нелитературный подход к проблеме авторства был не чужд и самому Евлалию: поздняя ремарка с именем мастера относится к описанию композиции «Жены мироносицы у Гроба Господня», в которую, по словам Месарита, был включен автопортрет мозаичиста: «... можно видеть образ человека, который своей собственной рукой изобразил эти вещи, прямо стоящего у гроба Господня, подобно бдительному стражу, одетого в ту же одежду и другие наряды, которые он носил для украшения своей внешности, когда был жив и изображал эти вещи и восхитительно преуспел в изображении самого себя и всего остального»⁸³. Всеобщее признание Евлалия позволило ему поместить свой образ в пределах евангельской сцены, что было редкостью для Византии⁸⁴. Это исключение можно считать подтверждением правила, но с его существованием тоже приходится считаться, даже если создатель «автопортрета» видел в себе прежде всего донатора, соучастника благочестивых деяний заказчика.

Кроме Николая Месарита и Никифора Каллиста, Евлалия как своего современника упоминает поэт XII в. Феодор Продром. Одно из его стихотворных произведений посвящено образу Благовещения, созданному Евлалием для храма, который возвел протосеваст, сын севастократора Исаака⁸⁵. Восхваляя достоинства изображения, Продром объясняет их не искусством живописи (т. е. мастерством исполнителя), но тем, что Пречистая Дева водила кистью

⁸² Παλαδόπουλος-Κεραμέυς Ἀ. Νικηφόρος Κάλλιτος Ξανθόπουλος // Byzantinische Zeitschrift. Bd. 11. Leipzig, 1902. S. 46–47.

⁸³ Heisenberg A. Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins. Untersuchungen zur Kunst und Literatur des ausgehenden Altertums. Teil 2. Die Apostelkirche in Konstantinopel. Leipzig, 1908. S. 63–64; Downey G. Nilolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople // Transactions of the American Philosophical Society. N.S. 47/6. Philadelphia, 1957. P. 855–924.

⁸⁴ Сообщение Николая Месарита обычно считается достоверным, независимо от того, как исследователи датировали описанные им мозаики (см., например: Heisenberg, 1908. S. 170–171, 258; Bees M. N. Kunstgeschichtliche Untersuchungen über die Eulaliosfrage und den Mosaikenschmuck der Apostelkirche // Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. 39 (1916). S. 97–117, 231–251; Bd. 40 (1917). S. 59–77. 1917; Malickij N. Remarques sur la date des mosaïques de l'église des Saints-Apôtres à Constantinople décrites par Mesarites // Byzantion. Revue internationale des études byzantines. T. 3 (1926). Fasc. 1. Paris, 1927. P. 123–151; Maguire H. Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art // DOP. Vol. 28. Washington D. C., 1974. P. 122–123; Cutler A. Eulalios // The Oxford Dictionary of Byzantium / Ed. A. Kazhdan. New York; Oxford, 1991. Vol. 2. P. 745; Kalopissi-Verti S. Painters' Portraits, 1994. Σ. 138; там же приведены данные о сохранившихся «автопортретах» византийских художников). Этой точки зрения придерживаемся и мы. По мнению О. Демуса (Demus O. "The Sleepless Watcher". Ein Erklärungsversuch // JÖB. Bd. 28. Wien, 1979. S. 241–245), Месарит ошибочно идентифицировал фигуру одного из ветхозаветных пророков, возвещающих Воскресение Христово, – Соломона или, еще более вероятно, Давида, изображенного у Гроба Господня, как это сделано на одной из миниатюр Хлудовской Псалтири IX в. На этом основании О. Демус усомнился и в традиционной датировке описанной Месаритом композиции, предположив, что она относилась к IX столетию. Эту точку зрения поддержала Э. Уортон Эпштейн, также относящая декорацию церкви Апостолов к концу IX в. (Wharton Epstein A. The Rebuilding and Redecoration of the Holy Apostles in Constantinople: A Reconsideration // Greek, Roman and Byzantine Studies. Vol. 23/1. 1982. P. 82. Note 11). На наш взгляд, сомнительно, что Николай Месарит не опознал часто изображаемого и имеющего устойчивую иконографию Давида и счел его художником XII в., да еще и приписал своему современнику гораздо более ранние мозаики. Правда, приходится признать, что в экфрасисе мозаичист не назван по имени, известному нам лишь благодаря более поздней маргиналии, автор которой мог и ошибиться. Тем не менее сопоставление текста Месарита, описывающего образ Христа в куполе храма Апостолов, и более поздней эпиграммы Никифора Каллиста, приписывающей Евлалию фигуру Христа в куполе той же церкви (см. прим. 3 на с. 52), позволяет думать, что именно Евлалия имел в виду и Месарит. Так или иначе, даже если мы имеем дело с неверной интерпретацией изображения, это не отменяет высокой оценки мастерства Евлалия в других текстах, а сама эта интерпретация, по верному замечанию О. Демуса (Demus, 1979. S. 245), указывает на существенное изменение социального положения византийских мастеров к концу XII в.

⁸⁵ Miller R. Poésies inédites de Théodore Prodrome // Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques en France. 17 (1883). Paris, 1883. P. 32–33.

живописца и сделала его краски столь «красноречивыми»⁸⁶. Однако это признание творческого приоритета Богородицы (а фактически – Бога) не отменяет присутствующих в тексте похвал в адрес Евлалия. В другом стихотворении Продром отказывает художникам в умении изобразить достоинства ученого и красноречивого поэта, которым считает себя автор. И все же эта риторическая конструкция направлена не на унижение художников, а на возвышение поэта: она строится на идее выделения «первых из живописцев», среди которых не только «сам Евлалий», но и некие «тот самый Хинар» и «известный Хартуларий»⁸⁷. Память о «самом» Евлалии сохранялась в Константинополе и в палеологовскую эпоху, о чем свидетельствует не только Никифор Каллист, но и Феодор Метохит, сравнивший мозаичиста с Полигнотом, Зевксисом и Лисиппом⁸⁸.

Упомянутый Феодором Продромом Хинар, очевидно, тоже принадлежал к числу художников, которых высоко ценили при жизни и помнили после смерти. Его можно предположительно, но благодаря редкому имени – довольно надежно отождествить с константинопольским иконописцем Хинарем, героем Повести о гусаре. Согласно этому тексту, известному лишь по русским рукописям начиная с XIV в., но наверняка имевшему греческий оригинал, апостол Иоанн Богослов чудесным образом научил искусству иконописи отрока-«гусаря» (гусепаса), жившего недалеко от Константинополя⁸⁹. Явившись гусарю, апостол послал его в столицу, где живет «царев писецъ Хинарь, в златых полатах пишеть», и дал отроку собственноручное письмо к иконописцу. Хинарь, получив письмо апостола, вспылал завистью к гусарю и, не захотев учить его иконописанию, заставил растирать краски. Явившийся Иоанн Богослов приказал гусарю встать и писать икону апостола, «и взем же кисть, и прием его за руку, писаше образ на иконе». После этого чуда гусарь стал «гораздее» мастера Хинаря, хотя пробыл его учеником всего три дня, и то лишь формально. Весть об образе Иоанна Богослова, сиявшем чудным светом, дошла до царя, который повелел принести икону во дворец. Мнения увидевших образ придворных разделились: одни считали, что «ученик гораздее мастера», другие – что «мастер гораздее». Чтобы решить этот вопрос, царь приказал обоим изобразить на стенах «золотой палаты» по орлу. Увидев орла, написанного Хинарем, зрители сказали, что «нету сякого в свете», но когда они подошли к изображению, созданному гусарем, «ум их отидяше, видя его написание». Царь впустил в палату ястреба, и тот «нача хватати учениче поткы на стене». После этого царь приказал гусарю работать в своих палатах, и его «писание» оказалось «гораздее мастерово Хина-рева»; «потце те», т. е. изображения птиц, можно было видеть и позже («до сего дне») «в золотых полатах».

Эта история, как и другие агиографические тексты, отдает первенство чудесным, сверхъестественным обстоятельствам, при которых иконописец овладевает своим ремеслом. Однако один из ключевых мотивов рассказа о гусаре взят из античной литературной традиции. Это

⁸⁶ Г. Мэгвайр предположил, что частые упоминания Евлалия следует объяснить не столько достоинствами его живописи, сколько тем, что имя художника можно было обыграть в поэтическом тексте, так как *εὐλαλιος* означает «красноречивый» (*Maguire H. Art and Eloquence in Byzantium*. Princeton, 1981. P. 11–12). Византийские авторы действительно не упускали случая воспользоваться этим обстоятельством. Однако из текстов мы знаем, что Евлалий исполнял заказы аристократов и работал во втором по значимости храме Константинополя. Следовательно, он действительно был одним из именитейших мастеров своего времени.

⁸⁷ *Maiuri A. Una nuova poesia di Teodoro Prodromo in Greco volgare // Byzantinische Zeitschrift*. Bd. 23. Leipzig, 1920. S. 398–400.

⁸⁸ *Dichtungen des Groß-Logotheten Theodoros Metochites / Hrsg. von M. Treu*. Potsdam, 1895. S. 1–54; *Ševčenko I. Theodore Metochites, the Chora and the Intellectual Trends of His Time // The Kariye Djami / Ed. by P. Underwood*. Vol. IV. Princeton, 1975. P. 50–51; *Demus, 1979*. S. 245; *Καλοπύσι-Βέρτη*, 2000. Σ. 142.

⁸⁹ О сказании см.: *Турилов А. А. Иоанн Богослов. Почитание у южных славян и на Руси // ПЭ*. Т. 23. М., 2010. С. 689; о его иллюстрациях – *Нерсисян Л. В. Иоанн Богослов. Иконография // Там же*. С. 703. Текст сказания вошел в Великие Миней Четьи под 16 декабря и в печатный Пролог под 26 сентября: *Великие Миней Четьи, собранные Всероссийским митрополитом Макарием*. Вып. 11. Декабрь. Дни 6–17. М., 1904. Стб. 1047–1049; Пролог. Сентябрь – февраль. М., 1641–1642. Л. 109 об. – 111 об.

соревнование между двумя мастерами, итог которого, как в повествовании о Паррасии и Зевксисе, определяется тем, что одно из произведений своей иллюзионистической достоверностью вводит в заблуждение животных или человека и потому признается лучшим. И мотив чуда, и мотив соревнования в данном случае можно было бы признать литературными топосами, ничего не говорящими о средневековом отношении к мастеру и о его собственном самосознании. Тем не менее их сочетание в одном тексте весьма симптоматично, т. к. оба они приводят читателя к выводу о том, что по каким-то причинам один живописец может быть «гораздее» другого. Это общее соображение подкрепляется упоминанием о зависти, которую испытывал Хинар, хотя она и была вызвана письмом Иоанна Богослова, принесенным отроком. Кроме того, сказание показывает, что мастерство иконописца хотя бы иногда может оцениваться по произведениям, не имеющим культовых функций, – например по дворцовым росписям светского содержания, которые в нормальных условиях вряд ли позволяли говорить о подражании сакральным образцам и сверхъестественной инспирации художника.

Разумеется, победа гусаря и в этом случае является следствием покровительства со стороны Иоанна Богослова (видимо, не зря мастерам было приказано изобразить орла – символ этого евангелиста согласно одному из толкований). Однако до прибытия в столицу отрока-гусаря палаты украшал живописью именно Хинарь, явно выбранный императором и получивший статус «царского писца» за свое мастерство. Рассказ о гусаре свидетельствует не только о возможности прижизненного признания художника, но и о существовании конкуренции в среде иконописцев, в том числе – о соперничестве между представителями разных поколений. Появление имени Хинара (Хинаря) в стихотворении Феодора Продрома позволяет высказать осторожную гипотезу об относительной исторической достоверности сказания. Но даже если видеть в нем чисто литературный конструкт, в глазах средневекового читателя он выглядел как описание реального случая, свидетельство и о чуде, и о повседневных человеческих отношениях. Необычный путь формирования репутации юного мастера в данном случае одновременно затеняет и оттеняет традиционный способ ее создания, сопровождающийся завистью и гордыней – чувствами, осуждаемыми как греховные, но существующими в реальной жизни и имеющими прямое отношение к проблеме авторского самосознания.

Двойственность восприятия иконописца отражена и в некоторых древнерусских текстах, причем не только агиографических⁹⁰. Новгородец Добрыня Ядрейкович (будущий архиепископ Антоний), побывавший в Константинополе в самом начале XIII в., упоминает «Павла хитрого», который «при животе» (при жизни) русского паломника писал «в крестильнице водной» Софии Константинопольской изображение Крещения Господня «с деянием», а также выполнил какую-то икону Спаса по заказу патриарха⁹¹. Добрыня Ядрейкович высоко оценил сцену Крещения, имея в виду, скорее всего, сложность ее иконографии, но, возможно, обратив внимание и на художественное качество живописи. Расплывчатая констатация того, что «таково писмени» больше нет, могла быть заимствована из пояснений искушенных жителей Константинополя, но факт их цитирования означает, что эти сведения совпали с личными впечат-

⁹⁰ Ср. «Слово о Алимпии иконнике» из Киево-Печерского патерики, где, по существу, описан спор между Алимпием и двумя не названными по имени монахами-иконописцами, которые объявили себя авторами икон, заказанных через их посредство Алимпию. Алимпий не знал о заказе, т. к. монахи не сообщили о нем и скрыли данные заказчиком деньги. Когда заказчик потребовал свои иконы, оказалось, что они были написаны чудесным образом, и их признали нерукотворными, но монахи пытались выдать их за собственные произведения (Древнерусские патерики, 1999. С. 69–70). Возможно, в этом тексте отразилась попытка конкурентов дискредитировать Алимпия Печерского или перехватить у него выгодный и почетный заказ, чтобы таким способом доказать свое мастерство. Так или иначе, и в этом случае положительный герой выходит из положения с помощью высших сил, а тема соревнования и авторского начала всплывает только в связи с появлением отрицательных персонажей.

⁹¹ *Савваитов П.* Путешествие новгородского архиепископа Антония в Царьград в исходе 12-го столетия. СПб., 1872. Стб. 31–32, 92–93; *Лопарев Хр. М.* Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антония, архиепископа Новгородского, в 1200 году / ППС. Вып. 51 (Т. 17. Вып. 3). СПб., 1899. С. 17, 50, 79; *Малето Е. И.* Антология хождений русских путешественников, XII–XV века. Исследование. Тексты. Комментарии. М., 2005. С. 225.

лениями провинциала Добрыни, или что Добрыня, в данном случае веря на слово грекам, в принципе допускал существование выдающихся иконописцев. Следовательно, умение оценить искусство конкретного живописца или по крайней мере знание о возможности такой оценки было присуще не только образованным византийцам, воспитанным на античной словесности и помнившим о литературных похвалах великим мастерам древности, но и хотя бы некоторым новгородцам. Что касается «Павла хитрого», то он известен и по другим источникам, показывающим, что его упоминание Добрыней Ядрейковичем не было случайным: очевидно, именно он как «знаменитый в древности живописец» (а точнее, «древний Павел, лучший из живописцев»), автор конного образа св. Георгия на стене императорского дворца, упомянут в «Истории ромеев» Никифора Григоры – византийского писателя первой половины XIV в.⁹² Характерно, что изображение, написанное знаменитым мастером, стало чудотворящим: по словам Григоры, однажды ночью конь мученика заржал, предрекая военную неудачу императору Андронику II.

«Хождение» Добрыни Ядрейковича содержит своего рода антитезу рассказу о Павле – заимствованную из константинопольского церковного фольклора историю о наказании самонадеянного художника-мозаичиста. Почти дописав образ Христа, он воскликнул: «Господи, како си жив был, како же ты есмь написал» – и получил ответ: «А когда Ты еси видел?» – после чего онемел и умер⁹³. В этом сюжете прослеживаются отголоски идеи о вторичности личности художника и роли авторитетных иконографических образцов. Однако вполне очевидная мораль рассказа лежит скорее в плоскости теории иконного образа, чем художественной практики, и в рамках текста Добрыни Ядрейковича как бы отрицается признание «хитрости» современного художника Павла. Но даже если воспринимать повествование о самонадеянном живописце вне этого контекста, оно окажется свидетельством того, что средневековый художник мог гордиться своим произведением, как и того, что его заявление базировалось на обычном для античного мира и Византии критерии «живоподобия» образа, а также на традиционных похвалах в адрес живописца, изобразившего Зевса или Христа так, как будто он их видел⁹⁴. Очевидно, во избежание наказания и соблазна для окружающих таких заявлений не следовало делать вслух, в виде реплики, обращенной к изображению, или в виде текста, написанного от лица мастера.

Исключение, хотя и очень редкое, составляли «пограничные» тексты, связанные с конкретным произведением, но принадлежавшие не самому художнику, а заказчику или получателю предмета. Одним из них является цитирувавшаяся выше запись Цалкского Евангелия о «достойном златоаятеле Беке». Инициативой иного лица, скорее всего, следует объяснить и упоминание Георгия Каллиергиса как «лучшего живописца во всей Фессалии» в ктиторской надписи церкви Спасителя в Веррии (1315 г.)⁹⁵. Как редчайший случай указания на уровень мастерства художника в тексте такого рода, эту надпись можно счесть очередным случайным исключением. Тем не менее необходимо отметить, что в отличие от записи о златоаятеле Беке Опизари, помещенной в рукописи, а не на изготовленном мастером окладе, ктиторская надпись в храме Спасителя была выполнена в процессе росписи интерьера, и вероятно, самим Калли-

⁹² PG. Vol. 148. Paris, 1865. Col. 481; *Никифор Григора*. История ромеев / Пер. Р. В. Яшунского, вступ. ст. Л. Герд. Т. I. Кн. I – XI. СПб., 2013. С. 232. Идея о идентичности этого живописца Павлу, упомянутому Добрыней Ядрейковичем, принадлежит Хр. М. Лопареву: *Лопарев*, 1899. С. CXXXVIII.

⁹³ *Савваитов*, 1872. Стб. 19, 77–78; *Лопарев*, 1899. С. 7, 53, 74; *Малето*, 2005. С. 222.

⁹⁴ Ср. знаменитую эпиграмму Филиппа на статую Зевса Олимпийского: «Бог ли на землю сошел и явил тебе, Фидий, свой образ, или на небо ты сам, бога чтоб видеть, взошел?» Очевидный парафраз этого или подобного текста – эпиграмма Никифора Ксанфопула на созданный Еввалием образ Христа в главном куполе храма Свв. Апостолов (см. прим. 3 на с. 52). *Παλαῖος Ὁ Ἡ Βέρροια καὶ οἱ ναοὶ τῆς (11ος – 18ος αἰ.)*. Αθήνα, 1994. Σ. 100–102, 172–174; *Cormack*, 1997. P. 173–174; *Kalopissi-Verti S. Painters in the Late Byzantine Society*, 1994. P. 146; *Καλοπίσι-Βέρρη*, 2000. Σ. 144; *Toduh*, 2004. С. 500; *Byzantinische Epigramme*, 2009. N 81. S. 157–160 (там же см. более подробную библиографию). О Каллиергисе см. также: *Cutler A. Kallierges, George // The Oxford Dictionary of Byzantium*. Vol. 2. P. 1093; *Захарова А. В.* Каллиерг [Каллиергис] // ПЭ. Т. 29. М., 2012. С. 499–501.

⁹⁵ *Πελεκανίδης Σ. Καλλιέργης ὅλης Θεσσαλίας ἀριστος ζωγράφος*. Αθήνα, 1973. Σ. 7–12;

ергисом, причем в этом стихотворном тексте художник говорит о себе от первого лица. Очевидно, текст был сформулирован заказчиком, желавшим подчеркнуть собственные заслуги. Однако мастер молчаливо согласился с данной ему оценкой, если не сам отчасти ее инспирировал, и признал, что выделяется из числа живописцев Фессалии. Не исключено, что и само его прозвище – Каллиергис – было элементом поддерживавшегося им образа высококвалифицированного живописца. У надписи в Веррии есть более ранняя итальянская аналогия – текст, помещенный под мозаическим образом Деисуса на фасаде собора в Сполето (1207 г.). Это пространная стихотворная надпись с именем мозаичиста Сольстерна и адресованными ему похвальными эпитетами (*doctor Solsternus ... hac summus in arte modernus*), описывающими художника как наиболее «современного» специалиста в своей области⁹⁶. Хотя сама композиция исполнена в духе византийского искусства, сполетскую надпись опасно использовать для характеристики самосознания византийских мастеров XIII в. Однако вполне возможно, что оба текста отражают один и тот же процесс, который в Византии начался позже и шел с меньшей скоростью, чем на Западе, где уже в романскую эпоху не были редкостью изображения мастеров.

