



ТРУДЫ
ИСТОРИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА
МГУ

170

ИСТОРИЧЕСКИЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ

107

РУССКОЕ ИСКУССТВО.

Неучтенные детали



Сборник статей

**Русское искусство II.
Неучтенные детали**

«Алетейя»

Сборник статей

Русское искусство II. Неучтенные детали / Сборник статей —
«Алетейя»,

ISBN 978-5-00165-030-0

Настоящий сборник статей подготовлен кафедрой истории отечественного искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова по материалам прошедшей 4–5 апреля 2019 года в МГУ конференции «Русское искусство. Неучтенные детали». Планируя конференцию, отражающую весь спектр истории русского искусства, мы хотели сделать акцент именно на неучтенных деталях. Речь идет о деталях разного веса – это и мелкие, но существенные для отдельного произведения искусства детали, обойденные вниманием исследователей, и совокупность фактов, важных для целостного понимания творчества художника или даже для осознания особенностей и путей развития целого стиля или направления, но, тем не менее, остававшихся вне поля научного зрения. Все эти детали собраны под одной обложкой в виде статей. Издание адресовано историкам, историкам искусства и архитектуры, культурологам, студентам и аспирантам, а также широкой аудитории, интересующейся проблемами русской художественной культуры.

ISBN 978-5-00165-030-0

© Сборник статей
© Алетейя

Содержание

Предисловие	5
К вопросу о происхождении художников, работавших в церкви Благовещения на Городище в Новгороде	9
Забывтая страница истории русского книжного искусства.	22
Иллюминированные экземпляры московских старопечатных изданий «Недочитанные строки» в произведениях русской живописи XVIII века	42
Готицизмы исторической живописи эпохи романтизма. Бруни, Иванов, Фюсли, Блейк...	51
Мотив для атрибуции. К истории жанра натюрморта в русской академической живописи первой половины – середины XIX века	64
Конец ознакомительного фрагмента.	66

Русское искусство. II. Неучтенные детали

Предисловие

Конференция «Русское искусство», прошедшая в апреле 2019 года в МГУ, была организована кафедрой истории отечественного искусства исторического факультета МГУ. Подзаголовок этой конференции, «Неучтенные детали», был предложен профессором кафедры Михаилом Михайловичем Алленовым (10.09.1942 – 21.12.2018). Его светлой памяти мы посвящаем сборник трудов, собранный по материалам конференции. Среди помещенных в сборник статей есть как тексты, развивающие доклады на конференции, так и специально присланные работы.

Прошедшая конференция была посвящена всему спектру истории русского искусства, в ней мы хотели сделать акцент на том, что было вынесено в подзаголовок, – на неучтенных деталях. Это не значило, что мы хотели сосредоточиться только на деталях, хотя их мы совсем не хотели бы упускать из виду.

Речь идет о деталях разного веса – это и мелкие, но существенные для отдельного произведения искусства детали, обойденные вниманием исследователей, и совокупность фактов, важных для целостного понимания творчества того или иного художника или даже для осознания особенностей и путей развития целого стиля или направления, но, тем не менее, остававшихся вне поля научного зрения. Все эти детали, вернее, их рассмотрение собраны под одной обложкой в виде статей.

Сборник открывает статья О. Е. Этингоф «К вопросу о происхождении художников, работавших в церкви Благовещения на Городище в Новгороде». Она посвящена введению в научный оборот недавно обнаруженных в процессе археологических раскопок фрагментов фресковой живописи начала XII столетия. Эта фресковая живопись в буквальном смысле открывает историю стенных росписей в Новгороде и на Севере Руси вообще. Автор предполагает связь этих выдающихся по качеству фрагментов с несколькими памятниками на Юге Руси – киевскими и переяславскими.

В работе А. С. Преображенского «Забытая страница истории русского книжного искусства. Иллюминированные экземпляры московских старопечатных изданий» открывается малоизученная страница древнерусского искусства: раскрашивание печатных миниатюр, орнаментов и букв, а также дополнение печатных книг выполненными вручную миниатюрами. Среди приведенных примеров выделяется по исполнению Евангелие 1606 года, дополненное незаурядным мастером.

В статье А. А. Карева «"Недочитанные строки" в произведениях русской живописи XVIII века» рассматриваются непрочитанные сюжеты, изображенные «на кулисах» произведений нескольких русских художников (Фирсова, Шибанова, Танкова, Лосенко, Боровиковского) и одного подвизавшегося в России иностранного мастера (Торелли). Эти сюжеты, часть которых составляют символы, дополняют представление о глубине живописи того времени.

В тексте С. В. Хачатурова «Готицизмы исторической живописи эпохи романтизма. Бруни, Иванов, Фюсли, Блейк...» открывается выделенный автором сложный и загадочный мир «готического ампира» в живописи, своеобразная среда эпохи романтизма, в которой аффектация, смятение, сильные эффекты, пространственно или сюжетно связанные со Средневековьем, даруют новые открытия живописцам разных стран и школ.

Статья С. В. Усачевой «Мотив для атрибуции. К истории жанра натюрморта в русской академической живописи первой половины – середины XIX века» посвящена атрибуции натюрморта, причем атрибуции как сюжетной, когда внутри той или иной композиции уста-

навливаются новые, до того невидимые «сюжетные линии», так и авторской, когда на основании заметной детали можно установить авторство известного мастера натюрморта, такого как Хруцкий, например, или «отвести», отвергнуть это авторство. У других художников также находятся такие авторские, почти неповторимые детали.

Т. В. Юденкова свою аналитическую работу посвящает полотну, названному в заголовке: «Образ Христа работы Ильи Репина из Нижегородского художественного музея». Этот до недавнего времени неизвестный этюд, который исследователь вследствие продуманности письма и композиции считает достойным называться картиной, является одним из важнейших произведений художника самого зрелого периода. Автор рассматривает его как созданный художником образ Христа-современника, в котором соотношение божественного и человеческого сдвинуто в сторону человеческого.

Статья С. В. Аксеновой «Новые факты о картине И. Е. Репина “Голгофа”» буквально собирает по крупицам новые и малоизвестные сведения об одном произведении позднего периода творчества знаменитого художника. На картине с Распятием, где крест пуст, а событие показано через драматизм цвета, света и композиции, обнаруживается едва просматривающийся персонаж (то ли Иуда, то ли Фома). Эта работа мыслится как необычное завершение религиозной темы у Репина.

В работе Т. Л. Карповой «“Суд синедриона” Николая Ге. История изучения и опыт интерпретации» внимательное изучение одной картины, основанное на доскональном знании письменных источников и самого живописного произведения, приводит к объемному пониманию и рассмотрению этой вещи: в образе Каиафы прочитывается портрет Льва Толстого, лицо Христа имеет сходство с поздним портретом Пушкина, за проемом встает ночной пейзаж и, оказывается, в картине объединены два одновременных события – торжественное шествие на седьмой день праздника Кушечей и собственно суд над Христом и глумление над ним. В результате из этих деталей создается новая интерпретация картины.

С. С. Степанова в статье «А был ли Гоголь? Или “несущественные детали”, разрушающие миф», рассматривает две картины с мнимым присутствием Гоголя. В первой картине, известной под названием «Переправа Николая Васильевича Гоголя через Днепр» – произведении Антона Ивановича Иванова, ученика братьев Чернецовых, – оказывается, что писателя на ней нет, а изображены посетители и насельники монастыря на острове Валаам и северный, а не украинский пейзаж. Во втором случае, в знаменитой картине «Явление Христа народу» Александра Иванова изображение «ближайшего к Христу» не является, вопреки общепризнанным трактовкам, портретом Гоголя, с которым художник познакомился уже после создания первоначального эскиза.

П. В. Голубев изучил и представил в своей статье «Коллекция Михаила Брайкевича и произведения Константина Сомова из собрания Одесского художественного музея» неизвестные факты и малоизвестные произведения. Собранием картин и графики Сомова музей обязан одесскому коллекционеру М. В. Брайкевичу, буквально преклонявшемуся перед Сомовым, собиравшему его картины и в Одессе и, позднее, в Лондоне, и организовавшему похороны художника в Париже. Эту фигуру дореволюционного и постреволюционного периода подробно описывает автор.