Корпус изобразительных и письменных источников, проливающих свет на проблему восприятия и самооценки художника в Византии и Древней Руси, конечно, не исчерпывается упомянутыми в этой статье текстами и произведениями искусства. Кроме того, мы говорили о некоем условном Средневековье, почти не обращая внимания на хронологическую последовательность использованных фактов и соответственно не учитывая возможных изменений взглядов на творческую деятельность мастеров. Однако, даже не будучи систематизированными, эти казусы помогают понять, что не только в поздневизантийский, но и в средневизантийский период ситуация в этой сфере была не вполне однозначной. Естественно, сложно сравнивать самосознание талантливого византийского иконописца XII или XIV в. с самосознанием равного ему по дарованию европейского художника эпохи романтизма, даже если первый из них обладал более высоким социальным статусом и большими материальными средствами, чем второй. Трудно спорить с тем, что обилие подписных икон критских иконописцев, подданных Венецианской республики и современников эпохи Возрождения, есть явление, невозможное даже в палеологовской Византии, и что те же критские иконописцы, оставлявшие на иконах свои подписи, и в XVII в. еще оставались средневековыми мастерами. Однако очевидно, что палеологовская эпоха отмечена значительными изменениями в интересующей нас сфере⁹⁷ и что на том же Крите в XVI столетии к иконописцам относились иначе, чем в XV в.⁹⁸ При этом вряд ли правильно было бы думать, что на территориях православного мира развитие авторского самосознания со всеми его атрибутами шло строго линейно, поступательно, едва заметными темпами и заметно активизировалось лишь в раннее Новое время⁹⁹. Более вероятно,

⁹⁶ La pittura in Italia. L'Altomedioevo / A cura di C. Bertelli. Milano, 1994. P. 189–190. Tav. 242; *Burg T.* Die Signatur: Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert / Kunstgeschichte. Bd. 80. Berlin, 2007. S. 145; *Dietl A.* Die Sprache der Signatur: die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens / Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 4. Folge, Bd. 6. München; Berlin, 2009. Bd. 1. S. 111, 119, 303. Nr. A704.

⁹⁷ *Cormack*, 1997. P. 172–176.

⁹⁸ Исследователи критской иконописи отмечают, что, судя по документам, касающимся заказа икон, в XV в. заказчики воспринимали иконописцев скорее как ремесленников, ответственных за качество исполнения произведения, тогда как в XVI в. за ними признавали творческие способности и определенную свободу трактовки сюжета. См.: *Κωνσταντίνουδάκη-Κιτρομηλίδου Μ.* Οι κρητικοί ζωγράφοι και το κοινό τους: η αντιμετώπιση της τέχνης τους στη Βενετοκρατία // *Κρητικά Χρονικά*. 16. 1986. Σ. 246–261; *Vassilaki M.* From the “Anonymous” Byzantine Artist to the “Eponymous” Cretan Painter of the Fifteenth Century // *Vassilaki*, 2009. P. 59–60. Note 90.

⁹⁹ Хорошим свидетельством того, что дело было не только в приближении и наступлении Нового времени, служит такой феномен, как датирующие надписи на иконах конца XVIII–XIX вв., созданных в разных старообрядческих центрах (примеры разного происхождения наряду с подписными иконами, см.: *Unbekanntes Russland. Ikonenmalerwerkstätten der Altgläubigen im 18. und 19. Jahrhundert: Vetka, Guslicy, Nev’jansk und die Werkstatt Frolov in Raja* (Неизвестная Россия. Иконописные мастерские старообрядцев XVIII и XIX веков: Ветка, Гуслицы, Невьянск и мастерская Фролова в Рае) / Hrsg. von A. Neubauer. Frankfurt am Main, 2010). К этому времени икона, подписанная иконописцем, давно перестала быть редкостью. Такие произведения

что степень эмансипации авторского начала во многом зависела от состояния художественной среды, от ее плотности, подвижности и насыщенности событиями. Иными словами, она была разной у крупных столичных мастеров, у зависевшего от них окружения и у провинциалов, живших в более косной среде (при том, что у участников художественной жизни в провинциальных центрах существовала своя иерархия).

Развитое авторское самосознание в эпоху Средневековья могло проявляться не только и даже не столько в стремлении к инвенциям, сколько в желании усовершенствовать выработанную манеру, поддержать ее на максимально высоком уровне и успешно передать навыки ученикам. Однако новации – как иконографические, так и стилистические – также случались. Их появление вряд ли можно приписать только заказчикам, составителям программ монументальной декорации и иным «внешним» интеллектуалам, в том числе и из чисто методологических соображений: преувеличивая роль этих людей, мы фактически отдаем им роль «авторов» произведений средневекового искусства, почему-то отказывая в этом художникам и вообще отрицая существование авторов как таковых. Между тем еще на рубеже IX–X вв. император Лев Мудрый, описывая храм, выстроенный его тестем Стилианом Заутцей, и говоря о фигуре Христа в куполе, объясняет выбор поясного варианта изображения волей художника, который хотел показать, что воплощение Спасителя не лишило Его божественной славы¹⁰⁰. Это объяснение выглядит натянутым, а художник, выполнивший образ, наверняка следовал уже сложившейся традиции. Однако сочинение Льва Мудрого подразумевает, что мастер по крайней мере теоретически располагал возможностью и правом выбора.

Выбор мог осуществляться в рамках сложившейся традиции, которую мастерам иногда приходилось отстаивать перед заказчиком или церковной властью. Например, мы располагаем информацией о конфликте между псковскими иконописцами и новгородским архиепископом Геннадием (1484–1504), усомнившимся в допустимости сложной символической иконографии «Христос во образе Давидове». «Иконник болшей Переплав с прочими иконники» сказал архиепископу, что подобные иконы пишутся «с мастерских образцов старых, у коих есмя училися, а сниманы с греческих»¹⁰¹. Если верить источнику сведений об этом споре – относящемуся к 1518–1519 гг. письму переводчика Дмитрия Герасимова псковскому дьяку Михаилу Мисюрю-Мунехину, – псковские иконописцы в своем корпоративном выступлении апеллировали к традиции, не очень убедительно, но, возможно, искренне возводя ее к греческим произведениям. Таким образом, они действовали вполне в «средневековом» духе. Тем не менее при ближайшем рассмотрении ситуация выглядит не столь однозначной. Во-первых, аргументация псковичей включает ссылку на «мастерские образцы», т. е. на авторитет безымянных мастеров, «у коих есмя училися». Во-вторых, иконописцы игнорируют духовный авторитет архиепископа как главы епархии, относительно сведущего в богословии человека и потенциального автора или цензора иконографических программ. Наконец, псковичи – свидетели спора, как следует из того же письма Дмитрия Герасимова, в итоге приняли сторону профессионалов, хотя те не смогли представить никакого «писанья», разъясняющего смысл и удостоверяющего традиционность дискутируемого сюжета.

Разумеется, анализируя этот казус, следует принимать во внимание традиционно сложные отношения новгородских владык с их псковской паствой, чья церковная жизнь отличалась заметной самостоятельностью. И все же письмо Дмитрия Герасимова показывает, что по крайней мере иногда иконописцы защищали свое право на определенную точку зрения и на формирование иконографического репертуара. Их апелляция к традиции в данном случае могла быть

часто создавались и мастерами-старообрядцами. Тем не менее они выработали или актуализировали тип надписи, сообщавшей только о времени исполнения иконы. Эта традиция была не строго обязательной, но все же устойчивой, что позволяет говорить о своего рода добровольном самоограничении иконописцев.

¹⁰⁰ Λέοντος του Σοφοῦ παννυηρικοί λόγοι / Елѣн. Ακακίου ιερομονάχου. Αθήνα, 1868. Σ. 275; Mango, 1986. Ρ. 203.

¹⁰¹ Голейзовский Н. К. Два эпизода из деятельности новгородского архиепископа Геннадия // ВВ. Т. 41. М., 1980. С. 131.

искренним заблуждением, признаком того, что появление новшеств не фиксировалось средневековым сознанием как важное событие, быстро забывалось или условно связывалось с каким-либо прецедентом и деятельностью «старых» мастеров. Однако она могла быть и данью этикету, попыткой замаскировать собственное иконографическое творчество или новации художников предшествующего поколения (может быть, отцов и учителей). Как бы то ни было, мы видим, что средневековое авторское самосознание могло проявляться в коллективной ответственности за соблюдение традиции и за новшества, допускаемые в ее подвижных рамках. К традиции взывали не только заказчики, но и сами мастера, и она олицетворялась не только древними иконами, но и идеализированными фигурами иконописцев.

Об этом эпизоде истории псковской иконописи мы знаем, в сущности, благодаря тому, что о нем проговорился один из заинтересовавшихся необычной иконографией современников. Сведения о дискуссии иконописцев с архиепископом Геннадием содержатся в частном письме, которое сохранилось случайно, войдя в корпус текстов, комментирующих малоизвестный и довольно редкий сюжет. Из личного письма мы черпаем и подробные сведения о Феофане Греке, его индивидуальных качествах и высокой оценке его произведений образованными современниками¹⁰². Такие тексты частного свойства, касающиеся произведений искусства, – не столь уж обычное явление и для самой Византии, и это объясняет скудость данных о восприятии и самовосприятии мастеров. Как уже было показано, их имена обычно появляются в стихах, письмах и хождениях, т. е. в текстах, не имеющих строго учительного характера, а иногда фиксирующих сугубо личные впечатления и устную речь. Чем свободнее их форма, тем больше шансов найти в них конкретные сведения о мастерах. В более официальных текстах эти упоминания будут безымянными или посмертными, свидетельствующими о своего рода канонизации знаменитых живописцев, которые продолжают ряд великих мастеров древности, т. е. уже чисто литературных персонажей¹⁰³. О большей допустимости посмертных упоминаний говорят и русские житийные и учительные памятники, в которых Даниил, Андрей Рублев и Дионисий фигурируют и как «хитрые» живописцы, и как сподвижники русских преподобных, что, пожалуй, важнее для авторов этих произведений. Характерные для средневековой литературы жанровые ограничения создают сильно стилизованный образ праведного иконописца. Образ завистливого мастера, подобного Хинарю из Сказания о гусаре, представляет собой гораздо большую редкость, хотя выглядит достовернее образа гусаря, который писал иконы, не пройдя положенного курса обучения. Все это приводит к выводу, что средневековый мастер не был лишен элементов авторского самосознания, но об этом не было принято писать, а если писать все же приходилось – одобрять его существование. Это заключение подтверждается и историей конфликта критского и константинопольского протопсалтов, известной лишь по судебному делу.

Сделав этот вывод, следует обратить внимание на смежную проблему – вопрос о том, как авторское самосознание средневекового мастера выражалось в его художественной деятельности. Речь идет не только о том, как художник оценивал качество своих произведений относительно продукции коллег и конкурентов, но и о том, как он относился к конкретным особенностям собственной манеры, насколько он был готов менять ее в соответствии с обсто-

¹⁰² Робин Кормак, обративший внимание на письмо Елифания Премудрого о Феофане Греке, подозревает, что этот текст говорит больше о его авторе и его многословном риторическом стиле, чем о самом Феофане (Cormack, 1997. Р. 187–189). Однако следует учитывать, что речь идет не об агиографическом произведении, а о частном письме, где фигурируют люди и события, которые нельзя описать, лишь прибегая к традиционным топосам и развивая их. Письмо Елифания следует рассматривать как искренний, хотя и литературно украшенный, монолог «человека искусства», нашедшего родственную артистическую душу. Известная декоративность текста Елифания, в свою очередь, является признаком довольно развитого авторского сознания.

¹⁰³ Характерно, что уже упоминавшийся Феодор Метохит, сравнивая мастера Евлалия с Фидием, Полигнотом, Зевксисом и Лисиппом, прославляет живописца XII в., но умалчивает о современных ему художниках, украшавших мозаиками и фресками обновленный Метохитом храм монастыря Хора (Καλολίσι-Βέγη, 2000. Σ. 142).

ятельницами или противопоставлять манере сотоварищей. Разумеется, на этот вопрос нельзя дать однозначного ответа, подходящего для всех эпох, ситуаций и мастеров разной квалификации и темперамента. Тем не менее следует указать на существование опорных памятников, которые позволяют об этом рассуждать (естественно, их число может быть увеличено). Одним из них является чудотворный образ Богоматери Владимирской, относящийся к первой трети XII столетия. Как известно, лики Богородицы и Младенца на этой иконе исполнены неодинаково, хотя и одним иконописцем. Легко представить, что тот же иконописец, используя те же приемы порознь, мог написать образ Богородицы без Младенца (например, в типе Аггисоритиссы) и единоличный образ Христа Эммануила. Если исходить из традиционных взглядов на методы работы средневекового мастера, эти две гипотетические иконы следовало бы приписать разным мастерам. Однако икона Богоматери Владимирской свидетельствует о том, что столь по-разному мог действовать один, пусть и незаурядный, если не гениальный художник.

Что касается нарочитого противопоставления двух манер, то такие случаи тоже следует признать возможными. Это не только монументальные ансамбли или циклы миниатюр, исполненные несколькими живописцами, но и иконы, которые иногда делают подобные контрасты особенно очевидными. Таковы принципиально разные по своим пластическим и цветовым характеристикам композиции на лицевой и оборотной сторонах икон «Спас Нерукотворный; Поклонение Кресту» последней трети XII в. и «Богоматерь Донская; Успение Богоматери» конца XIV в. (обе – ГТГ). Двустороннюю икону, стоящую в храме или вынесенную из него, нельзя увидеть целиком, и это обстоятельство избавляло работавших над образом мастеров от необходимости согласовывать свои действия¹⁰⁴. Тем не менее зритель, менявший свое положение относительно иконы, быстро замечал отличия двух изображений. Они были очевидны и самим работавшим над иконой художникам, которых также можно отнести к числу зрителей, первыми оценивающих результат. Поскольку работа двух мастеров над разными сторонами одной иконы не ускоряла процесс, приходится думать, что в данном случае их сотрудничество было нацелено на достижение определенного художественного эффекта и драматическое, эмоциональное восприятие произведения в целом. Подобные задачи вряд ли вставали перед мастерами ежедневно, но способ их решения говорит об определенной творческой свободе, понимании содержательной разницы между двумя манерами, существующими в пределах одного стилистического направления, и умении использовать эту разницу для усложнения художественной структуры произведения. В случае с двусторонними иконами мы можем говорить о конструировании бинарной системы, основанной на принципе смыслового сопоставления двух, по-видимому, устойчивых манер, а в случае с иконой Богоматери Владимирской – о создании аналогичной, но более сложной системы, богатство содержания которой определяется широкими возможностями одного человека.

Изучение трансформации художественного «я» мастеров, работавших в одиночку или в составе коллектива, может вестись в нескольких направлениях. Это не только сравнительное исследование разновременных документированных работ одного и того же художника, возможное главным образом в случае с сравнительно поздними памятниками¹⁰⁵, и не только анализ ансамблей храмовых росписей или иконостасов¹⁰⁶. Специального внимания требуют и иные более или менее типовые ситуации – прежде всего, случаи работы художников для иноземных

¹⁰⁴ В росписях церкви св. Георгия в Старой Ладоге, которые, по общему мнению исследователей, исполнены теми же художниками, эти отличия тоже читаются, но менее отчетливо. О близком сходстве ладожских росписей и двусторонней иконы см.: *Сарабянов В. Д.* Фрески Георгиевской церкви и новгородское искусство конца XII века // *Церковь св. Георгия в Старой Ладоге. История, архитектура, фрески* / Авт.-сост. В. Д. Сарабянов. М., 2002. С. 274; *Смирнова*, 2005. С. 239, 242.

¹⁰⁵ Пример такого исследования – статья Л. И. Лифшица о иконах Спаса Нерукотворного, исполненных Симоном Ушаковым: *Лифшиц*, 2005.

¹⁰⁶ Ср. монографию об иконостасе собора Кирилло-Белозерского монастыря: *Лелекова О. В.* Русский классический иконостас. Иконостас из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. 1497 год. М., 2011.

заказчиков. Такое особенно часто происходило на венецианском Крите XV–XVI вв., и именно умение местных мастеров-греков одновременно работать “in forma a la greca” и «in forma a la latina»¹⁰⁷ наряду с существованием итальянизированной культурной среды было одним из главных факторов, позволивших иконописцу Доменикосу Теотокопулосу превратиться в Эль Греко, итальянского, а затем испанского живописца позднего Возрождения¹⁰⁸. Однако случаи приспособления к вкусам заказчиков, происходящих из других православных земель, известны и по некоторым русским произведениям позднего Средневековья, которые поддаются сравнению с эталонными памятниками¹⁰⁹. Определенную пользу может принести и изучение икон, программно воспроизводящих древние образцы¹¹⁰. Создание таких произведений, как и работа для иноземного заказчика, требовало от мастера намеренной коррекции привычной манеры и, следовательно, размышлений о ее особенностях, возможностях и альтернативных вариантах.

Наконец, проблема вариативности средневекового искусства может плодотворно рассматриваться на примере сравнительно поздних произведений, относящихся к XVI–XVII вв., а в ряде случаев – и к несколько более раннему времени. Обращаясь к позднесредневековому периоду, мы получаем в свое распоряжение уже не разрозненные памятники, но почти массовый материал, происходящий как из крупных, так и из второстепенных художественных центров, а также документальные сведения о принципах организации труда мастеров. При этом внутри групп икон, связанных с одним и тем же регионом, нередко выделяются произведения, которые, несмотря на их анонимность и отсутствие точных дат, можно уверенно приписать одному и тому же художнику (или, во всяком случае, одной мастерской), датировав их близким временем или, наоборот, отнеся эти памятники к разным этапам творческой биографии безымянного иконописца. Особую ценность в этих случаях представляют произведения, происходящие из небольших районов. В таких местах обычно работал сравнительно узкий круг худож-

¹⁰⁷ См. об этом: *Vassilaki M. Painting and Painters in Venetian Crete* // *Vassilaki*, 2009. P. 67–80; *Eadem. The Icon Trade in Fifteenth-century Venetian Crete* // *Ibid.* P. 307–315; *Constantoudaki-Kitromilides M. Taste and the Market in Cretan Icons in the Fifteenth and Sixteenth Centuries* // *From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons. Exhibition Catalogue. Royal Academy of Arts, 27 March – 21 June 1987. London, 1987. P. 51–53; Eadem. La pittura di icone a Creta veneziana (secoli XV e XVI): Questioni di mecenatismo, iconografia e preferenze estetiche* // *Venezia e Creta. Atti del Convegno internazionale di studi. Iraklion – Chania, 30 settembre – 5 ottobre 1997. Venice, 1998. P. 459–507; Eadem. Tradition and Diversity: Icon-Painting in Crete, Venice, and the Ionian Islands, and El Greco's early career* // *The Greek World under Ottoman and Western Domination: 15th – 19th Centuries. Proceedings of the International Conference (The Alexander S. Onassis Foundation, USA, New York, 29 April 2006). New York; Athens, 2008. P. 55–79; Cormack, 1997. P. 214–215.*

¹⁰⁸ О критском периоде деятельности Эль Греко и его дальнейшей эволюции см.: *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης. El Greco of Crete. Exhibition Catalogue (1 September – 10 October 1990, Chamber of Commerce – Basilica of St Mark) / Ed. N. Hadjinicolaou. Iraklion, 1990; El Greco: Byzantium and Italy / Ed. N. Hadjinicolaou. Rethymno, 1990; El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium, Irakleion, Crete (1–5 September 1990) / Ed. N. Hadjinicolaou. Iraklion, 1995; El Greco. Identity and Transformation. Crete – Italy – Spain. Exhibition Catalogue / Ed. J. Álvarez Lopera. Milan, 1999; El Greco. Exhibition Catalogue (October 2003 – January 2004, The Metropolitan Museum of Art, New York and February – May 2004, The National Gallery, London) / Ed. D. Davies. London, 2003; El Greco. The First Twenty Years in Spain. Proceedings of the International Symposium (Rethymno, Crete, 22–24 October 1999) / Ed. N. Hadjinicolaou. Rethymno, 2005; *Álvarez Lopera J. El Greco. Estudio y catalogo. Vol. 1–2. Madrid, 2007; El Greco's Studio. Proceedings of the International Symposium (Rethymno, Crete, 2005) / Ed. N. Hadjinicolaou. Rethymno, 2007; El Greco y su taller. Exhibition Catalogue (Athens, Museum of Cycladic Art, 2007) / Ed. N. Hadjinicolaou. Athens, 2007; *Panagiotakes N. M. El Greco – The Cretan Years. London, Farnham, 2009; The Origins of El Greco Icon Painting in Venetian Crete. Exhibition Catalogue / Ed. A. Drandaki. New York, 2009.* См. также специальную работу о роли венецианского фактора в деятельности Эль Греко и Михаила Дамаскиноса: *Constantoudaki-Kitromilides M. The Venetian Experience of Two Cretan Icon Painters and Its Impact on Their Work: Michael Damaskinos and Domenikos Theotokopoulos* // *Griechische Ikonen. Byzantinische und Nachbyzantinische Zeit. Symposium in Marburg vom 26.–29.6.2000 / Hrsg. von E. Gerousis, G. Koch. Athen, 2010. S. 59–80.***

¹⁰⁹ *Смирнова Э. С. Произведения русских иконописцев последней четверти XV века в монастыре Путна (Румыния) // ДРИ. Искусство средневековой Руси и Византии эпохи Андрея Рублева. К 600-летию росписи Успенского собора во Владимире. Материалы Международной научной конференции 1–2 октября 2008 г. / Ред.-сост. Э. С. Смирнова. М., 2012. С. 161–175.*

¹¹⁰ Хороший пример такой стилизации – икона апостолов Петра и Павла из новгородского Антониева монастыря (Новгородский музей). Созданная во второй половине XVI в., она является репликой образа позднего XII в., воспроизводящей не только иконографию, но и художественные особенности оригинала. См.: *Сарабьянов В. Д. Икона «Петр и Павел» из собора Антониева монастыря: к вопросу о копировании древних образцов в эпоху Ивана Грозного // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Вып. 1. Великий Новгород, 2005. С. 161–175.*

ников, чья продукция предназначалась для компактно расположенных населенных пунктов. Если на таких территориях сохранилось большое количество икон определенного времени, велики шансы обнаружить среди них очень близкие друг другу памятники, созданные одним и тем же мастером¹¹¹.