В своей статье «Об одном неучтенном мотиве: к проблеме “апофатического” изображения» Н. В. Злыднева обращает внимание на тему или мотив забора в русской живописи начала XX века, как авангардной, так и традиционной. Рассмотрев применение этого мотива у разных художников и перебрав конкретные примеры, исследователь обращается к семантике мотива, вернее к нескольким значениям, среди которых – ограждение и мерцание.

И. Е. Печёнкин в работе «Несостоявшийся историзм: о позабытом проекте здания Строгановского училища и художественно-промышленного музея в Москве» публикует неизвестный доселе проект Строгановского училища, выполненный в 1889 году московским архи-

тектором С. У. Соловьевым в духе историзма с использованием по преимуществу форм итальянского Ренессанса.

В статье Вл. В. Седова «Происхождение композиции клуба имени Русакова архитектора Константина Мельникова» знаменитое здание новой архитектуры сначала внимательно рассматривается, причем не только формально, но и с учетом философского и эстетического контекста, а затем ставится в оппозицию к знаменитому предшественнику, театру Олимпико, созданному в XVI веке Андреа Палладио. Трехлучевая композиция улиц за сценой этого ренессансного театра является, по мнению автора, прямым прообразом зрительного зала рабочего клуба в Москве. В результате этого исследования у архитектуры клуба появляется историческая перспектива.

В. Н. Тверитнева в статье «Архитектор Андре Люрса и советский конструктивизм» предпринимает попытку проследить возможное влияние проектов французского архитектора на работы советских архитекторов-конструктивистов. Постройки Люрса достаточно широко освещались в специальной советской прессе, в результате целый ряд приемов и целые блоки форм таких его зданий, как вилла Бомсель (1926), особняк Гуггенбюль (1927) и школа в Вильжюифе (1931–1934) оказали прямое воздействие на композицию конструктивистских зданий в Москве и Ленинграде.

Малоизвестная и не публиковавшаяся при жизни автора статья художника Ивана Клыона стала предметом рассмотрения М. А. Тиминой («Иван Клыон и дискуссия о плановой окраске Москвы»), которая внимательно анализирует высказанные в этой рукописи положения об окраске улиц большого города; эти положения включают попытки художника разобраться в соотношении исторического города и возможного утопического города (возникающего на месте исторического), а также соображения по полихромной раскраске улиц.

Работа Н. Ю. Будановой «Русское искусство за рубежом. История одного портрета» повествует о портрете ученого-физика П. Л. Капицы, созданном Б. М. Кустодиевым в 1926 году и попавшем из семьи ученого (задержанного в СССР и не вернувшегося в Кембридж) в коллекцию музея искусств Фицуильям при Кембриджском университете. Здесь «неучтенными деталями» становятся и сама картина, и обстоятельства ее создания и бытования.

Статья А. П. Салиенко «“Заблудившийся трамвай” в советском искусстве 1920-х годов» освещает практически неизученную тему. Опираясь на статью Р. Д. Тименчика «К символике трамвая в русской поэзии» (1987) автор развивает связь поэтического образа и сюжетов многочисленных картин (а также графических произведений и фотографий), в которых трамвай оказывается воплощением будущего, скорости, движения вообще, и – парадоксально – также и быта, уюта, привычной городской ткани, любви, став, подобно поезду в искусстве предшествующих десятилетий, одним из ключевых символов новой эпохи.

Название работы А. В. Докучаевой «“Независимое интернациональное искусство” – французская и советская живопись 1930-х годов. Параллели и пересечения» основано на определении, данном одному из художественных направлений на выставке современного европейского искусства в парижском Зале для игры в мяч в 1937 году. Автор относит к территории «независимого интернационального искусства» определенную область отечественной живописи 1920–1930-х годов. Мастерам этого круга (А. В. Шевченко, А. Д. Древин, А. Ф. Софронова, Р. Н. Барто, М. К. Соколов, С. Б. Никритин, В. М. Ермолаева) был свойственен длительный интерес к искусству Франции.

Статья О. К. Ментюковой «Творчество Ф. С. Богородского между экспериментом и социалистическим реализмом» посвящена анализу художественной эволюции художника, начинавшего как экспериментатор и даже новатор, но со временем перешедшего на рельсы традиционного искусства, потом «героического реализма», а затем и социалистического реализма, в создании которого его роль была не последней.

М. М. Галкина, опираясь на неопубликованный архивный материал отдела рукописей Третьяковской галереи, в статье «Последние годы жизни и творчества С. М. Романовича» рассказывает о завершающем периоде жизни этого пока малоизученного художника, когда он занимался стенными росписями в провинциальных городах, и о диалоге, творческом и личном, с М. А. Спендиаровой, его женой и единомышленником.

А. В. Васильева рассматривает в своей статье «Здание Палеонтологического музея им. Ю. А. Орлова в Москве – памятник советского палеоарта. Предыстория создания» как архитектуру, так и монументально-декоративное искусство, связанные с репрезентацией древности, праистории. Эти формы и эти темы сливаются в то, что западные искусствоведы окрестили палеоартом. Выделение и освещение советской версии палеоарта – основная задача статьи.

Завершает сборник работа А. Л. Дьяконицыной «Собрание Союза художников СССР в свете современных событий», которая представляет малоизвестную и находящуюся в непростом положении коллекцию, включающую работы как крупных, так и менее заметных художников. Коллекция, находящаяся сейчас в процессе распределения по региональным российским музеям, – уже наполовину утраченный, но некогда представлявший собой некую целостность фрагмент художественной эпохи, охватывающей шесть десятилетий – от момента создания Союза художников СССР в 1957 году до ликвидации Международной конфедерации союзов художников в 2017-м.

В целом этот сборник отражает широкий спектр проблем истории русского искусства и дает представление о неисследованных областях и незамеченных фактах, которые способны расширить и дополнить как общую картину отечественного искусства, так и методику его рассмотрения и изучения.

Заведующий кафедрой истории отечественного искусства исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, доктор искусствоведения, член-корреспондент РАН, профессор Вл. В. Седов

К вопросу о происхождении художников, работавших в церкви Благовещения на Городище в Новгороде

О. Е. ЭТИНГОФ¹

IN RELATION TO THE ORIGIN OF ARTISTS, WORKING IN THE CHURCH OF ANNUNCIATION AT THE HILLFORT IN NOVGOROD

О. Е. ETINHOF

Аннотация. Во всех фресках рубежа XI–XII вв. из Киева, Зарубского монастыря, Переяславля Южного, Остра, Суздаля и Смоленска встречаются единообразные орнаменты, декоративные элементы и проч. Мастера, входившие в состав разных артелей, следовали общепринятым нормам украшения храмов. Из Киева заказчик церкви Благовещения на Городище князь Мстислав Владимирович мог получить артель живописцев, унаследованную (?) от деда, Всеволода Ярославича, либо от княжившего там Святополка Изяславича, либо, скорее, из мастерских Киево-Печерского монастыря. Выходцем из этой обители был и новгородский епископ Никита, заказчик поновления Софийского собора в Новгороде. С точки зрения принадлежности аристократическому направлению росписи Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве сопоставимы с новгородскими. Среди доступных фрагментов наибольшую близость к новгородской живописи обнаруживают фрески из Большого храма Зарубского монастыря, что находит подтверждение и в анализах штукатурки. Нельзя исключить миграции артели в Новгород из Переяславля, где княжил отец Мстислава Владимир Мономах, а также ее путь не прямо из Южной Руси, но через Смоленск.

Ключевые слова: домонгольская Русь, художественный центр, Новгород, Рюриково Городище, церковь Благовещения, раскопки, фрески, артель мастеров, художник.