Подобного рода казусы важны не только для уяснения подробностей истории конкретного художественного центра и выстраивания ее хронологии. Благодаря им могут быть уточнены представления о диапазоне возможностей среднестатистического мастера в определенный момент времени и об изменениях, которые его манера могла претерпеть в течение нескольких лет или десятилетий. Эти изменения порой бывают очень незначительными, отражаясь во второстепенных приемах письма, мелких деталях композиций, вариациях начертаний букв и т. д. Тем не менее именно они могут составить относительно надежную базу для дальнейшего изучения творческого метода средневековых мастеров. Правильный ответ на вопрос о том, что мог позволить себе рядовой ремесленник, позволит точнее определить и границы колебаний творческой манеры выдающегося иконописца. Между этими полярными точками заключен весь диапазон возможных вариантов, и поэтому их выделение кажется действительно необходимым делом.

Возможно, выводы, полученные при изучении рядовых памятников эпохи позднего Средневековья, частично и с осторожностью могут быть экстраполированы на предшествующую эпоху. Однако отдельные произведения XVI–XVII вв. позволяют говорить о росте авторского самосознания, предвосхищающем ситуацию, характерную для последней трети следующего столетия. Это новое явление отражают не совсем «художественные» элементы некоторых произведений искусства. Их анализу будет посвящена заключительная часть предлагаемой статьи.

Речь идет о редких, но все же существующих «тайнописных» текстах на иконах и некоторых других предметах. Значительную часть таких текстов, активизирующих контакт между зрителем и образом, составляют тем или иным образом зашифрованные «подписи» мастеров. Иногда такие надписи встречаются и раньше, хотя не в иконописи, а прежде всего в книжности (не позднее XIII в.)¹¹² и с XIV в. иногда – в пластике.

Например, согласно традиционной и не имеющей альтернативы расшифровке тайнописного фрагмента надписи на новгородском Людогощенском кресте 1359 г. (Новгородский музей) исполнителем этого произведения был некто Яков Федосов¹¹³ (во всяком случае, за тайнописью, судя по синтаксису «летописца», действительно скрывается имя человека, «написав-

¹¹¹ Подобные комплексы произведений встречаются среди икон, связанных с рядом русских художественных центров эпохи позднего Средневековья – разными регионами Русского Севера (Вологда, Каргополь, Пошехонье, Холмогоры), с Псковом, отчасти – с Новгородом. Богатый материал такого рода дает иконопись Галичины и смежных западноукраинских земель, причем здесь выделение продукции конкретных мастерских и анонимных иконописцев возможно и применительно к некоторым памятникам XV в. Разумеется, подобные регионы существуют и в других православных землях – здесь можно назвать прежде всего Крит, а также некоторые районы Балкан. Изредка рука одного и того же мастера обнаруживается и в более ранних произведениях (ср.: *Смирнова Э. С.* Иконы Северо-Восточной Руси. Ростов, Владимир, Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край, Двина. Середина XIII – середина XIV века. М., 2004. Кат. 23–25; *Шалина И. А.* Вариативность образов святого Николая в византийском и русском искусстве XIV в. и новооткрытая икона из Частного музея русской иконы // ДРИ. Идея и образ. Опыт изучения византийского и древнерусского искусства. Материалы Международной научной конференции 1–2 ноября 2005 года / Ред.-сост. А. Л. Баталов, Э. С. Смирнова. М., 2009. С. 267–294).

¹¹² О разных видах тайнописи, употреблявшихся в русской средневековой книжности, говорится во всех основных руководствах по славяно-русской палеографии, но особенно подробно этот вопрос разобран в известной книге М. Н. Сперанского: *Сперанский М. Н.* Тайнопись в юго-славянских и русских памятниках письма. Л., 1929 (переизд.: М., 2011).

¹¹³ Расшифровка была предложена Б. А. Рыбаковым: *Рыбаков Б. А.* Русские датированные надписи XI–XIV веков. М., 1964. № 51. С. 43–44. Табл. XLI, рис. 1–2. О Людогощенском кресте и его надписи см. также: *Лазарев В. Н., Мневa Н. Е.* Памятник новгородской деревянной резьбы XIV в. (Людогощенский крест) // *Лазарев В. Н.* Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. М., 1978. С. 181–195; *Рындина А. В.* Деревянная скульптура в новгородском храме: Людогощенский крест 1359–1360 гг. // ИХМ. Вып. 4. М., 2000. С. 225–245; *Трифоновa А. Н.* Деревянная пластика Великого Новгорода XIV–XVII веков. М., 2010. Кат. 1. С. 8–17 (с библиографией).

шего» крест). Частично зашифрована была и надпись «Пандократора Сарапион наиконопсал» на более позднем каменном кресте (так называемом Серапионовом), который, по мысли Д. В. Пежемского, был создан в 1463 г. для новгородского храма Св. Образа с Поля¹¹⁴. Несколько раньше, в 1435 г., еще один новгородец, мастер Иван, использовал тайнопись в «летописце» панагиара новгородского Софийского собора, зашифровав не свое имя, а венчающее текст слово «аминь»¹¹⁵. В двух последних случаях употреблена несложная тайнопись – простая литорея, в надписи Людогощенского креста – более замысловатый шифр. Возможно, тайнопись применена и в до сих пор не истолкованных надписях-криптограммах на знаменитом ковчеге Дионисия Суздальского 1383 г.¹¹⁶

Тайнопись на иконах, судя по сохранившимся памятникам, появилась уже в XVI в.¹¹⁷ Старейшим известным примером ее использования является образ Положения ризы Богоматери из Христорождественского собора в Каргополе, относящийся к первой половине столетия (Вологодский музей-заповедник). В среднике этой иконы помещена надпись простой литореей

«Носохепье миды л... ыя цо
// шо цсажемпѣ»

легко расшифровывающаяся

«Положенъе ризы
как
с[вѣт]ыя Богородици во вл

¹¹⁴ Матюшкина Г. И. Крест мастера Серапиона // Советская археология. 1970. № 3. С. 250–253; Пежемский Д. В. Новгородский Серапионов крест // Ставрографический сборник. Кн. 2. Крест в православии. М., 2003. С. 105–113. Там же см. библиографию и сведения о расшифровке надписи в начале XX в. Д. В. Пежемскому осталась неизвестной статья Н. Г. Порфиридова, посвященная надписям на Людогощенском и Серапионовом крестах и вообще едва ли не впервые, хотя и без далеко идущих выводов, выделяющая произведения древнерусского искусства с криптографическими текстами: Порфиридов Н. Г. Тайнопись в эпиграфике памятников древнерусского искусства // Вспомогательные исторические дисциплины. IX. Л., 1978. С. 72–81.

¹¹⁵ Текст надписи и библиографию см.: Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. М., 1948. С. 654–655; Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XI–XV века / Ред.-сост. И. А. Стерлигова. М., 1996. Кат. 22. С. 171–177.

¹¹⁶ Об этих надписях см.: Рыбаков, 1964. Кат. 54. С. 46–47. Табл. XXXVI, рис. 3, 4; Стерлигова И. А. Ковчег Дионисия Суздальского // Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1999. С. 282–283; Христианские реликвии в Московском Кремле / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000. Кат. 5. С. 46.

¹¹⁷ Мы не принимаем в расчет шрифтовой орнамент или имитации надписей, как и попытки «расшифровки» подобных мотивов (Салько Н. Б. Новое про Феофана Грека // Образотворче мистецтво. 1971. № 2. С. 18; Она же. Памятник, овеянный славой Куликовской битвы. Л., 1978; Она же. Икона Николы с музыкальной записью // Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования. Л., 1983. С. 5–17). В диссертации Н. А. Замятиной о надписях на иконах уделяется внимание криптографическому орнаменту, упоминаются некоторые надписи с тайнописными фрагментами, но специально этот вопрос не изучается. См.: Замятина Н. А. Текстологический анализ русских иконных надписей. Дисс. ... канд. филологических наук. М., 2002. С. 24–25, 326, 330, 371.

¹¹⁸ Иконы Вологды XIV–XVI веков / Древнерусская живопись в музеях России. М., 2007. Кат. 56. С. 356–363 (с библио- 53

Еще один пример тайнописной надписи на иконе имеет прямое отношение к личности мастера. В собрании Архангельского областного музея изобразительных искусств хранится образ Благовещения из церкви Богоявления на Ухтострове близ Холмогор. В нижней части его средника, на поземе, помещен «летописец», пока не прочитанный полностью. Однако мы можем предложить более точный по сравнению с предыдущими публикациями¹¹⁹ вариант его прочтения, исходящий из предположения, что фрагмент надписи написан простой литореей:

«Дѣта ЗѢгѡ [7100 – 159
Федоре Іваннѡвиче всѣа
ннлсѣ лѣ ѡц...а... нѡн ... ц
... да Ученникѣ его Іванѣ] на

Кроме царя и патриарха здесь фигурируют еще два человека – некий пока безымянный «поп»-иконописец и его ученик Иван, и именно эта часть надписи оказывается зашифрованной. Поскольку в приведенном тексте нет специального упоминания вкладчика, можно предположить, что образ Благовещения был даром самого иконописца – скорее всего, жившего на Ухтострове, в одном из соседних приходов или, еще более вероятно, в Холмогорах, где была сосредоточена художественная жизнь нижнего Подвинья. Из той же художественной среды несколько раньше вышел недавно раскрытый образ Феодора Стратилата 1581 г. из пинежского погоста Покшеньга (АОМИИ), также сохранивший вкладную надпись на поземе¹²¹. В ней упоминается только вкладчица иконы, а «тайнописные» фрагменты отсутствуют. Однако в обоих случаях надписи написаны изысканным мелким почерком с многочисленными лигатурами и грецизирующими начертаниями отдельных букв, причем надпись на иконе 1581 г. как бы переплетается с подвижной орнаментальной декорацией позема. Обе надписи рассчитаны на разгадывание, расшифровку текста; их чтение словно намеренно затруднено сложностью начертаний и небольшим размером букв, обилием лигатур и другими препятствиями. Характерно, что замысловатость надписи на иконе «Благовещение» как бы компенсирует абсолютную художественную вторичность этого памятника: обетная икона, созданная попом с пока не установленным именем, судя по всему, была точным списком более раннего храмового образа зимней

графией). Надпись в этом издании воспроизведена неточно.

¹¹⁹ Одна из последних публикаций иконы с библиографией: Иконы Русского Севера. Шедевры древнерусской живописи Архангельского музея изобразительных искусств. М., 2007. Т. I. Кат. 86. С. 414–419.

¹²⁰ Это чтение было предложено в нашей статье: Преображенский А. С. Икона великомученика Феодора Стратилата из Покшеньги: вкладная надпись, иконографическая программа, стиль // Вестник реставрации музейных ценностей. 2013. № 1/16. Специальный выпуск. Реставрация и исследование иконы 1581 года «Великомученик Феодор Стратилат» из села Покшеньга. По материалам круглого стола 14 февраля 2012 года. М., 2013. С. 25.

¹²¹ См. подробнее: Преображенский, 2013, а также публикации Т. А. Миловой и Т. М. Кольцовой в том же сборнике.

Благовещенской церкви того же Богоявленского Ухтоостровского прихода (как мы считаем, эта икона сохранилась и ныне находится в одном из московских частных собраний¹²²).

Имя иконописца оказалось зашифрованным и в ныне утраченной надписи на алтарной двери Введенской церкви Кирилло-Белозерского монастыря (Кирилло-Белозерский музей-заповедник)¹²³. Текст надписи, находившейся на нижнем поле, был опубликован архимандритом Варлаамом: «В лѣто 7116 [1607] обновлена бысть церковь Введение Пречистые Богородицы благословением о царе и великомъ князи Василии Ивановиче вся Росии самодержци, во второе лѣто государства его, по благословению игумена Матфея и по приговору старца Пахомія и всѣхъ старцов соборныхъ, а начат писати сии образ октября 1 день, а совершень ноября в 7 день, а писал многогрѣшныи чернец ФГА-

РРРННДДЕДМЛККІ
ЛИМ».

Комбинация букв под титлами была убедительно истолкована архимандритом Варлаамом как имя иконописца Трифона, записанное с помощью цифирной тайнописи, которая раскладывает цифровое значение каждой буквы имени на слагаемые, в свою очередь, обозначающиеся буквами-цифрами¹²⁴.

Кроме чернеца Трифона в XVII в. традицию тайнописания на иконах продолжают обо-нежские иконописцы, родные братья Игнатий и Мокей Пантелеевы (оба – дьячки, сыновья тубозерского попа Пантелея Самсонова)¹²⁵. Игнатий, иначе – Первой (видимо, старший из братьев), в 1647 г. написал образ Огненного восхождения пророка Илии со сценами жития для церкви Ильинского Водлозерского погоста (МИИРК)¹²⁶. На ее нижнем поле он поместил надпись:

¹²² Икона относится к середине XVI в. Опубликовано: Древнерусская живопись. Новые открытия (из частных собраний). Каталог выставки / Сост. А. Логинова. М., 1975. Кат. 55; Древнерусская живопись XIV–XVIII веков из личных собраний / Сост. А. Логинова и С. Ямшиков. М., 1988. № 22. С. 12–13; Hellige Billede / Heliga Bilder / Sacred Images. Treasures of Russian Iconic Art from the 14th to the 18th century / Ed. A. Loginova, S. Jamshikov. 1988. N 22. S. 70. По сведениям владельцев, икона вывезена из Архангельской области; гипотеза о ее происхождении из зимней Благовещенской церкви Ухтоостровского Богоявленского прихода подробно изложена в нашей статье: Преображенский А. С. Атрибуционные заметки о некоторых иконах XVI века из российских и зарубежных собраний // ДРИ. Византийский мир: региональные традиции в художественной культуре и проблемы их изучения. К юбилею Э. С. Смирновой / Ред.-сост. М. А. Орлова. М., 2017. С. 348–350. См. также: Преображенский, 2013. С. 25–26.

¹²³ Опубликовано: Иконы Кирилло-Белозерского музея-заповедника / Древнерусская живопись в музеях России. Изд. 2, испр. и доп. М., 2005. Кат. 59. С. 200–207 (с библиографией). О иконописце старце Трифоне см.: Словарь русских иконописцев, 2009. С. 660, 856.

¹²⁴ Имя «Трифон» раскладывается следующим образом: 300 (100+100+100) + 100 (50+50) + 8 (4+4) + 9 (5+4) + 70 (40+30) + 50 (20+20+10). Чтение предшествующего слова, по-видимому, зашифрованного по иной системе, неясно; архимандрит Варлаам угадывал в нем слово «старец». См.: Варлаам, архимандрит. Описание историко-археологических древностей и редких вещей, находящихся в Кирилло-Белозерском монастыре // ЧОИДР. 1859. Кн. 3. С. 19, 90; Никольский Н. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века (1397–1625). Т. I. Вып. 1. Об основании и строениях монастыря. СПб., 1897. С. 98. Прим. 2.

¹²⁵ Словарь русских иконописцев, 2009. С. 471. Об иконах этих мастеров с содержащими криптограммы надписями см. подробнее: Платонов В. Г., Сергеев С. П. Икона «Огненное восхождение пророка Илии с житием» 1647 г. с криптограммой // ПКНО. 1983. Л., 1985. С. 304–312; Платонов В. Г. Живопись Северного Прионежья второй половины XVII в. // Известия Вологодского общества изучения Северного края. Вып. 7. Вологда, 1999. С. 36–38.

¹²⁶ Кроме указанных выше исследований икона опубликована в следующих изданиях: Гиппенрейтер В., Платонов В. Гармония вечного. Древнее искусство Карелии. Петрозаводск, 1994. № 66. С. 166; Художественное наследие Карелии. Иконопись. Народное искусство. Эпос / Золотая карта России. Музей изобразительных искусств Республики Карелия. М., 2001. Кат. 33.

«Писана икона
лѣта 7184 годѣ при державѣ цѣря и гѣдрѣ и великого кнѣзя Ялѣксѣя
Михайловича всея Росии самодержца во второе лѣто бл҃гочестивыя
державы его а совершена икона сѣя тогож годѣ мѣсяца апрѣля в 5 днѣ».

В следующей строке надпись продолжается криптограммой, написанной условным алфавитом и разгаданной по смыслу С. П. Сергеевым: «А писал многгрешный раб Первой, а по имени Игнатей Пант...». Брат Пантелея, Мокей, в 1652 г. написал очень похожую (но без житийных клейм) икону Огненного восхождения пророка Илии, предназначавшуюся для часовни в деревне Пяльма (МИИРК). Вкладная надпись на нижнем поле этого образа содержит простую криптограмму – имя, переданное простой литореей:

«Писана икона лѣта 7184 г сѣнтѣбря
вх днѣ а писалъ тѣбозерѣцѣ цѣрковнон днѣчѣк Ротѣн Напкесееш лпх
Нонош [Мокей Пантелеев сын Попов]».

Ещё одна подписная икона того же мастера – образ Николая Чудотворца 1670 г. (ГРМ) – сохранила обычную вкладную надпись без всяких криптографических элементов. Тем не менее Мокей Пантелеев не раз обращался к тайнописи. Сохранились сведения о его утраченном или пока не найденном произведении – иконе Спаса Нерукотворного из церкви в Кузаранде, написанной в 1675 г. Согласно метрике XIX в. на ней была похожая надпись: «Написана икона сѣя лета 7184 октября дня, а писал многгрешный раб Ротейко Напкеевешъ положил сию Еуоставъев по обещанию своему на Кузаранду во храмъ великомученика Георгия». По справедливому замечанию В. Г. Платонова и С. П. Сергеева, если исправить ошибку во втором слове тайнописи и прочесть его как «Напкесеешъ», криптограмма будет расшифрована как «Мокейко Пантелеевъ»¹²⁷. Таким образом, мы можем говорить о своего рода семейной традиции, к которой братья Пантелеевы обращались не менее трех раз – довольно часто, если учесть, что нам известны всего четыре подписанные ими иконы. Характерно, что младший брат при этом пользуется простым шифром, основанным на принципе замены букв, а старший – гораздо более сложным условным алфавитом. Возможно, оба иконописца прибегали к обоим способам, но тем не менее возникает впечатление, что Игнатий старался продемонстрировать свой особый артистизм. Сравнение его произведения с аналогичной по сюжету и очень похожей стилистически иконой письма младшего брата показывает, что Игнатий Первой Пантелеев был первым и в смысле квалификации.

Традиция включения подобных криптограмм во вкладные и близкие им по функциям надписи не была широко распространенной. К тому же в последней трети XVII в. литореею и другие виды тайнописи сменил новый способ шифровки, соответствовавший приоритетам эпохи, – частичная или полная транслитерация русских слов буквами латинского алфавита. Она использована в надписи на раме с клеймами чудес Владимирской иконы Богоматери из Архангельского монастыря в Великом Устюге (1678–1679 гг., ГТГ)¹²⁸. В ней сообщается, что раму исполнил «устюжанин Afonasi Petrow Sokolow по обещанию устюжанина Ивана Анисифорова Malcowa». Второй пример – несколько иного характера: это надпись на портрете столь-

¹²⁷ Платонов, Сергеев, 1985. С. 312. Прим. 16; Платонов, 1999. С. 38, 43. Прим. 20.

¹²⁸ Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (8 сентября) 1395 года. Сборник материалов. Каталог выставки. М., 1995. Кат. 27. С. 130; Словарь русских иконописцев, 2009. С. 628.

ника Василия Люткина 1697 г. (ГИМ), в которой указаны имя изображенного и дата исполнения портрета, но не имя художника¹²⁹.