Abstract. In the frescoes about the year 1100 in Kiev, Zarubsky Monastery, Pereiaslav-Khmelnytskyi, Oster, Suzdal, Smolensk there are uniform ornaments, decorative elements, etc. Painters in different artistic teams followed the generally accepted norms of church decoration. Is it possible to find the origins of the painting style of the team that worked in the Church of the Annunciation on the Rurik's Hillfort and in St. Sophia Cathedral in Novgorod in the preserved monuments of other centers? The customer of the Church of the Annunciation, Prince Mstislav Vladimirovich, could get a painters' team from Kiev inherited (?) from his grandfather, Vsevolod Yaroslavich, or from Sviatopolk Iziaslavich, who reigned there, or, rather, from the workshops of the Kiev Monastery of the Caves. Novgorod Bishop Nikita, the customer of the renovation of St. Sophia Cathedral in Novgorod, was also a newcomer from this monastery. The painting of the St. Michael's Golden-Domed Monastery in Kiev is comparable to the Novgorod ones from the point of view of belonging to the aristocratic trend. The closest proximity to the Novgorod frescoes among the accessible fragments is found among the paintings from the Great Cathedral of the Zarubsky Monastery, which is confirmed in the analysis of the plaster. It is not yet possible also to exclude the migration of the team to Novgorod from Pereiaslav-Khmelnytskyi, where the father of Mstislav

¹ Этингоф Ольга Евгеньевна, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Российского государственного гуманитарного университета. Etinhof Olga Evgenievna, Doctor of Art History, chief researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts; Russian State University for the Humanities.

Vladimir Monomakh reigned as well as her path not directly from Southern Russia, but through Smolensk.

Keywords: pre-Mongol Rus', artistic center, Novgorod, Rurik's Hillfort, church of Annunciation, excavations, murals, team of artists, painter.

Новгородская первая летопись сообщает о закладке церкви Благовещения на Рюриковом Городище в 1103 г. князем Мстиславом Владимировичем². В других летописях встречаются и более ранние даты: 1099 и 1102 гг.³ Исследователи предполагают связь закладки церкви на Городище с рождением Всеволода Мстиславича и относят это событие ко времени после 1097 г.

В 1934 и в 1966–1970 гг. были проведены раскопки памятника М. К. Каргером⁴. В этой церкви впервые в Новгороде был реализован южнорусский тип шестистолпного храма. В ходе раскопок были найдены фрагменты фресок и мозаичные полы из поливных плиток, аналогичных киевской керамике XI–XII вв. В 2000 г., 2012 г и особенно в 2016–2017 гг. Вл. В. Седовым были предприняты новые раскопки памятника, в том числе в восточной части церкви XII в.⁵ Обнаружен слой развала XII в. и многие тысячи обломков первоначальных фресок. Все находки переданы в Центр реставрации монументальной живописи НГОМЗ.

В северной апсиде хорошо сохранились фрагменты двух регистров декорации цокольной зоны: верхнего с орнаментом в виде ступенчатых крестов и медальоном в центре и нижнего с полилитией разных цветов и узоров, в том числе с напылением. Другой крупный кусок штукатурки из той же апсиды содержит растительный орнамент: стебель с почкой и пальметтой. Там же найдены фрагменты вертикально расположенной серой виноградной лозы. Кроме того, обнаружено множество различных растительных и геометрических орнаментов, складок драпировок, чешуек доспехов и проч. Во многих орнаментах преобладает рисунок красной охрой по желтому фону. Имеются и чешуйки кирас, намеченные голубым абрисом.

Благодаря собиранию фрагментов реставраторами, можно судить и об изображениях нижнего регистра северной апсиды над цокольной зоной. Читаются стопы ног стоящих фигур, сохранились драпировки облачений апостолов. В центральной и северной апсидах найдены фрагменты ангельских крыльев крупного масштаба и фрагменты маленьких головки и крыла. В алтарной зоне могли разлететься куски образов архангела Гавриила из Благовещения, архангелов из купола, скуфьи или барабана, из конхи центральной апсиды или из Евхаристии.

Размеры многочисленных осколков с изображением ликов, рук и пальцев не превышают 20 см. Основным приемом личного письма был бессанкирный. Имеются притенения разных цветов, присутствует киноварная подрумянка, света белильные и разбеленных охр, проложенные как корпусными мазками, так и прозрачными лессировками. На нескольких фрагментах встречается письмо по темной подкладке красной охры. Колорит богатый, звучный. Рисунок цветной, но мягкий, сглаженный, он не форсирован и почти неотделим от живописи. Во всех находках просматривается голубец высокого качества, в основном, проложенный по рефти (?).

Преобладает живопись многослойная, выполненная отдельными пастозными мазками. Мазки в этом типе письма контрастно сопоставлены, иногда с дополнительными цветами. Есть группа фрагментов с многослойной, но сплавленной и мягкой манерой личного письма, где

² Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. [Под ред. и с предисл. А. Н. Насонова]. М.; Л., 1950. С. 19, 203.

³ ПСРЛ. Т. 5. СПб., 1851. С. 154; Т. 7. СПб., 1956. с. 17; Т. 16. СПб., 1889. С. 43; Т. 23. СПб., 1910. С. 28; Т. 15, вып. 1. Пг., 1922. Сю 19; Т. 15. М., 1965. С. 188.

⁴ Каргер М. К. Памятники древнерусского зодчества // Вестник Академии Наук СССР, 1970, № 9. С. 79–85.

⁵ Седов Вл. В. Работа новгородской архитектурно-археологической экспедиции // Археологические открытия 2000 года. М., 2001. С. 40–41; Седов Вл. В. Архитектурно-археологические исследования церкви Благовещения на Городище близ Новгорода в 2000 и 2012 годах // Новгород и Новгородская земля. История и археология. Вып. 28. Великий Новгород, 2014. С. 77–93.

границы цветowych пятен и лессировок едва различимы. В третьей группе преобладают сплавленные тонкие слои светлых охр и лишь несколько акцентов других цветов. Во фрагментах, где подкладкой служит темная красная охра, она определяет общий колорит, это четвертая группа. Цветовые пятна моделируют рельеф, головам и лицам придается пластическое качество. Глаза трактованы однотипно: скошенный взгляд с ярким белком в форме полумесяца и черными или синими радужками. Редкая звучность, богатство колорита, пластика, подвижность ракурсов и взглядов, живость выражения лиц придают росписи классицистический характер. Это живопись чрезвычайно высокого класса, что соответствовало княжескому заказу придворной церкви рода Мономаховичей. Фрагменты фресок с Городища демонстрируют принадлежность памятника аристократическому направлению византийской и домонгольской живописи⁶.

Мы не располагаем данными источников о дате завершения декорации церкви Благовещения. Согласно П. А. Раппопорту, строительство храмов в домонгольский период длилось 4–5 лет⁷. Н. В. Новоселов и Д. Г. Хрусталеv считают, что возведение церкви на Городище продлилось 3–4 года⁸. Характер стиля росписи может свидетельствовать о ранней дате декорации церкви Благовещения. Датировка Л. И. Лифшица 1107–1109 гг. пока представляется предпочтительной⁹. (Т. Ю. Царевская датировала росписи церкви Благовещения после 1109–1117 гг.¹⁰) Однако, учитывая расхождения в летописях по поводу даты закладки храма, ее предполагаемую связь с рождением Всеволода и близость стиля фресок памятникам последней четверти XI в., нельзя исключить еще более ранней датировки как строительства, так и декорации церкви.

Не претендуя на полноту, попытаемся предварительно систематизировать отрывочную информацию о живописных памятниках Руси около 1100 г.

Прежде всего, необходимо обратиться к памятникам, связанным с Новгородом. Показательно сопоставление фрагментов фресок церкви Благовещения с миниатюрами Мстиславова евангелия, ГИМ, Син. 1203, предположительно, созданного для той же церкви до 1117 г. За создание рукописи в Киеве либо киевскими мастерами в Новгороде высказывалось большинство исследователей¹¹. Согласно В. Л. Янину, появление скриптория в Новгороде относится лишь к концу XI в.¹². В новгородском скриптории в это время вряд ли сформировалась артель местных художников высокого класса, мастера могли быть призваны из Киева епископом Никитой около 1096 г. В трактовке голов и лиц евангелистов Мстиславова евангелия проявились классицистические тенденции. Маловероятно, что миниатюры мог выполнить новгородский мастер. Эти миниатюры обнаруживают поразительную близость фрескам Городища.