Однако криптографические надписи на русских иконах имеют параллели в других регионах православного мира, и прежде всего – в живописи Балкан. Большое количество таких текстов, в том числе принадлежащих известным сербским иконописцам Лонгину и Радулу, упомянуто в одной из работ Б. Тодича¹³⁰. Как и перечисленные нами русские криптографические надписи, они относятся преимущественно к XVI–XVII вв. По мнению Б. Тодича, главной причиной использования тайнописи было желание сделать надпись недоступной широкому зрителю и установить с ее помощью личный контакт между художником и изображенными им персонажами¹³¹. Эту версию сложно опровергнуть (во многом из-за того, что тайнописные тексты особенно часто скрывают имена писцов, иконописцев и т. д.). Однако русские памятники свидетельствуют о том, что положение дел было более сложным.

Прежде всего некоторые русские криптограммы очень легко расшифровываются. Это относится к двум «латинским» надписям конца XVII в., одна из которых к тому же вообще не содержит упоминаний о художнике и помещена не на иконе, а на портрете: в ней зашифровывается имя модели, а не автора¹³². Можно было бы возразить, что в данном случае речь идет о совсем позднем произведении, типологически и стилистически не имеющем отношения к средневековому искусству. Однако среди перечисленных нами надписей на более ранних иконах есть криптограмма, также не содержащая в себе никакой информации о личности автора. Это надпись на каргопольской иконе первой половины XVI в. «Положение ризы Богоматери», всего-навсего называющая сюжет. Столь же бессодержательна, хотя и магически значительна криптограмма «Арипъ» («Аминь») в составе «летописца» новгородского панагиара 1435 г. Существенно, что имя мастера Ивана здесь никак не завуалировано.

Обращение к более обширному материалу в сфере книжности показывает, что криптограммы далеко не всегда скрывали сугубо личную информацию, а если шифруемые тексты все-таки имели персональный характер, то их содержание не обязательно было сакральным, строго молитвенным: они могли быть обращены не только к Спасителю и святым, но и к читателям¹³³, и это значит, что тайнопись следовало разгадывать. Часто криптограммы представляют собой откровенную демонстрацию лингвистических, литературных, каллиграфических и художественных талантов исполнителя или заказчика произведения. Указанием на демонстративность может быть избыточность шифра, превышающая функциональную необходимость. «Летописец» погибшего большого колокола Саввино-Сторожевского монастыря 1667 г. содержит шесть вариантов тайнописи, причем пять из них представляют собой специально разра-

¹²⁹ Русский исторический портрет. Эпоха парсуны / Государственный Исторический музей. 26 декабря 2003 года – 31 мая 2004 года. М., 2004. Кат. 47. С. 138–139. О надписи см.: Овчинникова Е. С. Портрет в русском искусстве XVII века. Материалы и исследования. М., 1955. С. 116–119 (там же – о надписи на иконе письма Афанасия Соколова).

¹³⁰ *Toduh*, 2004. С. 512–517. Публикации некоторых икон с криптографическими надписями: *Ђурић В. Ј.* Икона светог краља Стефана Дечанског. Београд, 1985; *Toduh Б., Чанак-Медић М.* Манастир Дечани. Београд, 2005. С. 14 (ил. 1), 40–44, 69–74, 79–81; *Ракић З.* Радул – српски сликар XVII века. Нови Сад, 1998.

¹³¹ *Toduh*, 2004. С. 512–513, 516–517.

¹³² См. прим. 2 на с. 76.

¹³³ Разнообразные примеры можно найти в книге М. Н. Сперанского (*Сперанский*, 1929). Интересна в этом отношении запись новгородского Евангелия 1355 г. (ГИМ, Син. 70), представляющая собой обращение писцов к клирикам, которые будут пользоваться рукописью. В этом тексте зашифрованы не только имена писцов, но и завершающие запись «аминь» и «кирие елей-сон», причем последняя формула сама является если не криптограммой, то «интеллектуальной» альтернативой традиционному «Господи, помилуй» (см.: *Сперанский*, 1929. С. 108; *Столярова Л. В.* Свод записей писцов, художников и переплетчиков древнерусских пергаменных кодексов XI–XIV веков. М., 2000. № 272. С. 282–283). Отметим также исполненную простой литореей запись писца погибшего Шенкурского Пролога 1429 г. (ранее датировался 1229 г.), в которой говорится о чувствах писца, окончившего работу, но само его имя не называется. Оно было названо в другой записи, лишенной криптографических элементов. См.: *Сперанский*, 1929. С. 98–99; *Столярова*, 2000. № 102 (с. 116–117), 502 (с. 437). О датировке рукописи и записей см.: *Мошкова Л. В., Турилов А. А.* «Плоды ливанского кедра» [рец. на кн.: *Столярова Л. В.* Свод записей писцов, художников и переплетчиков древнерусских пергаменных кодексов XI–XIV веков. М., 2000]. М., 2003. С. 45–48, 76–77.

ботанные системы значков¹³⁴. Это традиционная по жанру и структуре надпись, сопровождающая вклад, в данном случае – царский. С ней соседствовал вполне традиционный пространственный текст, в котором без обиняков было названо не только имя заказчика колокола, но и имя литейщика – Александра Григорьева¹³⁵.

Последнее обстоятельство убедительно свидетельствует о том, что использование тайнописи далеко не всегда объясняется смирением и благочестием мастеров и вкладчиков. Экстравагантный облик надписи звенигородского колокола вместе с некоторыми нюансами содержания выражает особую привязанность царя Алексея Михайловича к Саввино-Сторожевскому монастырю. Криптографичность текста не только выстраивает персональные отношения заказчика с покровителями обители, но и формулирует его образ, указывая на хорошо известные симпатии государя к Саввину монастырю и его любовь к «премудрости», выражаемой в использовании тайнописи¹³⁶. Независимо от того, являлся ли автором шифра сам царь или его замысел был исполнен кем-то из московских бюрократов, это интеллектуальная забава книжного человека. Ее можно сопоставить не только с более ранними шифрованными записями писцов, но и с рафинированным продуктом московской бюрократической среды конца XV в. – Буслаевской Псалтирю конца 1480-х гг. (РГБ. Ф. 304. I. № 308). В ней нет тайнописи как таковой, но некоторые тексты, в том числе вполне нейтральные по содержанию, переписаны сложнейшими стилизованными почерками, граничащими с криптографией¹³⁷. Это манускрипт, предназначенный для «интеллектуала» и «эстета» и переписанный «артистами», шеголяющими своим умением и кругозором (знанием разных письменных систем). Именно этот московский кодекс доказывает, что тайнопись может не только скрыть имя мастера, но и привлечь внимание к его персоне, показав ее особые качества и польстив зрителю намеком на то, что такими качествами обладает и он.

Буслаевская Псалтирь важна не только тем, что ее квазитайнопись создает привлекательные образы мастеров и провоцирует читателя на разгадывание загадок. Она, как и звенигородский колокол, представляет собой случай превращения тайнописи из элемента чисто книжной культуры, из приписки на одном из листов рукописи, в интегральный, почти изобразительный (или, во всяком случае, орнаментальный) элемент декорации некоего художественного предмета. При этом и в Буслаевской Псалтири, и на колоколе Саввино-Сторожевского монастыря нет ничего, что позволило бы интерпретировать тайнопись исключительно как личное обращение ее автора к святому или к Господу. Криптография здесь превращается в признак предмета, исключающий его из привычного антуража. Она должна удовлетворять авторское самолюбие мастера или заказчика (возможного «соавтора») и удивлять зрителя, вступающего в соревнование с автором. Даже если зритель не сможет прочесть тайнопись, он воздаст должное автору и, зная или догадываясь, что текст имеет молитвенный характер, помянет этого автора хотя бы как безымянного раба Божия, «его же имя ты, Господи, веси». Этот сценарий вполне возможен и в тех случаях, когда молитвы как таковой нет, а текст по своему содержанию никак не связан с личностью мастера (так обстоит дело с надписью на каргопольской иконе «Положение ризы Богоматери»); возможен он и применительно к «надписям», в прин-

¹³⁴ Сперанский, 1929. С. 94–97, 112–113.

¹³⁵ Эта надпись издана: Смирнов С. Историческое описание Саввина Сторожевского монастыря. Изд. 3. М., 1877. С. 144–145. Прим. 98.

¹³⁶ Ср. «потаенные» фразы, предназначенные для узкого круга участников ритуализованного действа, в «Уряднике сокольного пути», составленном, как считается, при прямом участии царя Алексея – страстного любителя соколов и соколиной охоты: Библиотека литературы Древней Руси. Т. 17. XVII век. СПб., 2013. С. 324, 325, 328.

¹³⁷ Основные сведения и библиография: Борисова Т. С., Турилов А. А. Буслаевская Псалтирь // ПЭ. Т. 6. М., 2003. С. 390–391; см. также: Борисова Т. С. Кодикологическое исследование рукописей круга Буслаевской Псалтири. Дисс. ... канд. исторических наук. М., 1995. Некоторым элементам этого каллиграфического ансамбля посвящено специальное исследование: Морозов Д. А. «Каллиграфические загадки» Буслаевской Псалтири: взгляд с Востока // Россия и христианский Восток. Вып. II–III. М., 2004. С. 83–97.

ципе не имеющим смысла и представляющим собой шрифтовой орнамент¹³⁸. Добавим, что зрителем, которому бросается вызов, может быть не только современник, но и потомок, а также сам Бог, воспринимаемый не столько как источник разнообразных благ, сколько как источник премудрости и «началохудожник», даровавший мастеру реализованный последним талант. Здесь следует напомнить, что тема «приплодования врученного таланта», основанная на евангельской притче (Мф. 25, 14–30), использована во вкладной надписи на иконе Спаса на престоле, написанной в 1683/1684 г. Симоном Ушаковым для Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря¹³⁹. Это сравнительно поздний и единственный в своем роде текст, но можно думать, что он венчает собой процесс, начавшийся гораздо раньше его появления. Отразившаяся в декоре Буслаевской Псалтири трансформация тайнописи в художественный элемент коррелирует с процессом, о котором сообщают перечисленные нами иконы. Многие из рассмотренных криптографических надписей выполнены духовными лицами – неизвестным «попом», автором иконы «Благовещение» 1592 г., старцем Трифоном, дьячками и сыновьями священника Игнатием и Мокеем Пантелеевыми. Вполне вероятно, что духовными лицами были и авторы других надписей – криптографического текста на «Положении ризы» из Каргополя и обычного, но исполненного очень элегантным почерком вкладного «летописца» на иконе Феодора Стратилата 1581 г. Совмещение двух профессий, столь распространенное в XVI–XVII вв., привело к тому, что многие иконописцы оказались сравнительно книжными людьми. Среди них встречались и незаурядные писатели, подобные псковскому иконописцу конца XVI столетия Василию. Иконы работы Василия неизвестны, но имя этого мастера, «художеством з (о) графа», записанное цифровой тайнописью, сохранилось в тексте составленной им Повести о приходе Стефана Батория на град Псков¹⁴⁰. Иной, но также показательный пример соединения двух сфер творческой деятельности дает миниатюра Азбуковника 1613 или 1621 г. (РНБ, Q.XVI.21. Л. 21 об.). Это изображение Максима Грека, занятого сочинением своих текстов, лишенное надписания, но снабженное криптографической подписью «Ратлирь Чметъ» в нижней части листа. Исполнителем этой подписи, скорее всего, был писец Евстратий, автор «Повести о некоей брани», в которой он зашифровал свое имя простой литейной и латиницей¹⁴¹. Вряд ли есть основания считать его исполнителем миниатюры (хотя исключить этот вариант нельзя), но существенно, что «книжник» меняет традиционную структуру изображения и облик надписи. На наш взгляд, это произошло не потому, что в начале XVII в. Максим Грек, при жизни обвинявшийся в ереси и подвергшийся репрессиям, еще мог восприниматься как «пререкаемый» персонаж. Скорее, его образ был образом идеального книжника-мудреца, жившего сравнительно недавно и представлявшего одновременно византийскую и русскую традицию. Подобный образ соответствовал восприятию Азбуковника – рукописи словарного, лексикографического характера – как источника знаний и премудрости в высшем смысле этого

¹³⁸ См. о нем и о его функциях: Попов Г. В. Шрифтовой декор росписи Михаилоархангельского собора в Старице. 1406–1407 гг. // ДРИ. Монументальная живопись XI–XVII вв. М., 1980. С. 274–296. Об аналогичных явлениях в византийском и западном искусстве см.: Nagel A. Twenty-five Notes on Pseudoscript in Italian Art // Res: Anthropology and Aesthetics. № 59/60. 2011. Р. 228–248. См. также исследования о «смысловых» византийских криптограммах: Мутафов Е. Криптограммы и билингвизм на палеологовом искусстве // Patrimonium 3. Skopje, 2010. С. 251–261; Moutafov E., Rhoby A. New Ideas about the Deciphering of the Cryptic Inscription in the Narthex of the Panagia Asinou (Phorbiotissa) Church (Cyprus) // Medioevo Greco. 12. Torino, 2012. Р. 89–95; Rhoby A. Secret Messages? Byzantine Greek Tetragrams and Their Display. 2013 *Art-Hist – Papers. Issue 1*. Publié en ligne le 14 juin 2013. URL: <http://art-hist.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=72>. Consulté le 19/05/2014.

¹³⁹ Словарь русских иконописцев, 2009. С. 704–705 (там же библиография).

¹⁴⁰ Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3 (XVII в.). Ч. 4. Т – Я. Дополнения. СПб., 2004. С. 838–842, с библиографией (текст, содержащий имя Василия, опубликован на с. 838).

¹⁴¹ О Евстратии и миниатюре Азбуковника РНБ см.: Белоброва О. А. К изучению «Повести о некоей брани» и ее автора Евстратия // ТОДРЛ. Т. 25. М.; Л., 1970. С. 150–161 (особенно с. 153); Она же. Еще раз об иконографии Максима Грека // Белоброва О. А. Очерки русской художественной культуры XVIII–XIX вв. М., 2005. С. 75–76, 78. Илл. 17; Ситищкина Н. В. Сказания о преподобном Максиме Греке (XVI–XVII вв.). М., 2006. С. 23–24. Илл. 6. Точная датировка рукописи неясна: в записи писца она датирована 7121 г. от сотворения мира и «летом 1700 двадцать первым» от Рождества Христова. Очевидно, правильным является традиционный вариант записи даты, т. е. 7121/1613 г.

слова. Указанием на эти функции книги и служило зашифрованное имя знаменитого писателя и переводчика.

Подобное участие книжников в создании изображений и тем более соединение качеств книжника (клирика) и иконописца в одном лице должно было повышать статус этих людей в их собственных глазах. Однако надо учитывать, что едва ли не все иконы с тайнописными надписями представляют собой провинциальные памятники. Создается впечатление, что криптограммы, взятые из книжной культуры, стали для их авторов инструментом своеобразной компенсации. Они отвечали потребности провинциальных мастеров показать «артистизм», которого им в отличие от столичных иконописцев, демонстрировавших его собственно художественными средствами, явно не хватало. Не случайно к тайнописи прибегают два прионежских брата-иконописца, чьи иконы мало отличаются одна от другой, и холмогорский мастер, которому по причинам технического или идейного свойства пришлось точно повторить более раннюю икону Благовещения. Используемая этими людьми тайнопись – знак их претензии на что-то большее, чем воспроизведение уже существующих схем или варьирование довольно простых приемов. Иногда это вполне откровенно выраженная претензия на создание «шедевра». Бывали случаи, когда она успешно выражалась не только в тайно-писании, но и в других особенностях произведения.

Хорошим примером такого сочетания является один кодекс второй половины XVI в. – Евангелие ГИМ, Увар. 972/69. В 1577 г. оно было обложено серебряным окладом работы «стратилатовского попа Феодорища» – священника церкви Феодора Стратилата в Вологде. Оклад украшает сложнейшая и редчайшая (особенно для окладов евангельских кодексов) композиция – символическое изображение Христа-воина в лоне облаченного в архиерейские одежды Господа Саваофа, которое прокомментировано в тексте особой «тетрадки», вклеенной в начало рукописи. Средник оклада окружен изображениями Деисуса, праздников и пророков. Мастер-священник, очевидно, принадлежал к вологодской «интеллектуальной элите» своего времени. Его образованность отразилась не только в выборе сюжета для оклада, но и в способе исполнения вкладной надписи, гравированной на обрезе: она читается справа налево, а ее буквы вырезаны зеркально. Двойная тайнопись, испрашивающая молитв у читателей, гармонирует с хитроумным изображением, которое на языке символов приоткрывает и одновременно лишает ясности тайны Божественного домостроительства. Иконографической программе оклада мало уступают в оригинальности и выполненные тогда же или чуть ранее миниатюры самого Евангелия, проданного священнику «Богданом Тимофеевым сыном книжником»: все евангелисты изображены с «трехглавыми» символами и дополнительными персонажами (Матфей – с Иаковом Иерусалимским, Марк – с апостолом Петром, Лука – с Феофилом), перед месяцесловной частью кодекса помещено изображение Симеона Столпника¹⁴².

¹⁴² Уваров А. С. Евангелие 1577 года, изображения евангелистов и их символов // Древности. Труды Императорского Московского археологического общества. Т. 21. Вып. 2. М., 1907. С. 7–37; Спераиский, 1929. С. 139; Вздорнов Г. И. Вологда. Л., 1972. С. 78, 103. Илл. 55, 81; Иконы Вологды, 2007. С. 80. Илл. с. 69, 70, 72, 73. Текст записи на л. 422 об.:

«Продѣл Богданъ Тимоѳѣевъ сынъ
книжникъ евангеліе попѣ Феодорѣ тетрѣ и рѣкѣ приложилъ». Текст вкладной надписи на окладе: «Бжнѣю милостію изволеніемъ Сѣго Дѣа при благоуверномъ црѣ великомъ князе Иванѣ Васильевичѣ всеа Руси во преименитомъ граде Вологдѣ (пр)и свѣнописке Варламе Вологодскомъ ш лѣта 3750 ш на Покровѣ стѣмъ Бжнѣ обложено сие Евангеліе в домѣ Феодора Стратилата Іа вкладывалъ стратилатовскоі попѣ Феодорищѣ своимъ трѣды грѣшными .а гдѣ Бжѣ сподобитъ сие Евангеліе во цркви кы бы Бга ради мою дѣшю грѣшнѣю поминати во стѣхъ своихъ молитвахъ».

Все эти слагаемые создают безусловный «шедевр», автор которого должен был испытывать удовлетворение от своей книжной и иконографической учености. Характерно, что мы снова имеем дело с произведением клирика, который, судя по содержанию надписи, изготовил оклад, чтобы дать Евангелие вкладом по своей душе, но еще не знал, куда оно попадет. По-видимому, рукопись была вложена в Кирилло-Белозерский монастырь: в его описи 1601 г. упоминается «Евангелъе соборное в полдествъ, писменое, а на нем оклад серебрен, Господь Саваоф в силах небесных, около его деисус с праздники, попово данье Федорово»¹⁴³. Учитывая редкость иконографии оклада и географическую близость Вологды к Кирилло-Белозерскому монастырю, можно думать, что речь идет об одном и том же человеке и об одном и том же Евангелии (менее вероятно – о двух аналогичных кодексах).

Итак, использование тайнописи может коррелировать не только с принадлежностью мастера к клиру, но и с ситуацией, в которой мастер выступает как содонатор или даже как самостоятельный вкладчик. Так обстояло дело с вологодским Евангелием. Судя по отсутствию в надписях других имен, вкладчиками были и иконописцы, написавшие «Благовещение» 1592 г. из Ухтоострова и иконы Огненного восхождения пророка Илии из Пяльмы и Водлозера. Нельзя исключить, что определенную свободу мастеру давал коллективный или корпоративный заказ (эта ситуация просматривается в надписи на алтарной двери 1607 г. из Кирилло-Белозерского монастыря; более отчетливо она выражена в «летописце» Людогощенского креста 1359 г.). Так или иначе, Евангелие попа Федора заставляет задуматься еще об одном способе авторского самовыражения. Он заключается в том, что мастер по собственной инициативе создает незаурядное произведение, имеющее вкладную надпись, не обязательно тайнописную. Лучший наряду с Евангелием 1577 г. памятник такого рода – икона, исполненная в 1567/1568 г. вологодским иконописцем Дионисием Дмитриевым Гринковым и вложенная им в городской Ильинский монастырь (ныне – Вологодский музей)¹⁴⁴. Если бы это был просто образ Воскресения с пространством циклом евангельских сюжетов, он, несомненно, выделялся бы на фоне остальных вологодских икон. Однако его программа более сложна: по каким-то причинам она включает еще десять композиций – как сравнительно традиционных, так и относительно новых, особенно для провинции. Это, как и обильный орнамент, вырезанный по левкасу, в сочетании с вкладной надписью иконописца превращает икону в манифест его мастерства и иконографической осведомленности¹⁴⁵. Симптоматично, что вкладной «летописец» на нижнем поле вологодской иконы также вырезан по левкасу. Вряд ли это сделано только потому, что поля образа украшены выполненным в той же технике узором. По-видимому, Дионисий Дмитриев Гринков хотел как можно дольше сохранить память о своем авторстве¹⁴⁶. Тем же желанием руководствовался Митя Усов, написавший в 1564/1565 г. многочастную икону Воздвижения Креста, Покрова Богоматери и избранных святых из села Полянки близ Ростова (ГТГ)¹⁴⁷. Согласно надписи, вырезанной на обороте, «Митя иконик Иванов сын Усова», «княже Юрьев иконик Ивановича Ростовского Темкина» «поставил» эту икону «своего рукоделия от себя» вместе с «крестом воздвизалным венцы на золоте». Митя Усов был откровенно про-

¹⁴³ Опись строений и имущества Кирилло-Белозерского монастыря 1601 года. Комментированное издание / Сост. З. В. Дмитриева и М. Н. Шаромазов. СПб., 1998. С. 122.

¹⁴⁴ Иконы Вологды, 2007. Кат. 91. С. 587–606.

¹⁴⁵ Сходное впечатление производят и два упомянутых выше произведения с тайнописными надписями – Людогощенский крест с его сложнейшей формой, множеством образов святых и бесконечным орнаментом и дверь 1607 г. из Кирилло-Белозерского монастыря с многосоставной программой. В обоих случаях мастера были исполнителями коллективного заказа и, возможно, именно поэтому позволили себе показать свои способности.

¹⁴⁶ Желание обезопасить вкладную надпись на иконе от записывания, повреждения или уничтожения заметно по целому ряду памятников XVI–XVII вв. См. подробнее: *Преображенский*, 2013. С. 22–23.

¹⁴⁷ Антонова В. И., Миева Н. Е. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. 2. Кат. 399. С. 52–53. Табл. 14; Словарь русских иконописцев, 2009. С. 678.

винциальным иконописцем, однако сделанная им надпись производит впечатление, особенно на провинциалов. Вклад Мити Усова состоял из нескольких предметов «своего рукоделия», а сам иконописец имел какое-то отношение к представителю древнего княжеского рода. Замысел вкладного образа и акцент, сделанный на этих дополнительных обстоятельствах, сопоставимы с программой вкладных произведений современников Мити Усова – вологжан Дионисия Гринкова и попа Федора.

Вполне вероятно, что сходным образом поступали и другие, в том числе столичные иконописцы XVI–XVII вв., когда им приходилось выступать в роли вкладчиков или исполнителей почетного заказа. Однако в их распоряжении были и другие способы, позволявшие заявить о себе. Суть одного из них заключалась в создании вкладной или близкой ей по содержанию надписи, включающей изобразительный элемент или располагающейся на одной из деталей композиции. Последний вариант, основывавшийся на символическом восприятии изображаемых предметов (меча, чаши, подножия и т. д.) был довольно широко распространен не только в западноевропейском искусстве XIII–XV вв., но и в искусстве стран византийского мира, особенно – в палеологовскую эпоху¹⁴⁸. В русских землях в XIV в. были известны надписи на подножии престола Спасителя, и несколько из них включают имена художников, выражавших таким путем свое желание преодолеть порог между дольным и горним мирами. Эти надписи, в иконографическом и содержательном отношении напоминавшие тексты на итальянских алтарных образах, в XV–XVI вв. вышли из употребления, но о них вспомнили иконописцы последней трети XVII столетия¹⁴⁹. Однако в эпоху позднего Средневековья встречаются и надписи иного типа. Они не совмещаются с изображенными предметами, но включают изобразительный мотив, идеограмму, отсылающую читателя к личности иконописца. Один из таких редких, но показательных текстов помещен на обороте житийной иконы Николая Чудотворца из села Коростынь Новгородской области (Новгородский музей)¹⁵⁰. Он сообщает о том, что икону исполнил Федор Иванов, отождествляемый с одним из ведущих новгородских иконописцев середины XVII в., написавшим, в частности, образ Успения из местного ряда иконостаса Софийского собора. Надпись «Лета 715[5] (1647) года написан сий образ Никола Чюдотворец начата ... июля а коншена бысть ... августа. Труды раба Божи... Федора Иванова. Аминь» не упоминает вкладчика, позволяя думать, что создание иконы было актом личного благочестия мастера. В любом случае строка, сообщающая о его трудах, отделена от «летописной» части текста изображением руки, держащей перо (кисть?). Это идеограмма, иллюстрирующая словосочетание «труды раба Божия».

Еще одна известная нам идеограмма такого рода не связана напрямую с понятием «труд». Тем не менее она тоже антропоморфна и сопровождает надпись, где присутствует имя иконописца (он же, вероятно, был и вкладчиком иконы). Этот текст, сообщающий об эпидемии, которая, очевидно, и стала поводом к созданию образа, находится на обороте пока не расчищенной иконы Богоматери Умиление из псковской церкви Николы в Любятове (Псковский музей)¹⁵¹. Он выглядит следующим образом:

¹⁴⁸ Kalopissi-Verti, 1994; Καλοπίσι-Βέρτη, 2000; Todić, 2001.

¹⁴⁹ Преображенский А. С. «Подножие ног Его». О вотивных надписях на русских иконах Спаса на престоле XIV века // Искусствознание. Журнал по истории и теории искусства. Вып. 1–2/07. М., 2007. С. 25–53; *Он же*. Ктиторийские портреты средневековой Руси. XI – начало XVI века. М., 2012. С. 200–203, 264, 357; *Он же*. Вкладные надписи на новгородских иконах Спаса на престоле XIV века: аналогии и прототипы // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Вып. 4. Великий Новгород, 2011. С. 116–141. Примеры надписей на подножии Христа в позднем XVII в.: Антонова, Мнева, 1963. Т. 2. Кат. 896. С. 394–395. Табл. 137; Русский исторический портрет, 2004. Кат. 11; Иконы Владимира и Суздаль / Древнерусская живопись в музеях России. Изд. 2, испр. и доп. М., 2008. Кат. 94.

¹⁵⁰ См. предварительную публикацию еще не отреставрированной иконы: Комарова Ю. Б. Икона «Св. Никола Зарайский с житием» 1647 г. мастера Федора Иванова // Ежегодник Новгородского государственного объединенного музея-заповедника. 2004. Великий Новгород, 2005. С. 43–47.

¹⁵¹ Родникова И. С. Новое о псковских иконописцах XVII века // Псков. Научно-практический, историко-краеведческий журнал. № 39. 2013. С. 117–120. Илл. с. 126–127. Публикация оклада: Родникова И. С. Художественное серебро XVI – начала

«ДѢТЪ ШЕЗДЕСАТАГО БЫЛО СПОУЩЕНІЕ БЖІЕ МОУЖ ВО ВСЕЙ
ПСКОВСКОЙ // ЗЕМЛИ ГОДОМЪ ШЕСТЬ ІКОУДЕЛНИЦЪ НАКЛАЛИ ПИСАЛЪ СЮ
ІКОНОУ ІАКУШЪ // ФІЛИСТОВЪ З ЗАВЕЛІА».

Надпись завершается включенным в строку профильным маскаронном. Нет оснований считать его условным автопортретом мастера, но синтаксическая связь этого антропоморфного изображения с высказыванием от лица иконописца вполне очевидна.

И. С. Родникова, недавно опубликовавшая икону, сочла маскарон-«автопортрет», начертания букв надписи, некоторые особенности живописи (напомним, еще не раскрытой) и серебряный оклад начала XVIII в. доказательствами сравнительно позднего происхождения памятника. Она предположила, что иконописец Якуш Филистов написал образ по случаю морового поветрия 1710 г. и в память об аналогичном событии 1552 г. Однако надпись, безусловно, датируется ровно тем временем, о котором в ней идет речь¹⁵². К 1552 г., скорее всего, относится и авторская живопись, какой бы ни была ее сохранность. Возможно, Якуш Филистов – одно лицо с Якушко или, менее вероятно, с Яковом, т. е. с одним из тех псковских мастеров, которые после пожара 1547 г. работали для Московского Кремля и создали знаменитую «Четырех-частную» икону Благовещенского собора¹⁵³. Так или иначе, «личина», подчеркивающая личный характер надписи и создающая иллюзию присутствия мастера-вкладчика, появилась на век раньше десницы новгородца Федора Иванова.

Две иконы с включенными в вотивные надписи изобразительными мотивами кажутся изолированными, случайно появившимися памятниками. Вместе с тем очевидна их связь с традицией «портретирования» мастеров, довольно развитой на средневековом Западе. Маскарон псковской иконы напоминает об изображениях ремесленников, представленных за работой или с инструментами. Рука с пером на образе из Новгородского музея тяготеет к последней категории изображений, примером которых являются фигуры Риквина и Вайсмута на Магдебургских вратах новгородского Софийского собора середины XII в.¹⁵⁴ Мотив руки мастера с орудием труда известен и в восточнохристианском мире; один из самых известных случаев его использования – изображение «десницы зодчего Арсукидзе» с угольником на северном фасаде собора Свети-Цховели в Мцхете (1010–1029)¹⁵⁵. Однако русские «идеогаммы», скорее всего, ориентированы именно на западную практику. Признавая их уникальность, следует отметить, что появление этих мотивов будет не столь неожиданным, если поместить их в контекст тайнописных надписей с именами иконописцев. В сущности, это явления одного порядка, хотя маскарон и изображение руки с пером или кистью в большей степени связаны с миром визуальных форм, чем с миром книжности. Здесь не требуется разгадывание шифра, но изобразительный мотив выделяет фигуру иконописца как представителя определенного ремесла, обладающего профессиональной идентичностью и устанавливающего контакт со зрителем. Кроме того, он приобретает значение сигнатуры, дополняющей текст вотивного характера.

В XVI–XVII вв. выделение личности мастера было возможно и на чисто словесном уровне. Определенные термины, включаемые в надписи, могли не только определять профес-

XIX века из собрания Псковского музея-заповедника. М., 2013. Кат. 272. С. 343–345. По мнению И. С. Родниковой, икона попала в церковь Николы в Любятове из псковского Троицкого собора.

¹⁵² Благодарю А. А. Турилова за палеографическую консультацию.

¹⁵³ Словарь русских иконописцев, 2009. С. 779–780.

¹⁵⁴ Преображенский, 2012. С. 202–203.

¹⁵⁵ Khoshtaria, Natsvlishvili, Tumanishvili, 2012. P. 111. Fig. 82.

сию, обычно не называвшуюся в более ранних текстах, но и обозначать ее с помощью особых понятий, которые указывали на древние корни ремесла, его «греческие» истоки и одновременно – высоту его задач. Прежде всего это слово «зограф» или «изограф». Насколько нам известно, до конца XV – начала XVI в. в русских надписях с именами иконописцев оно не встречается. В этом отношении переломным памятником является знаменитое Евангелие 1507 г., иллюминированное Феодосием, сыном Дионисия (РНБ, Погод. 133), с записью писца, в которой сам он – исполнитель «черного писма» – упомянут как «еис антропос каллиграфос Никон»¹⁵⁶. Феодосий в этом же тексте именуется «Феодосие зограф сын Дионисиев зографов». Феодосий не был автором записи, которую, несомненно, наполнил грецизмами писец – представитель среды московских интеллектуалов. Однако можно думать, что это произошло с ведома «зографа», который мог знать и о включенном в записку тайнописном фрагменте. Евангелие 1507 г. позволяет понять, как книжные приемы конструирования образа автора становились достоянием иконописцев. Почти тогда же слово «зограф» или «изограф», сменяя традиционный термин «иконник», появляется в надписях, исполненных лично иконописцами или размещенных на их произведениях по инициативе заказчика. Характерно, что наиболее ранние тексты такого рода находятся в рукописях. Таков Синаксарь 1480-х гг. (РНБ, Кир.-Бел. 56/1295), переписанный в Кирилло-Белозерском монастыре Ефремом – возможно, иноком этой обители. В записи писец называет себя «Ефремишко изуграф»¹⁵⁷, уравнивая уменьшительную форму имени указанием на свою вторую профессию и ее греческим обозначением. Известна подписная гравированная заставка работы «изографа Феодосия», которую ранее приписывали сыну Дионисия, но теперь относят к позднему XVI столетию¹⁵⁸. Запись псковского «зографа» Василия – автора Повести о прихождении Стефана Батория на град Псков – уже упоминалась в этой статье¹⁵⁹.

Еще один «зограф» в 1591/1592 г. написал житийную икону преподобного Александра Свирского, вложенную в Свирский монастырь дьяком Семеном Емельяновым. Сведения об этом содержатся во вкладной надписи на металлической пластине, которую в 1655 г. укрепили на окладе новой житийной иконы свирского преподобного (ныне в ГРМ)¹⁶⁰. Согласно надписи образ написал «зограф ермонах Партениос Андреин Духовский, с ним же Василь сын Иоанн Холст». Иконописец – возможно, монах новгородского Духова монастыря или выходец из этой обители – стилизует собственное имя, придавая ему греческую форму («Партениос» вместо Парфений¹⁶¹), по-гречески же именует себя «зографом» и, наконец, использует редко употреблявшееся в это время на Руси слово «ермонах» (иеромонах), а не «священноинок»¹⁶².

¹⁵⁶ Ссылку на публикации записи см. в прим. 2 на с. 47.

¹⁵⁷ Словарь русских иконописцев, 2009. С. 659.

¹⁵⁸ Турилов А. А. Заметки дилетанта на полях «Словаря русских иконописцев XIX–XVII веков» // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2007. № 2 (28). Июнь. С. 124; Словарь русских иконописцев, 2009. С. 808.

¹⁵⁹ См. прим. 1 на с. 81.

¹⁶⁰ Соловьева И. Д. Икона «Александр Свирский в житии» в собрании Русского музея (к проблеме атрибуции) // Древнерусское искусство. Новые атрибуции. Сборник статей / ГРМ. СПб., 1994. С. 39–46; Она же. Свято-Троицкий Александро-Свирский монастырь. Художественное наследие и историческая летопись. СПб., 2008. С. 102–105, 197–198. Кат. 5; Словарь русских иконописцев, 2009. С. 199–200; Святые земли Русской. [Каталог выставки. ГРМ]. СПб., 2010. Кат. 236. С. 174–175. Икона 1591/1592 г., судя по всему, сохранилась; по сведениям И. Д. Соловьевой, она находится в Лодейнопольском краеведческом музее. Высказывалось предположение, что сохранившаяся пластина с «летописцем» находилась на «поставной свече», также вложенной дьяком Семеном Емельяновым и имевшей соответствующую надпись (Соловьева, 1994. С. 43–44; Соловьева, 2008. С. 103). Однако эта версия выглядит маловероятной, т. к. в тексте на пластине говорится именно о поставлении иконы, а сама пластина, судя по ее форме, должна была размещаться на поле образа, а не на криволинейной поверхности «поставной свечи».

¹⁶¹ Мы исходим из того, что Партениос – это имя, а Андреин – отчество иконописца.

¹⁶² Известен «ермонах изограф Серапион», будто бы написавший в 1446/1447 г. икону Спаса Нерукотворного, которая находилась на воротах крепости Великого Устюга (Словарь русских иконописцев, 2009. С. 603). Вполне вероятно, что сохранившаяся икона действительно была создана в это время и на ней была надпись с именем иконописца. Однако приведенная формулировка вряд ли может быть отнесена к XV в. Скорее всего, текст был изменен и «украшен» при одном из поновлений.

Маловероятно, что мастер сам выполнил надпись на металлической пластине, но эти формулировки сложно приписать кому-то иному (например, заказчику). Это несомненный словесный «автопортрет», исполненный очередным иконописцем-клириком. Других случаев столь последовательной эллинизации образа иконописца в надписях на русских иконах, насколько нам известно, нет. Однако традицию именовать себя изографами продолжили некоторые русские иконописцы XVII столетия. Кроме того, с надписью, упоминающей «зографа ермонаха Партениоса», перекликаются два текста с именем монаха-иконописца Давида Сираха. Это надпись на иконе Богоматери Владимирской 1570 г. из Троице-Сергиевой лавры (Сергиево-Посадский музей), в которой иконописец именует себя просто Давидом Сирахом, и более интересный «летописец» написанной в 1577 г. иконы митрополита Алексия из Солотчинского монастыря близ Рязани (Рязанский художественный музей)¹⁶³. В этой надписи сказано, что образ написал «Давида старец росеенин Сирах». Каково происхождение этого прозвища и почему во второй надписи появилось слово «росеенин», неясно. Однако можно думать, что использование этого прозвища, и особенно слова «росеенин», представляющего собой видоизмененный грецизм, есть явление того же порядка, что и надпись с именем «Партениоса» Духовского. Обе сохранившиеся иконы Давида Сираха создавались, по всей видимости, как его личные вклады, и скорее всего, поэтому иконописец позволил себе выделить свое имя.

В 1534 г. новгородский архиепископ Макарий вложил в место своего пострига – Пафнутьев Боровский монастырь – роскошное лицевое Евангелие в серебряном окладе (ГИМ, Муз. 3878). В начале рукописи был помещен пространный «летописец», несомненно, написанный под диктовку самого вкладчика¹⁶⁴. Этот текст говорит о Евангелии как о «бесценном бисере», имеющем цену «по человеческому обычаю». Цена складывалась не только из стоимости материалов, но и из расходов на оплату труда мастеров. В записи указано, сколько «сребрениц» было дано «доброписцу чернописному, сиречь книжному», «живописцу иконному», «златописцу ж заставочному писцу и статейному писцу», «златокузнице же и среброкузнице и сканному мастеру». Имен этих высокооплачиваемых ремесленников «летописец» не называет. Однако парадоксальным образом в записи отражается не только «средневековое» отношение к мастерам, но и признание высокого уровня их мастерства и роли в создании выдающегося произведения. Сам необычайно длинный и велеречивый вкладной текст, не по размеру названный «малым летописчиком», говорит о заказчике в третьем лице, но дает понять, что он является автором и общего замысла Евангелия, и записи. Подобное высказывание донатора, редкое для русского Средневековья, не рвет с традиционными условностями, но показывает, что проблема авторского самосознания имеет отношение и к мастерам, и к их заказчикам. Это еще один уникальный казус, который в комплексе с другими столь же редкими случаями свидетельствует о системности эволюционных процессов, пришедшихся на XVI столетие.

Возвращаясь к надписям с дополнительными графическими и изобразительными элементами, создающими стилизованный «автопортрет» мастера, следует подчеркнуть, что на Руси эта традиция укоренилась при активном участии носителей книжной культуры с ее более свободными нравами. Тем не менее кажется существенным, что это укоренение произошло в определенную эпоху. Надписи, включающие элементы тайнописи, изобразительные мотивы и «ученую» терминологию, как уже было отмечено, в основном создавались иконописцами и ювелирами, обладавшими квалификацией книжников. Однако существование таких надписей позволяет предположить, что современники и коллеги этих мастеров, не столь вовлеченные

¹⁶³ Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977. Кат. 165. С. 110; Филатов С. В. Две иконы Давида Сираха // ПКНО. 1981. Л., 1983. С. 222–229; Словарь русских иконописцев, 2009. С. 621.

¹⁶⁴ См. полные и фрагментарные публикации текста: Георгиевский В. Т. Евангелие 1532 г. новгородского архиепископа Макария, хранящееся в Пафнутьево-Боровском монастыре // Светильник. Религиозное искусство в прошлом и настоящем. 1915. № 1. С. 11–13; Янин В. Л. «Летописчик» Евангелия 1534 г. // Археографический ежегодник за 1979 г. М., 1981. С. 49–55; Декоративно-прикладное искусство, 1996. Кат. 59. С. 330, 332.

в мир книжной премудрости, также испытывали желание выделиться и реализовывали его в собственно художественной и иконографической сферах.

Раздел II

Вхождение в Новое время: национальная рефлексия на европейские тренды

Глава 1. Гении мест: локальная научная школа в общероссийском контексте

Изучение и преподавание истории русского искусства Нового времени, в частности – XVIII века, имеет в Московском университете глубокую традицию¹⁶⁵. Ключевое место в этом процессе на протяжении 1960-х – первой половины 2010-х годов занимала профессор Ольга Сергеевна Евангулова¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Подробнее см.: История искусства в Московском университете. 1857–2007 / Отв. ред. В. С. Турчин, И. И. Тучков. М., 2009.

¹⁶⁶ Евангулова Ольга Сергеевна (1933–2016), доктор искусствоведения, профессор. В 1956 г. окончила исторический факультет МГУ со специализацией по кафедре истории русского и советского искусства (сейчас – кафедра истории отечественного искусства). С 1956 по 1959 г. работала научным сотрудником Государственного музея архитектуры им. А. В. Щусева. На кафедре истории отечественного искусства работала по завершении обучения в очной аспирантуре с сентября 1963 г. последовательно в качестве ассистента, старшего преподавателя, доцента и профессора до октября 2016 г. Сфера научных интересов: История и историография русского искусства Нового времени (XVIII – начало XIX в.). В 1995 г. за цикл трудов, посвященных истории русского искусства XVIII в., удостоена премии имени М. В. Ломоносова I степени (МГУ). Читала один из основных курсов «Русское искусство XVIII века», а также ряд спецкурсов, тематика которых менялась раз в четыре – пять лет. Вела семинар «Русское искусство XVIII – начала XX века», а также спецсеминар «Проблемы русского искусства XVIII века», на базе которого сформировалась одна из авторитетнейших школ изучения русского искусства Нового времени. В апреле 2017 г. на историческом факультете МГУ в рамках Федорово-Давыдовских чтений прошла научная конференция памяти профессора О. С. Евангуловой, организованная и проведенная силами ее учеников.



Ольга Сергеевна Евангулова
(1933–2016)

Педагогическая направленность мысли у О. С. Евангуловой проступает уже в детстве. По свидетельствам родителей и ее воспоминаниям, еще до школы у нее был свой «спецсеминар» в составе любимых кукол и игрушек. Позже стало ясно, что нелюбящей арифметику школь-

нице уготована гуманитарная стезя. Естественным был и выбор специальности. Отец – Сергей Павлович Евангулов – был известным скульптором-миниатюристом. В гостеприимном доме, вернее – комнате в коммуналке на Старой Басманной, бывали не только художники, но и историки искусства, преподававшие в Московском университете: А. А. Федоров-Давыдов, М. А. Ильин, В. М. Василенко. Так что рассмотрение вариантов для поступления, среди которых был и связанный со Строгановкой¹⁶⁷, завершилось выбором верного пути. Учеба в МГУ продолжалась с 1951 по 1956 г.

Была своя альтернатива и в университете: заниматься античным искусством или русской архитектурой Нового времени. Однако после поездки на раскопки в Причерноморье интерес к древностям стал более умеренным. Зато в качестве будущего предмета занятий повысился авторитет отечественного творческого наследия эпохи классицизма. Знатоком и специалистом в области архитектуры этого периода на кафедре был М. А. Ильин. Написанная под его руководством дипломная работа О. С. Евангуловой «Здание Ремесленного заведения Московского Воспитательного дома», впоследствии опубликованная в виде статьи¹⁶⁸, обозначила и круг последующих занятий, и место работы – Республиканский музей русской архитектуры им. А. В. Щусева (сейчас – Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева). Музейная повседневность сочеталась с научными занятиями. Здесь же работал однокурсник и муж, И. В. Рязанцев¹⁶⁹, а также известные сейчас специалисты и ученые Н. А. Евсина, Л. В. Тыман, В. Э. Хазанова. Начатые тогда диссертации до сих пор вызывают резонанс в научном сообществе.

Далее началась аспирантская пора (1959–1962) под присмотром и руководством профессора А. А. Федорова-Давыдова. Выбор темы объективно научно актуальной субъективно базировался на детских впечатлениях и привязанности к родным местам. Поэтому в диссертации (защищена в 1963), впоследствии ставшей книгой «Дворцово-парковые ансамбли Москвы первой половины XVIII века», одно из центральных мест занимает архитектурная история Лефортова¹⁷⁰.

Это было время увлекательнейшей, наполненной радостью разыскания работы с письменными и изобразительными источниками в библиотеках, архивах и музейных фондах. Здесь сформировалось устойчивое на протяжении всей научной деятельности уважение к документу и соответственно – к историко-художественному факту, знание которого стало впоследствии одним из главных предъявляемых ученикам требований. Отсюда возникла практика хронологических таблиц, которые с энтузиазмом чертили впоследствии как студенты, готовящиеся к экзамену по русскому искусству XVIII в., так и дипломники и аспиранты.

Насыщенная конкретным материалом и по тем временам хорошо иллюстрированная книга, снабженная приложениями с публикацией описей и других документов первой половины столетия, имела широкий резонанс. Особый интерес она представляла и представляет для москвоведов. Между тем в ней были положения, которые до сих пор не всеми еще воспринимаются как своего рода открытия в изучении особенностей художественного процесса в России Нового времени. Так, например, анализ яузских усадеб, таких как лефортовская и головинская, показал, что при изучении истоков петербургской императорской резидентальной культуры необходимо иметь в виду и московский опыт конца XVII – начала XVIII в., что сложившаяся в это время архитектурная ситуация на Яузе – своеобразная модель парадного фасада

¹⁶⁷ В то время – Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское).

¹⁶⁸ Евангулова О. С. К истории здания Ремесленного заведения Воспитательного дома // Памятники культуры. Исследования и реставрация. Сборник научно-методического совета по охране памятников культуры АН СССР. Вып. II. 1960. С. 110–138.

¹⁶⁹ Рязанцев Игорь Васильевич (1932–2014), доктор искусствоведения, академик РАХ, зав. отделом НИИ РАХ, кандидатскую диссертацию на тему «Основные черты архитектуры раннего классицизма в России» защитил в 1968 г. Подробнее о нем см.: Карев А. А. Игорь Васильевич Рязанцев – историк искусства // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы / НИИ РАХ. Вып. 16. М., 2015. С. 9–22.

¹⁷⁰ Евангулова О. С. Дворцово-парковые ансамбли Москвы первой половины XVIII века. М.: МГУ, 1969.

империи на невских берегах. Заслуживает внимания и тот факт, что ряд приемов, принципов и правил, которые затем будут применяться в Петергофе, Царском Селе, а в какой-то степени и в Зимнем дворце, выработался у Ф.-Б. Растрелли именно в Москве при строительстве Летнего Анненгофа. Например, соотношение высоты здания к ширине главного фасада как 1 к 17. Показана была и известная преемственность между барочным лефортовским ансамблем 1742 г. и готической резиденцией Екатерины II Царицыно по линии панорамности и живописности.

Занятия наукой естественным образом были связаны с тематикой первых дипломников молодого преподавателя, заступившего на пост ассистента кафедры русского и советского искусства МГУ в сентябре 1963 г.

Архитектурная тематика преобладала и в открывшемся в 1965 г. спецсеминаре «Проблемы русского искусства XVIII века», который существует по настоящее время. В эти же годы формируется взаимодействие между основным курсом, семинаром, спецкурсом и спецсеминаром. О концепции и общем характере первых вариантов основного курса сказать довольно сложно. Упомяну лишь замечание заведующего кафедрой А. А. Федорова-Давыдова: «Я вижу, что искусство XVIII века находится в надежных руках».

Думается, что основной учебный курс в своей основе не особенно изменился к тому времени, когда мы его слушали в 1973–1974 учебном году. Оставляя в стороне меняющуюся часть, связанную с новыми открытиями атрибуционного и концептуального характера, отмечу основной крен лекционного цикла. Он, прежде всего, заключался в том, чтобы показать действие законов искусства Нового времени в России. Другой важный аспект – специфика культуры XVIII столетия, включая язык, поведение человека, его костюм, отношение к природе и предметному миру. Этот человек в лице художника, заказчика, модели портрета или зрителя и похож и не похож на нас в силу целого ряда причин, в том числе и социального характера. Понимание этих особенностей требует не только специальных знаний, но и известного почти художественного воображения.

С точки зрения прагматически настроенного студента лекции были настолько сбалансированы между фактологией и общей проблематикой, что к экзамену можно было готовиться по одним конспектам, подкрепляя чтение просмотром иллюстраций. Однако было на экзамене особое требование, пренебрегая которым легко можно было получить неудовлетворительную отметку. Это касалось рисования архитектурных планов. Причем при неудаче следовал утешающий рассказ о том, что в свое время Ольга Сергеевна сама пострадала на экзамене у А. А. Федорова-Давыдова за неудачный рисунок плана Адмиралтейства в Петербурге начала XIX в.

Что же касается специализации, то к концу 1960-х гг. сложилась довольно действенная система «взращивания» дипломников и аспирантов. Сначала изъявившие желание заниматься русским искусством XVIII столетия должны были прослушать спецкурс по историографии. Затем они становились полноценными участниками историографического спецсеминара, где в соответствии с избранными в этот период темами отрабатывалась та или иная проблематика. Чаще всего обсуждались вопросы перехода от Средних веков к Новому времени, проблемы стиля, жанрового состава русского искусства, его национальной специфики и т. д. Разумеется, в связи с историографией затрагивались и методологические проблемы, обсуждались действенность и применимость того или иного подхода. Так, например, специально был приглашен на семинар В. И. Плужников, чтобы приоткрыть тайны типологической классификации русской архитектуры¹⁷¹. Плодотворным оказалось и присутствие нескольких поколений на семинаре: студентов, аспирантов, соискателей и даже защитившихся кандидатов. Помимо квалифицированного участия в обсуждении той или иной темы или доклада они выполняли важную функцию – быть близким примером для подражания. И пример этот был чаще всего заразитель-

¹⁷¹ Например, см.: Плужников В. И. Типология объемных композиций в культовом зодчестве конца XVII – начала XX в. на территории Брянской области // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. М., 1983. С. 157–199.

ным. Распространенной практикой были выезды-выходы по памятникам, посещение фондов музеев, реставрационных мастерских и экспертных отделов. Так студенты знакомились с возможным будущим местом работы, а музейные работники – с будущими коллегами.

Существовала, конечно, не прямая, но вполне ощутимая связь между тематикой дипломных и кандидатских работ и научными занятиями самого руководителя семинара. Практически и как исследователь, и как научный руководитель Ольга Сергеевна до последних дней не оставляла без внимания архитектуру. Однако уже в 1970-е гг. все больше стал проявляться интерес к изобразительному искусству, и в частности – к портрету. Вряд ли случайно первая диссертация, рожденная и выпестованная в спецсеминаре, была посвящена классификации портрета в России¹⁷², а следующая монография О. С. Евангуловой, выпущенная издательством Московского университета в 1987 г., носила название «Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века»¹⁷³. Она и защищалась в качестве докторской диссертации (1989).

Однако прошедшее между двумя монографиями двадцатилетие не было однообразным и бедным на научные выступления и издания. Кроме участия в общих трудах, таких как «История искусства народов СССР»¹⁷⁴ или учебник для студентов исторических факультетов¹⁷⁵, создания альбома «Ленинград в изобразительном искусстве» вместе с И. В. Рязанцевым¹⁷⁶, выпуска ряда статей в авторитетных сборниках, было событие, выходящее, как представляется, по значимости за рамки текущей педагогической и научной работы. Впрочем, и с той и с другой оно было тесно связано. Речь идет о Всесоюзной научной конференции молодых специалистов «Русская художественная культура XVIII века и иностранные мастера», прошедшей в Третьяковской галерее в 1982 г. Несмотря на всесоюзный статус и соответственно присутствие таких уже тогда известных исследователей из Ленинграда, как С. О. Андросов и В. Ю. Матвеев, это был, по существу, смотр сил спецсеминара с демонстрацией позиции по одному из важнейших вопросов отечественной культуры. Программный характер имело и выступление Ольги Сергеевны «Русское искусство XVIII века и проблема «россики»¹⁷⁷. Положения этого выступления на материале портрета позже были опубликованы в журнале «Искусство»¹⁷⁸.

Это был важный этап в реабилитации корпуса иностранных мастеров в России, в определении их объективной роли в русской культуре. Осознание естественности присутствия иностранных действующих лиц на сцене национальной художественной культуры вылилось в спецсеминаре в целый ряд дипломных, а затем и диссертационных работ. Однако говорить о закрытии этого вопроса еще рано, поскольку «повезло» только одному из иностранцев – портретисту Г. Х. Грооту. О нем вышла монография Л. А. Маркиной¹⁷⁹, недавно была устроена персональная выставка в Русском музее¹⁸⁰, а затем – и совместная с братом-живописцем¹⁸¹.

¹⁷² Яблонская Т. В. Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики. Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1978.

¹⁷³ Евангулова О. С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. Проблемы становления художественных принципов Нового времени. М.: МГУ, 1987.

¹⁷⁴ Евангулова О. С. Русская архитектура первой половины XVIII века // История искусства народов СССР. Т 4. М.: Изобразительное искусство, 1976. С. 14–42.

¹⁷⁵ Евангулова О. С. Русское искусство XVIII века // История русского и советского искусства. Учебное пособие для исторических ф-тов госуниверситетов / Под ред. Д. В. Сарабьянова. М., 1979 (переизд. 1989).

¹⁷⁶ The Neva Symphony. Leningrad in Works of Graphic and Painting / Compiled by V. Pushkariov. Introduced by O. Yevangulova and I. Riazantsev. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1975.

¹⁷⁷ Евангулова О. С. Русское искусство XVIII века и проблема «россики» // ГТГ. Тезисы докладов Всесоюзной научной конференции молодых специалистов «Русская художественная культура XVIII века и иностранные мастера» в ГТГ. М., 1982. С. 3–6.

¹⁷⁸ Евангулова О. С. Русский портрет XVIII века и проблема «россики» // Искусство. № 12. 1986. С. 56–61.

¹⁷⁹ Маркина Л. А. Портретист Георг Христоф Гроот и немецкие живописцы в России середины XVIII века. М., 1999.

¹⁸⁰ См.: Георг Христоф Гроот и елизаветинское время / Государственный Русский музей / Науч. ред. Г. Голодовский. СПб., 2016.

¹⁸¹ Братья Гроот. Портретист и живописец / ГМЗ «Царицыно». 01.06.2017–27.09.2017. Куратор проекта – Л. А. Маркина.

Показательно, что именно в этот период был создан и неоднократно прочитан спецкурс «Художественные контакты России и Запада в XVIII веке».

Другая важная сфера, которая обсуждалась в спецсеминаре в 1970–1980-е гг. – портрет. Его многогранная проблематика, так или иначе, затрагивалась в связи с вопросами заказа, присутствия иностранцев, взаимоотношения стиля и жанра, взаимодействия разных видов искусства, проявления индивидуальности автора и модели, психологической стороны дела и т. д. Именно в это время был сделан этапный доклад «Портрет петровского времени и проблема сходства»¹⁸². Был объявлен и неоднократно прочитан спецкурс «Модели русских портретистов XVIII – начала XIX в.». Портретная проблематика становится на долгое время одной из самых популярных при выборе дипломных тем, что также нашло продолжение на уровне кандидатских и докторских диссертаций.

Возвращаясь к докторской работе самого руководителя семинара, важно иметь в виду такую деталь, как подзаголовок: «Проблемы становления художественных принципов Нового времени». Иными словами, искусство петровского времени рассматривается в ней как своеобразная модель-образец художественной культуры России, по крайней мере, XVIII – начала XIX в. Разные стороны этой модели рассматривались и ранее, в том числе и самим автором. Однако впервые в одном ансамбле фигурируют вопросы восприятия искусства современниками, коллекционирования, заказа, проблемы бытования художественных произведений, жанровая структура и характер стилевого состояния искусства петровского времени. Заключение представляет собой самостоятельный историко-теоретический очерк, в котором как раз и прослеживается дальнейшая судьба основных проблем художественной культуры петровского времени. Апеллируя к культурологическим опытам известных структуралистов Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского, Ольга Сергеевна выстраивает выделенные ими антиномии русской культуры в два «столбика» и рассматривает их во временной динамике:

«...церковное – светское
русское – общеевропейское
средневековое – новое»¹⁸³.

Особое внимание обращает на себя вторая строчка: «русское – общеевропейское». Смысл ее до сих пор воспринимается студентами и соответствующим образом настроенными специалистами не без труда. Как справедливо показано в книге, начиная с Петровской эпохи при такой постановке вопроса нельзя говорить об антиномии. Скорее мы здесь имеем дело с сопоставлением частного и общего, что применимо при исследовании любой национальной художественной школы Нового времени. Не случайно это один из самых цитируемых трудов Ольги Сергеевны. В нем в концентрированном виде заложена способная к развитию проблематика, что действительно получило продолжение в ее статьях и книгах, а также в работах ее учеников и коллег.

Один из примеров – следующая по времени книга «Портретная живопись в России второй половины XVIII века», вышедшая в издательстве МГУ в 1994 г.¹⁸⁴ Замысел целиком принадлежит Ольге Сергеевне. Ее соавтор является лишь исполнителем этого замысла в нескольких главах. Ей хотелось видеть новую по сравнению с изданиями 1950–1960-х гг. характеристику творчества наиболее значимых мастеров русской портретной живописи эпохи

¹⁸² См.: *Евангулова О. С.* Портрет петровского времени и проблема сходства // Вестник Московского университета. История. 1979. № 5. С. 69–82.

¹⁸³ *Евангулова О. С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. С. 262.

¹⁸⁴ *Евангулова О. С., Карев А. А.* Портретная живопись в России второй половины XVIII века. М.: МГУ, 1994.

ее расцвета. Однако вынужденная в те годы тяга издательств к коммерческому успеху не оставила возможности полностью реализовать первоначальный замысел.

Особая сфера интересов – «Художественная культура русской усадьбы XVIII–XIX вв.». Именно так назывался спецкурс, который Ольга Сергеевна читала с небольшими перерывами почти два десятилетия подряд. Это было время тесного сотрудничества с возобновленным Обществом изучения русской усадьбы (ОИРУ), что выразилось, прежде всего, в участии в конференциях и публикациях в сборниках «Русская усадьба». Главным образом на основе этого опыта в 2003 г. вышла книга «Художественная „Вселенная“ русской усадьбы»¹⁸⁵. Совместно с художником были найдены адекватный замыслу образ обложки и формат книги, который объективно оказался близким формату книг XVIII в. для более или менее широкого чтения. В издании была дана картина усадебного бытия в виде 9 глав, в каждой из которых обсуждалась одна из сторон усадебного художественного мира: «домашние упражнения», «домашняя история», тема природы, времена и народы в художественной структуре усадьбы и другие. Порой авторское начало умышленно стушевывалось, чтобы дать слово современникам Золотого века усадьбы. Вместе с тем во всем ощущалась авторская эмоция. Говоря языком сентиментализма, проблематика усадьбы была отобрана и рассмотрена «сердцем, отверстым на прелести природы» (И. И. Хемницер). По сути, это облеченный в строго научные одежды гимн счастливому усадебному бытию, привлекательный образ которого дан в контраст нравственно ущербному, враждебному натуре человека городу. Здесь в наибольшей степени почти напрямую отразились взгляды автора монографии на окружающую действительность, неприятие целого ряда проявлений урбанизма. Например, метро, как и самолет, считались ненатуральным транспортом. В зрелом возрасте категорически не хотелось жить в Москве из-за того, что дом напоминал муравейник, что опять же считалось ненатуральным. Зато был очень любим провинциальный Рыбинск, где была настоящая большая река и до сих пор стоит дом, построенный дедушкой – вольнопрактикующим врачом Н. Чиркиным, где она родилась и куда в летнее время постоянно ездила ребенком¹⁸⁶. Иными словами, художественная «вселенная» русской усадьбы – не только образ отечественной Аркадии, но и желанный мир, научное описание которого носит почти исповедальный характер. Вряд ли случайно именно эта книга посвящена памяти родителей.

В последнее десятилетие в своих трудах Ольга Сергеевна больше внимания уделяла человеку в его отношении к искусству, чем самому искусству. Вопросы его восприятия, так или иначе отраженного в художественном, деловом, научном и ином слове, обсуждаются в книге «Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ», вышедшей в 2007 г.¹⁸⁷ Большая часть глав этой книги была опубликована в виде статей в сборнике Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств «Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы». Это была среда коллег-единомышленников, включая учеников разных поколений. В монографии анализ разнообразных, порой очень редких и малоизученных источников был нацелен не только на выявление интересов к той или иной национальной европейской школе с ее специфическими качествами, но и на раскрытие темы самоидентификации российской художественной культуры в общеевропейском контексте. Показательно, что это единственная монография Ольги Сергеевны, которая имеет эпиграф. Строка из Наказа Екатерины II: «Россия есть Европейская держава» – определяет пафос не только данной книги, но практически всех трудов, включая лекции и спецкурсы, семинары и спецсеминары.

¹⁸⁵ Евангулова О. С. Художественная «Вселенная» русской усадьбы. М.: Прогресс-Традиция, 2003.

¹⁸⁶ Жили, правда, не в самом каменном доме, который был построен как раз накануне революции и потому подвергся характерному для этого времени уплотнению, а в деревянном флигеле.

¹⁸⁷ Евангулова О. С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. М.: Памятники исторической мысли, 2007.

Последняя вышедшая при жизни монография «Московская архитектура и ее создатели (первая половина XVIII века)»¹⁸⁸ уже самым названием указывает на связь с первой книгой; дополняя ее, она обещает новые возможности в исследовании локальной архитектурной школы. Основной акцент сделан на создателях. Причем здесь имеется в виду взаимодействие заказчика и мастера. И первому как инициатору уделяется гораздо больше внимания, чем второму, видимо, чтобы в какой-то мере уравновесить существующую в литературе традицию. Портрет «соавтора» архитектора дается на фоне или в обрамлении сведений о постройке, часто почерпнутых из почти забытой старой литературы или непосредственно из архивных источников, что также роднит последнюю книгу с первой. Два очерка, завершающих книгу, можно рассматривать как методологически значимое обращение к читателю, призыв к бинарному восприятию приведенных документальных свидетельств. С одной стороны, чуть ли не за каждым заказом стоит прагматическое указание на образец, следование которому столь же значимо, сколь и самое незначительное от него отклонение. С другой стороны, весь видимый созданный Творцом и его подражателями мир воспринимался человеком XVIII столетия иносказательно и в неразрывной совокупности с эмблемами и символами, что доказывают сны Петра I, Екатерины I и Василия И. Баженова.

Антропологический крен ощущается и в педагогической работе – в том, например, как вела в последние годы Ольга Сергеевна спецкурс «Основы типологии иконографии и атрибуции произведений русского искусства XVIII века», в чем ей активно помогала сотрудник НИИ РАХ Е. А. Тюхменева. За исходный пункт брались человек, его одежда, предметное окружение, жилище, средства передвижения и т. д. Исходя из этого давались типология и иконография произведения, его место в общем художественном процессе. Большое значение в ходе занятий имел непосредственный контакт студента с вещью, которая в виде чашки XVIII в., марочницы XIX столетия, столового ножа начала XX в. приносилась в аудиторию, где становилась объектом пристального исследования, по крайней мере, при помощи двух чувств: зрения и осязания.

Конечно, требуется время, чтобы сколько-нибудь полно осмыслить научную и более чем пятидесятилетнюю педагогическую работу О. С. Евангуловой. Отдельного внимания требуют такие сферы, как научные контакты с Санкт-Петербургским университетом¹⁸⁹, где долгое время школу по изучению русского искусства XVIII века возглавляет Татьяна Валериановна Ильина, и Государственным Эрмитажем¹⁹⁰. Особый интерес представляют соавторские научные труды с И. В. Рязанцевым, посвященные архитектуре и садовой скульптуре Москвы¹⁹¹, усадебной тематике¹⁹², коллекционированию и заказу петровского времени¹⁹³, а также судьбе традиционной ветви искусства в новых условиях¹⁹⁴.

¹⁸⁸ Евангулова О. С. *Московская архитектура и ее создатели (первая половина XVIII века)*. М.: Прогресс-Традиция, 2014.

¹⁸⁹ Евангулова О. С. К вопросу об особенностях художественного процесса в России XVIII века // *Отечественное и зарубежное искусство / ЛГУ. Межвузовский сборник*. Вып. 3. Л., 1986. С. 3–11; Императрица Елизавета Петровна и подмосковная старина // М. В. Ломоносов и елизаветинское время / СПбГУ. Сборник научных статей по материалам конференции «М. В. Ломоносов и елизаветинское время». СПб, 2011. С. 13–26.

¹⁹⁰ О. С. Евангулова регулярно участвовала в конференции «Петровское время в лицах», традиционно проходившей в Меншиковском дворце – филиале Государственного Эрмитажа. Впервые изложенные здесь материалы публиковались в эрмитажных сборниках, а затем, как правило, ложились в основу очередной монографии. Среди примеров разных лет см.: Евангулова О. С. *Петровские традиции в скульптуре ярусных садов* // СПб. Гос. Эрмитаж. Содержание докладов научной конференции «Петровское время в лицах». 2002. С. 35–39; *Она же*. Об эволюции восприятия западноевропейского искусства в России петровского времени // СПб. Гос. Эрмитаж. *Петровское время в лицах – 2004*. С. 131–139; *Она же*. Сны Петра и Екатерины и особенности образного мышления их времени // *Петровское время в лицах – 2007*. Труды Государственного Эрмитажа. XXXVIII. 2007. С. 90–93.

¹⁹¹ Евангулова О. С., Рязанцев И. В. У Красных ворот (к истории архитектурного ансамбля) // *Русский город / Под ред. В. Л. Янина; Сост. Л. И. Насонкина*. М.: МГУ, 1990. Вып. 9. С. 91–121; *Они же*. Особенности образной структуры садовой пластики дворцовых ансамблей на Яузе в XVIII веке // *Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы*. М.: НИИ РАХ, 2004. Вып. 8. С. 33–47.

¹⁹² Евангулова О. С., Рязанцев И. В. Современник А. С. Пушкина о церкви-мавзолее в «селе П...» // *Русская усадьба*. 2000. Вып. 6. С. 107–121; *Они же*. Барышниковы и искусство в их усадьбах (по семейным запискам) // *Русская усадьба*. 2001. № 7.

В ближайших планах педагога и ученого была подготовка к изданию сборника очерков по историографии, один из которых – «Судьба проблемы реализма в отечественной литературе о русском искусстве XVIII века» – был опубликован в 2006 г.¹⁹⁵

С. 377–388.

¹⁹³ *Евангулова О. С., Рязанцев И. В.* О деятельности князя М. П. Гагарина, связанной с искусством // Петровское время в лицах – 2006. Труды Государственного Эрмитажа. XXXII. 2006. С. 123–129. 0,5 п. л. (в соавторстве с И. В. Рязанцевым).

¹⁹⁴ *Евангулова О. С., Рязанцев И. В.* О традиционном направлении в русской архитектурной графике первой половины XVIII века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. М.: НИИ РАХ, 2013. Вып. 15. С. 6–19.

¹⁹⁵ *Евангулова О. С.* Судьба проблемы реализма в отечественной литературе о русском искусстве XVIII века // «Золотой осмнадцатый...» Русское искусство XVIII в. в современном отечественном искусствознании. СПб.: СПбГУ, 2006. С. 63–68.

Глава 2. Просвещенческая топография живописного и графического пространства

Из всего разнообразия вариантов трактовки иллюзорного пространства как места действия в искусстве России эпохи Просвещения есть смысл выбрать бытовой жанр, где сошлись интересы нескольких «родов» живописи и графики, включающих сцены в интерьере и ландшафте. Состояние этого жанра в XVIII веке имеет свою специфику, что отразилось в его названиях и названии соответствующего класса Императорской Академии художеств. Одно время этот род живописи именовался «домашними упражнениями». После закрытия класса в 1793 г. бытовой жанр теоретически стал «отраслью живописи исторической» и его называли «историческим домашним родом»¹⁹⁶. Практически же его функции были переданы портретному классу, программы которого существенно не отличались от «домашнего»¹⁹⁷. При этом в академической иерархии жанров он прочно «обосновался» на третьей по важности позиции, после исторического большего рода и перспективы¹⁹⁸.

Уже в XVIII веке прекрасно понимали специфику объекта изображения для разных жанров, в том числе и для «домашней истории». «В историческом домашнем роде, – писал И. Ф. Урванов, – употребительные предметы суть люди, и внутренняя архитектура сельских и городских домов со всеми украшениями. Сей род назван историческим домашним потому, что художники в оном упражняющиеся, нам представляют одни только повседневно в домах случаемся дела или забавы...»¹⁹⁹ Между тем немаловажное значение имел не только выбор «употребительных предметов», но и характер трактовки пространства – как в стилистическом, так и смысловом отношении.

При обращении к теме жанра²⁰⁰, как правило, исследователи лишь отчасти касаются этого вопроса. А он важен еще и потому, что позволяет показать особенности бытового жанра в соотношении с традициями других «родов» живописи в трактовке иллюзорного пространства. И не только живописи.

Показательно, что сохранившиеся близкие программам и заданиям в академическом классе «домашних упражнений» произведения были созданы живописцами, которые специализировались в других областях.

Так, автор хрестоматийного полотна «Юный живописец» (между 1765 и 1768, ГТГ) И. И. Фирсов в основном работал в сфере сценографии²⁰¹. Картину написал, будучи екатерининским пенсионером во Франции, где посещал класс Королевской Академии живописи и скульптуры и пользовался советами Ж. М. Вьена. В известной степени полотно отражает характер стилистики парижского мэтра. Оно классически ясно построено. Однако характер обращения к миру детства здесь вполне в духе рокайля, как известно, открывшего эту сферу. Все средства, в том числе и изысканный неброский колорит, и уплощающее объем освещение, и в меру подвижный мазок мобилизованы для создания камерной атмосферы уютных интерьерных занятий, не менее любимых рокайльными мастерами (Ж.-Б. Шарденом и Перроном, например), чем мифологическая эротика и игривые пасторали. Впрочем, непритязательная тишина, достигнутая по

¹⁹⁶ Брук Я. В. У истоков русского жанра. XVIII век. М., 1990. С. 183.

¹⁹⁷ Моисеева С. В. «...К лучшим успехам и славе Академии»: Живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII – первой половины XIX века. СПб., 2014. С. 98.

¹⁹⁸ Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И. У. СПб., 1793. С. 36–37 (далее – Краткое руководство).

¹⁹⁹ Краткое руководство. С. 37–38.

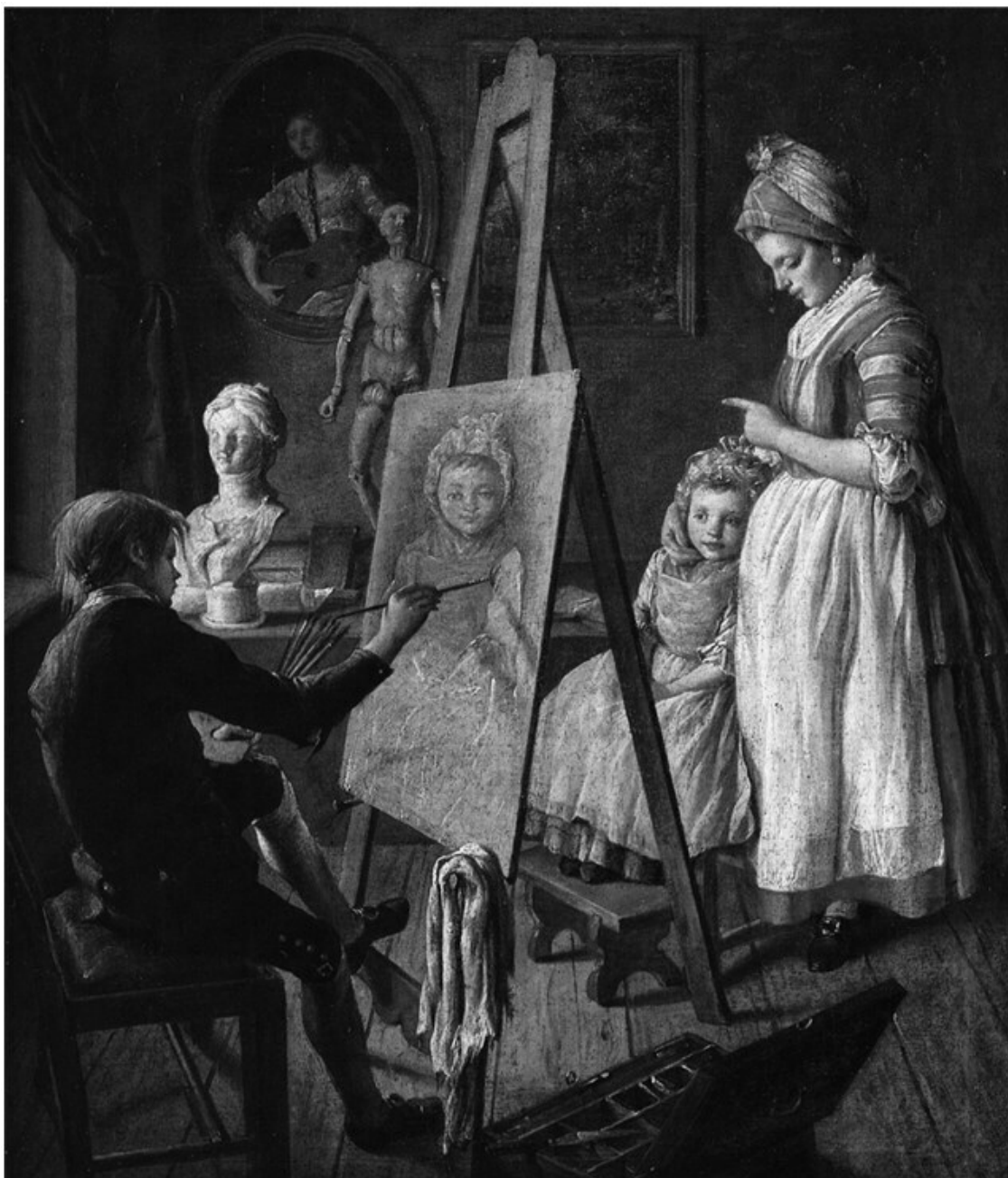
²⁰⁰ Историографию см.: Брук Я. В. Указ. соч. С. 7–8.

²⁰¹ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись XVIII века. 2-е изд., доп. и перераб. М., 2015. С. 261.

сюжету успокаивающим непоседливую натурщицу назидательным жестом взрослой воспитательницы, вряд ли обманывала зрителя своей исчерпанностью. Бедность начинающего маэстро, обозначенная разорванным рукавом его одежды (вполне возможно, представлен ученик, а не владелец мастерской), не мешает ему находиться в позиции аллегории живописи, окруженной соответствующими атрибутами. Вряд ли в этом отношении случайно сходство поз фигуры Аллегории живописи на полотне А. Матвеева (1725, ГРМ) и фирсовского юного мастера. Кажется вполне содержательным не только с точки зрения обстановки художественной мастерской и ряд изображений в левой части композиции. Взгляд зрителя в глубину пространства интерьера фиксирует, как веки, профильный силуэт лица живописца, изображение девочки на полотне, попутно отметив ее сходство с натурой, хотя отнюдь не полностью, поскольку поза на портрете явно вымыслена. Далее зритель, несомненно, заметит скульптурный бюст девушки, затем ближе к стене – неодетый манекен и, наконец, непосредственно за ним – висящую на стене картину с играющей на струнном инструменте женщиной. Рядом висит лесной пейзаж. Имея в виду многозначность жеста воспитательницы, его можно прочесть не только как назидательный, но одновременно и указывающий на этот изобразительный ряд. Последний, в свою очередь, вполне может играть роль примера из жизни персоны в разные возрастные сезоны: девочка – девушка – женщина. Игра на музыкальном инструменте в данном контексте воспринимается как предупреждение, ибо обозначает любовную игру и намекает скорее на порок, чем на добродетель²⁰². Изображение же леса как символа необузданно природного начала²⁰³ опять же не только продолжает эту тему, но и напрямую, поскольку находится непосредственно над девочкой, связывает ее неусидчивость с перспективой плачевных результатов в дальнейшей жизни. Вряд ли лишенный одежды манекен в своей значимости противоречит подобным отрицательным примерам. Положительным же образцом выступает живописное полотно, на котором бойкая непоседа превращается в идеальный образ милого послушного существа. Собственно, живописная метаморфоза и является, скорее всего, одной из важнейших тем картины. А то, что она создается руками «юной живописи», делает ее своего рода поучительным мастер-классом не только для малышки, но и для зрителя. Таким образом, на первый взгляд лишенная откровенной назидательности в духе Греза картина И. Фирсова при ближайшем рассмотрении оказывается исполненной моральностью, столь ценимой Д. Дидро. А картина в картине предстает, пусть и несколько прямолинейно и незамысловато, примером легкого, но необходимого исправления натуры подражающим ей искусством.

²⁰² Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. и вступ. ст. А. Майкапара. М., 1999. С. 379.

²⁰³ Керлот Х. Э. Словарь символов. М., 1994. С. 289.



И. И. Фирсов. Юный живописец. Между 1765 и 1768. Х., м. ГТГ

В принципе такой подход вполне отвечает доктрине господствующего стиля. Однако, как показывает история, в эпоху классицизма складываются не лучшие стилевые условия для подобной живописи, переживающей расцвет в разных национальных школах в эпоху барокко, в период рококо, в рамках сентиментализма и реализма. Соответствие «домашней истории» сентиментальным интересам во второй половине столетия явно ощущалось и в самой академии. Недаром Урванов в «Кратком руководстве» акцентирует внимание на темах сердца и исполненных добродетели невинных «упражнений»: «В домашнем роде, сверх изображения свойств и страстей, надобно еще знать обыкновения, нравы, упражнения и забавы, которые должны быть, а особливо у детей, безвинны и просты; также и страсти детские бывают гораздо живее нежели взрослых людей, и сердца их чувствительнее».

Близкий подобным академическим требованиям вариант представляет известная по фрагменту «Мужчина у колыбели» (ГТГ) и монохромной акварельной копии Н. Г. Чернецова

(ГТГ) картина И. П. Якимова начала 1770-х годов «Семейственная сцена», или «Домашнее спокойствие». Написанная, как и «Юный живописец», за рубежом, она изображает скорее сцену из голландской жизни. Во всяком случае, в работе ощущается опора на голландские образцы²⁰⁴. Между тем в ней явно реализованы требования, предъявляемые к жанру в Петербургской Академии художеств. «Спокойствие» достигается не только при помощи сюжета: двое из четырех изображенных членов семьи (отец и маленькая дочь) изображены спящими. Незыблемым покоем веет от самой композиции, следующей самым жестким требованиям «симитрии». В комнате, написанной по правилам прямой перспективы и тем самым напоминающей театральную «коробку», семья рационально распределяется на две группы слева и справа в виде кулис. Объединяющим мотивом служит очаг, изображенный в глубине фронтально на центральной оси, как важнейший символ семейного счастья. Общей схеме отвечает и удобная для подробного рассказа несколько суховатая, не лишенная скрупулезной тщательности живопись, вполне соответствующая сведениям о том, что Якимов был миниатюристом.

Все, кто обращался к бытовому жанру в России XVIII века, прекрасно понимали, что представить его более или менее полно невозможно только на материале живописи. Важной составляющей является и довольно чувствительный массив уникальной и печатной графики. Поэтому утверждение Г. Н. Комеловой о том, что «именно в гравюре по сравнению с другими видами изобразительного искусства бытовой жанр получил в конце XVIII – начале XIX веков наибольшее развитие и распространение», является не просто данью уважения к публикуемым материалам²⁰⁵. Действительно, говоря об истоках отечественной бытовой картины, трудно обойти вниманием не только таких носителей «жанровых тенденций в искусстве первой половины XVIII века» (В. Я. Брук), как десюдепорты Б. В. Суходольского и головки П. Ротари, но и таких, как петровские гравюры, а также гравюры середины столетия по рисункам М. И. Махачева. Особое место в истории жанра занимает «костюмный род», нашедший яркое выражение в рисунках и гравюрах иностранцев, например немецкого художника А. Дальштейна (в России в 1740-е – начале 1750-х годов) и французского мастера Ж.-Б. Лепренса (в России с 1757 по 1762). Этот «род» предполагал, разумеется, внимание не только к собственно одеянию, но и к быту, нравам, обычаям различных народов. Введение в контексте европейской культуры в эту сферу русской темы весьма значимо и свидетельствует не только о возросшем интересе к России, но и о возможности реализовать этот интерес. Так, именно благодаря российской тематике прославился у парижской публики и французских критиков Ж.-Б. Лепренс – автор известной картины «Русские крестины» (Салон 1765, Лувр), принесшей ему звание академика, картонов для шпалер «русские игры» и нескольких сюит гравюр, изображающих по собственным рисункам «костюмы», «обычаи» и «крики» (разносчиков) русского народа. Существенное значение имело, что Дальштейн, Лепренс, к ним можно прибавить соотечественника Лепренса Ж.-Л. Девелли (в России с 1754 по 1804), дали импульс развитию «костюмного» жанра, сильно окрашенного в рокайльные тона. И в целом конец 1750-х – начало 1760-х годов в России, как известно, были весьма благоприятны для рококо. Его тяготение к экзотике дальних стран, а также разнообразным национальным стилям, как они тогда понимались, эмоциональная заинтересованность в объекте и возможность передать эту изысканную, а потому тихую эмоцию – все это сделало «костюм» не только привлекательным в данный момент, но и обеспечило ему живучесть на долгие годы вопреки тенденциям зарождающегося холодноватого этнографизма и требуемой законами жанра документальной точности воспроизведения картины быта. Упреки Лепренса в нарушении этой самой точности (а известное замечание Екатерины II было еще спровоцировано раздражающим ее текстом произведения Шатта де Отроша,

²⁰⁴ Брук Я. В. Указ. соч. С. 119.

²⁰⁵ Комелова Г. Н. Сцены русской народной жизни конца XVIII – начала XIX века по гравюрам из собрания Государственного Эрмитажа. Л., 1961. С. 3.

который сопровождала гравюра с рисунка Лепренса) отнюдь не мешали общей достоверности сцены или, скорее, окрашенной в пасторальные тона сценки. В духе рококо призыв к познанию облакался во вроде бы необязательную, но интригующую зрителя театральную игру. И пространство, в котором развивается действие, будь это интерьер русской избы, сельская природа или городской пейзаж, тоже мыслилось как театральная сцена со всеми ее особенностями, включая разделение на просцениум, пространство, в котором действуют главные герои, кулисы и фон в виде задника.

Любопытно, что игровая занимательность есть даже в рисунках Девелли (с Махаевым) для коронационного альбома Екатерины II – жанра, традиционно для русской культуры торжественно-возвышенного. Однако за нежной эфемерностью капризов рококо, как справедливо усматривает современная наука, таится потенциальная сила большого стиля, который, по существу, «неизбытен, имеет неистощимые запасы и хитростью своей легко проникает туда, где хотелось бы хоть капельку усладить свою жизнь игрой в пейзаж, послушать музыку Рамо и Люлли, погрезить над страницами романов Мариво и взглянуть в „зеркальце-шпион“, чтобы узнать, что делается за спиной»²⁰⁶.

Правда, к концу столетия крестьянская тема востребуется все больше в связи с сентиментальными интересами и в академии рассматривается скорее как часть сельского пасторального ландшафта, о чем свидетельствуют требования, предъявляемые к этому «роду» живописи:

«Картина ландшафтного художника должна представлять лучшее летнее время... Подobia людей употреблять к стати, в приличном их состоянии действию, и притом оныя должно более употреблять наперед на среднем плане, а в дальностях только ради показания высоты гор и прочаго... Скотов изображать исправно и лучшего рода... Рисование людей в ландшафтах по большей части зависит от выдумки художника и требует гораздо более искусства и знания, нежели прочие виды. Ибо вопервых должно показывать причины бытия человеческих фигур в ландшафте, чрез действия их, приличные выбранному виду; вовторых, отделять звания людей одно от другаго, употребляя штиль или простой или благородной, какой кому пристойнее, то есть, движение тела и платья делать по приличию и званию каждаго; ...платьем одевать надлежит по вкусу и обыкновению того места, где избранный вид находится, отделяя фигуры тех людей, кои не природные там жители, но могущие по случаю находиться в окрестности онаго; ...потребно знать работные орудия того места, и животных, каковыя там для работ или для инаго чего находятся».

Подобного рода правилами, несомненно, пользовался и выпускник академии М. М. Иванов, хотя и в более раннее время, чем вышло «Краткое руководство». Он прошел обучение в «лакирном» классе, затем – в классе «живописи птиц, зверей, цветов и плодов», которым руководил И. Ф. Гроот, числился среди учеников ландшафтного класса. В 1770 году получил малую золотую медаль за программу «Оливковое дерево... под ним несколько военных людей и пастухов с пастушками, играющих на инструментах и веселящихся». Будучи в 1770–1773 годах пенсионером в Париже, он учится у специалиста по «россике» Ж.-Б. Лепренса, под «смотрением» которого, очевидно, выполнил присланную в качестве отчета «картину его композиции, представляющую домашнее упражнение во дворе». Правда, фоном этого «домашнего упражнения» (видимо, не случайно совпадение с названием класса), известного сейчас как «Доедание коровы» (1772, ГРМ), служат не «поля, горы, леса», а бревенчатая стена сельского дома с крыльцом, что сразу же придает всей сцене интерьерный характер, поддержанный сдержанной гаммой коричневатых оттенков и в целом атмосферой тихого «пейзанского» счастья. Основное действие происходит, как и положено в академическом полотне, на втором плане, окаймленном кулисами. Используется и мотив пирамидальной группы, составленной крестьянской

²⁰⁶ Турчин В. С. Французское искусство от Людовика XVI до Наполеона. L'ancien regime, революция и империя. XVIII – начало XIX вв. М., 2007. С. 19.

семьей из трех человек. Помимо этого мотива на прочность и незыблемость семейного счастья намекает и привычный символ верности и семейного счастья – собака, по-видимому, не случайно «вписанная» в основание «пирамиды». Парная к ней работа «Пастух с пастушкой, возвращающиеся с пастбы», видимо, не сохранилась. Однако имеются два рисунка (1771–1772, ГТГ) буквально «пасторального» характера, в которых и «скоты» изображены «исправно и лучшего рода», и «природные жители» в соответствующих «платьях», и «штиль» вполне отвечает избранному сюжету, как и незамысловатый легкий флирт на природе в рисунке «Пастух и пастушка».

С одинаковым успехом можно рассматривать и как ландшафтного живописца, и как мастера бытового жанра И. М. Танкова (1740/1741– 1799), сформировавшегося в Канцелярии от строений. Его универсальность нашла соответствующую оценку и в Академии художеств. Звание назначенного он получил (1778) за «две картины, представляющие сельские праздники». Работу же «Пожар в деревне в ночное время» (между 1780 – 1785, ГТГ) сочли достойной звания академика ландшафтной живописи (1785)²⁰⁷. Как ландшафтный живописец он обращается к сельским видам, проявив при этом повышенный интерес к изображению соответствующего стаффажа в «приличной» ситуации. Так, параграф 6 раздела «о Ланшафтном роде» «Краткого руководства» Урванова гласит: «Чтобы достигнуть совершенства в писании ландшафтов, то еще надобно знать народные обычаи и обряды, иметь хорошее воображение и память, и упражняться в рисовании с человеческой натуры и других животных»²⁰⁸. Вместе с тем внимание Танкова к «народным обычаям и обрядам» было столь велико, что превращает его деревенские виды из ландшафта как главного героя в своеобразную декорацию, в которой важнейшим становится уже праздник, пожар, ярмарка или сцена у корчмы. Чаще же всего «сцена» или «сцены» существуют на паритетных началах со сценическим, т. е. ландшафтным, пространством.

Театральность его живописи обусловлена как характером обучения (у А. Перезинотти) и соответственно работой в театре, так и темпераментом живописца, склонного к созданию на холсте вымышленного фантастического мира²⁰⁹. Это было время, когда поощрялось «вымышление», однако по строго определенным правилам, в соответствии со сложившейся традицией и «прилично обстоятельствам». Танков воспроизводит свою картину сельской жизни, находясь под обаянием «кермес» (сенок сельских увеселений) фламандского живописца XVII века Д. Тенирса-младшего. Подобное предпочтение в творческом наследии отличает его от магистральной линии ландшафтной живописи в России. Между тем с Семеном Щедриным его объединяют именно сентиментальные тенденции. Это ощутимо в стремлении воспроизвести атмосферу счастья, идиллической красоты натуры, увиденной, кстати, именно в летнее время, хотя не обязательно в полуденное. Даже в деревенских пожарах он делает акцент не на трагической стороне дела, а на привлекательно зрелищной. В то же время интерес к ночным эффектам, а к «пожарам» нужно добавить исторический пейзаж «Тайное крещение» (1782, ГТГ), свидетельствует о предрасположенности к романтическому. С классическим ландшафтом конца столетия работы Танкова роднит сочетание отзвуков героического пейзажа (дошедшего, может быть, не напрямую из Италии, как у Щедрина или М. Иванова, а посредством голландско-фламандской романики) с эмоциональностью языка. Универсальная глобальность разнообразного в своих проявлениях, данного с высоты птичьего полета мира становится достоянием личного чувства, допускающего соответствующий, отнюдь не всегда высокий «штиль» в трактовке стаффажа. Зачастую при его помощи Танков создает своеобразную энциклопедию сель-

²⁰⁷ Брук Я. В. Указ. соч. С. 190–220; Государственный Русский музей. Живопись. XVIII век. Каталог. СПб., 1998. С. 161; Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись XVIII века. С. 240.

²⁰⁸ Краткое руководство. С. 45.

²⁰⁹ Брук Я. В. Указ. соч. С. 198.

ской жизни, и прежде всего ее праздничной стороны. То, что в «костюмном роде» изображается на разных гравюрах, здесь предстает перед зрителем на одном полотне. Отдавая должное занимательности повествования и населяя театр «праздничных действий» множеством фигурок, которые у исследователей вызвали ассоциации с марионетками, мастер не только не вдаётся в детализацию, но пишет настолько порой свободно, эффектно затеняя одни группы и высвечивая другие, что подробности происходящего (столь важные для жанра) иногда лишь угадываются, а толпа превращается в живую разнообразную живописную массу (Праздник в деревне, 1779). Здесь вполне можно различить результаты «непосредственной наблюдательности»: «Под навесом кабака пируют крестьяне, баба и детишки удерживают готового пуститься в пляс пьяного мужика, у ларьков и палаток толпится пестрый люд, неизвестно по какой причине на земле оказался младенец, вокруг него суетятся женщины, художник „снимает портрет“ с двух крестьянок, которые сидят обнявшись, толпа ротозеев дивится на ученого медведя...»²¹⁰ Иными словами, на всем лежит печать шумного ярмарочного балагана, атмосфера которого, может быть, впервые в России дает о себе знать в налете гротескности и широте проявления «смеховой культуры», лубочного начала, которое станет объектом вдохновенной стилизации лишь в следующем столетии. Здесь же кажется, что художник знаком с фольклорной культурой, так сказать, изнутри. Свидетельством этого является не только подсмотренный у нидерландцев широкий взгляд на натуру, но и «внеакадемический» оттенок его языка, в котором явственно видны черты живописного «простодушия», которое принято нынче называть «художественным примитивом». Между тем в этом ощущается если не стилизационная умышленность, то желание выработать лексику, соответствующую облюбленным сюжетам. Несколько грубоватая, но отнюдь не натужная манера позволяла без оглядки на требования правильности изображения человеческой фигуры с увлечением составлять одну сценку за другой, уподобляя каждую из них небольшому, слегка ироничному рассказу о простом деревенском «жизньбыть».

²¹⁰ Там же. С. 217.



И. М. Танков. Храмовый праздник. 1784. Х., м. ГТГ

Выразительный каскад подобного рода мизансцен дан в «Храмовом празднике» (1784, ГТГ). На почетном месте пространства обширной сцены, чуть ли не на переднем плане, экспонирована церемонная встреча двух дворянских семей на фоне храма с классицистическим портиком. Слева от них, рядом уже с другой «архитектурной» постройкой, напоминающей ветхий деревянный сарай, дана картинка иного рода: самозабвенное крестьянское веселье, «жертвой» которого стала упавшая на землю девушка с соблазнительно задравшейся юбкой. Здесь же недалеко пирамидальными, как на историческом полотне, группами даны купальщицы, написанные явно с учетом фламандских идеалов красоты обнаженного тела. Снующие от одной группы к другой голые младенцы вызывают ассоциации с путти-амурами классического образца. Населен и третий план, где праздничная жизнь кипит на залитой солнцем деревенской улице. В глубине на пригорке видна ветряная мельница, лопасти которой выделяются среди деревьев сияющей крестообразной формой. Любопытно, что она помещена чуть ли не в геометрический центр композиции. Значимость же самой темы подчеркивается мотивом игрушки-вертушки в руках одетого в темное деревенского мальчишки, расположенного как раз на границе «дворянского» и «крестьянского» пространств. Причем в одной руке вертушка вращается так, что лопасти сливаются в единую окружность, а в другой – они хорошо видны, как бывает при медленном движении игрушечного «ветряка» или при полной его остановке. «Храмовый праздник» не единственный пример использования мотива мельницы в ландшафтной декорации. Ветряки хорошо видны в «пожарах», вместе с храмами господствуют над сельскими видами в картинах «В предместье города» (ГТГ) и «Пейзаж с церковью»²¹¹. Все это

²¹¹ Известна по монохромной копии Н. Г. Чернецова из альбома «Собрание отличных произведений российских художников и любопытных отечественных древностей, принадлежащее Павлу Свиныну» (л. 17). См.: Брук Я. В. Указ. соч. С. 220, 260. Илл. 172 на с. 218.

наводит на мысль о знакомстве И. М. Танкова с европейской эмблематической традицией, где мельница «является одновременно и образом жестокой фортуны, и атрибутом целительной *Temperantia*. Она не только карает сопротивляющихся Колесу Судьбы, но учит золотому правилу духовной самодисциплины, вооружающей человека в битве с роком»²¹². Художник словно настаивает на том, что мельница – неотъемлемая часть деревенского ландшафта, то есть Природы. А ведь известно, что «постоянно сближаясь с Матерью-Природой, порою до полной неразличимости, Фортуна включает в число своих манифестаций времена года, естественные природные циклы...»²¹³. Как, впрочем, и природные катаклизмы, пожары и другие бедствия. Так что декларируемое в картинах неистребимое в природе человека тяготение к счастливой аркадской жизни ставится в зависимость от Колеса Фортуны, а значит, Матери-Природы и в конечном итоге – Божьего Благоволения. Недаром тема храма – одна из ведущих в характеристике Танковым сельского ландшафта. И если купальщицы под мощным «древом», выполняющим функцию кулисы в «Храмовом празднике», своей бесхитростной наготой намекают на райскую тему, то ель со сломанной макушкой в роли той же кулисы в «Празднике в деревне» явно из признаков «суеты сует». Будучи символом долгожительства²¹⁴, образ ели в сопоставлении с разгульной сценой под ней и пнем свежесрубленного, еще относительно молодого хвойного «древа» явно служит своего рода предупреждением о грядущих бедах или призывом к умеренности в земных удовольствиях.

Один из крайних вариантов этой сферы человеческого бытия демонстрирует полотно «Сельский праздник» (1790-е годы, ГРМ), безусловно, считающееся произведением И. М. Танкова Я. Бруком, и с большим сомнением – авторами каталога собрания Русского музея²¹⁵. И действительно, с одной стороны, вполне знаком по другим работам мастера мотив русской «кermесы», близки типажи и язык живописи. Однако сцена «гульбы» дана непривычно рядом. Она не растворяется в безмерном ландшафтном пространстве, а скорее сопоставляется с ним по формуле «сцена – фон». Причем абстрактно «сельский» вечерний пейзаж хотя и написан быстрой кистью, больше тяготеет к покою, чего никак нельзя сказать о героях бурного веселья. Однако при всей развязности поведения героев и несколько небрежной живописи, в многофигурной композиции заложен известный порядок. Есть центральная группа: танцующая пара и наигрывающий им музыкант, как две капли воды похожий на бородатого танцора. Имеются кулисы, роль которых справа выполняет крепкое «древо» с группой любопытных ребятишек у его корней, с одной стороны, и петух с курицей – с другой. Остальная публика, как и положено в это время, разбита на мизансцены. «Прочитывая» их, зритель стадия за стадией словно бы восходит к высотам (или погружается в пучину) вакхического безудержного веселья. Не все эти стадии принято было воспроизводить в отечественной художественной практике. Поэтому одну из них берет на себя куриная пара, наглядно, как, впрочем, и эмблематически, демонстрируя важную в этой картине эротическую подоплеку. Само же явно умышленное обращение к «низкому штилю» свидетельствует о прекрасном понимании автором, кто бы он ни был, природы бытового жанра, его границ и возможностей.

В отличие от И. М. Танкова и М. М. Иванова Михаил Шибанов (17? – не ранее 1789) обращается к интерьерному варианту крестьянского жанра. Его полотна «Крестьянский обед» (1774, ГТГ) и «Празднество свадебного договора» (1777, ГТГ) давно и по праву считаются классикой русского изобразительного искусства XVIII века на крестьянскую тему. Кар-

²¹² Соколов М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. Реальность и символика. М., 1994. С. 44.

²¹³ Там же. С. 27.

²¹⁴ См., например, эмблему «Тыквы, около ели произрастающие» с девизом «Скоро возвышающееся, скоро и уничтожается. Скоропостижно рождающееся недолго пребывает». Эмблемы и символы / Вступ. ст. и коммент. А. Е. Махова. М., 2000. С. 180–181, № 440.

²¹⁵ Государственный Русский музей. Живопись. XVIII век. Каталог. С. 161. № 444.

тины, как предполагается, написаны по заказу дворян Нестеровых, владельцев села Татарова Суздальского уезда, и соответственно изображают местных крестьян²¹⁶. И хотя Шибанов, скорее всего, лишь опосредованно связан с академическим искусством (возможно, обучался у Д. Г. Левицкого или Г. И. Козлова), он писал эти работы по правилам, достойным академической картины на историческую тему. Полотна вполне подтверждают высказанное Урвановым положение, что «род домашней истории» «по выдумкам и по правности рисунка, каковыя от него требуются, ближе всех прочих подходит к большему роду историческому». «Представления» художника этого рода «по большей части состоят в больших фигурах, в разнообразных положениях и совершенной выработке»²¹⁷.

В точности воспроизведения быта и облика героев сомневаться не приходится. Во всяком случае, на обороте обоих полотен имеются удостоверяющие подлинность натуры авторские надписи: «Сия картина представляет суздальской провинции крестьян. Писал в 1774 году Михаил Шибанов», «Картина представляющая суздальской провинции крестьян. празднество свадебного договора. писал в тойже провинции всея татарове в 1777. году. Михаил Шибанов»²¹⁸. В этом можно было бы увидеть некий элемент «костюмного рода». Однако в работах Шибанова нет той экзотической отстраненности, которая характерна даже для лучших вещей, созданных в русле этой традиции иностранцами, например в 1760-е годы Ж.-Б. Лепренсом или в начале XIX века Д.-А. Аткинсоном.



²¹⁶ Брук Я. В. Указ. соч. С. 148.

²¹⁷ Краткое руководство. С. 48.

²¹⁸ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись XVIII века. С. 273–274.

М. Шибанов. Крестьянский обед. 1774. Х., м. ГТГ

Будучи выходцем из крестьянского сословия, Михаил Шибанов изображает знакомые ему по бытовым деталям сцены словно бы изнутри, не как свидетель, а словно бы участник события, суть которого ему разъяснять не нужно.

Не случайно воспроизводятся чрезвычайно важные в жизни крестьянина сцены. Если это выбор заказчика, то он весьма точен и говорит о том, что «обыкновения, нравы, упражнения и забавы» народа ему, как и художнику, хорошо известны. Тема трапезы подчеркивает значимость каждодневного бытия, свадьба же – уникальное событие, знаменующее начало нового этапа жизненного пути. В любом случае в центре внимания – цикличность крестьянской жизни, ее повторяемость в разных временных масштабах. Укорененность существующих традиций проявляется, например, в том, что на его полотнах представлено несколько поколений: старики, взрослые, дети. Здесь автор «домашнего исторического рода» смыкается с мастером «исторического большего» в желании изобразить одновременно прошлое, настоящее и будущее.

В подчеркнута замкнутых «кулисных» композициях, их уравнищенности, использовании принципа пирамидальности – во всем том, что соответствует сложившимся правилам идеальной классицистической картины, видно и желание воссоздать эпическую неспешность патриархального крестьянского бытия. Не случайно столь медлительны герои в своих позах и жестах. Каждое их движение проникнуто глубоким самоуважением, причастностью к ритуально значимому событию. Персонажи «Крестьянского обеда», кажется, совсем не замечают зрителя. Однако они не только всецело поглощены своим занятием, но и не вступают в диалог друг с другом. Отсутствие суетливости в быту оттеняет и царствующая в картине тишина, обозначающая мир и покой в семье. Столь же сдержан и колорит, цветности которого, впрочем, вполне достаточно для того, чтобы точно воспроизвести особенности костюма жителей Суздальской провинции. В духе зарождающегося сентиментализма автор дает убедительный вариант воплощения природных добродетелей российских поселян, воспитанных в благочестивых патриархальных традициях. Вряд ли изображенные фронтально иконы в Красном углу являются лишь данью необходимости точно воспроизвести обстановку крестьянской избы. Благоговейная тишина создает атмосферу молитвы, которая по старой традиции, видимо, только что прозвучала перед трапезой. Этот же мотив, несомненно, обозначающий и божественное покровительство подлинно добродетельным делам, воспроизводится и в картине «Сговор».

В соответствии с темой «Празднество свадебного договора» выглядит наряднее и торжественнее. Занимающие основную часть пространства крупные фигуры в полный рост также расположены в соответствии с правилами исторической композиции. Здесь есть свои кулисы, образованные фигурами второстепенных, хотя и достаточно важных героев. Один из них, слева, изображает крайнюю степень допустимого хмельного веселья. Роль другого, справа, состоит в том, чтобы остановить взгляд зрителя на главном персонаже – невесте. Однако традиционно указывающий жест вписывается и в контекст маленького «рассказа», функции которого тоже по-своему важны в бытовом жанре. Сидящий спиной к зрителю молодой человек в красном долгополом одеянии и в сапогах явно заигрывает с молодой крестьянкой, которая, однако, смотрит, едва заметно улыбаясь, не на него, а в пространство и тем самым то ли деликатно поощряет его, то ли столь же деликатно дает знать, что ухаживания сейчас, здесь или вообще неуместны. Кстати, из общей системы взглядов, направленных в основном на невесту, выпадает и взор крестьянки в белом платке, явно без одобрения, но с интересом наблюдающей эту сценку. Между парнем и молодой крестьянкой затесался расположившийся на полу младенец в нательной рубашонке. Нахлобученная на голову большая шапка закрывает половину его лица. Таким образом, он попадает в позицию «купидона ослепленного», означающего даже

при отсутствии необходимого ему атрибута собачки верность в любви²¹⁹, что вполне актуально в контексте картины. В контексте же периферийной сценки возможно и другое прочтение: «Любящиеся должны иметь токмо единое желание»²²⁰

²¹⁹ Эмблема «Купидон, ослепленный, последует собачке» с девизом «Верен провожатый. Верность меня ведет». См.: Эмблемы и символы. С. 246, № 704.

²²⁰ Надпись эмблемы «Купидон слепой на себе несет хромоногую» дополняется «подписью»: «У любящих единая воля. Любящиеся должны иметь токмо единое желание». Там же. С. 252, № 721.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.