В каменном строительстве Новгорода был перерыв после строительства Софийского собора вплоть до начала XII в., не было работ по монументальной декорации храмов. Местная артель фрескистов в Новгороде, как и в скриптории, не могла еще сформироваться к этому времени, мастеров монументалистов также должны были призвать из Южной Руси. Можно предварительно сопоставить фрагменты Благовещенской росписи с фресками Софийского собора в Новгороде 1108–1109 гг. Крестовидный орнамент встречался в росписях Софийского собора

⁶ *Этингоф О. Е.* Новые данные о фресках XII в. В церкви Благовещение на Городище в Новгороде // Каптеревские чтения 16. М., 2018. С. 1–13; *Этингоф О. Е.* Фрески XII века церкви Благовещения на Городище в Новгороде (Предварительные наблюдения) Архитектурная археология. М., 2019. Вып. 1. С. 178–193.

⁷ *Раппопорт П. А.* Строительное производство в древней Руси X–XIII вв. 1994. С. 114–115.

⁸ *Новосёлов Н. В., Хрусталеv Д. Г.* Указ. соч. С. 20–47.

⁹ *Лифшиц Л. И., Сарабянов В. Д., Царевская Т. Ю.* Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI – первая четверть XII века. СПб., 2004. С. 98.

¹⁰ Там же. С. 426–427.

¹¹ *Невоструев К. И., архим. Иннокентий (Просвирик), Жуковская Л. П., Лисовой Н. Н.* Мстиславово Евангелие XII века. Исследования. М., 1997.

¹² *Янин В. Л.* Новгородский скрипторий рубежа XI–XII вв. Лазарев монастырь // Археографический ежегодник за 1981 г., М., 1982. С. 52–63.

(в том числе на неопубликованном фрагменте из Рождественского придела)¹³. Росписи церкви Благовещения и Софийского собора почти синхронны по времени создания, очевидны общие живописные приемы. Однако колорит в сохранившихся частях Софийских фресок строится иначе: он сдержанный, аскетичный, лишен сопоставлений дополнительных цветов, местами тяготеет к монохромности. Наиболее правдоподобным объяснением различия может быть разница характера заказа. Церковь Благовещения возводилась как часть княжеской резиденции, ее заказчиком был князь, заказчиком Софийского собора был епископ Никита. Л. И. Лифшиц даже допускал наличие в Новгороде двух артелей, княжеской и владычной¹⁴. Это маловероятно, исходя из предполагаемого количества единичных строительных артелей в домонгольской Руси¹⁵. Скорее всего, в начале XII в. оба храма Новгорода могла расписывать одна артель, однако с учетом их разных функций.

Т. Ю. Царевская приписывала фрески собора Св. Софии и Благовещенской церкви одной артели из Киева¹⁶. Л. И. Лифшиц полагал, что Мстислав получил артель от отца, Владимира Мономаха, который княжил в Переяславле Южном с 1094 по 1113 гг.¹⁷ Мстислав мог призвать в Новгород артель как из Киева, так и из Переяславля. Возможно ли найти истоки стиля городищенской живописи в сохранившихся памятниках этих или других центров? На основании анализа плинфы Д. Д. Елшин полагает, что в Новгороде в начале XII в. работала киевская, а не переяславская строительная артель¹⁸.

Если анализ плинфы дает надежные результаты атрибуции определенному центру и даже артели, то с фресковыми фрагментами ситуация гораздо сложнее. Как справедливо отмечал П. А. Раппопорт, фрескисты не входили в состав строительных артелей, а имели автономную организацию¹⁹. Мы не знаем ни количества артелей живописцев, работавших в этот период на Руси, ни надежных данных об их миграции. Нельзя исключить, что строители и художники могли происходить из разных центров. Можно лишь сопоставлять крайне скудные и отрывочные данные о самих росписях. Анализы штукатурки также полезны, однако фиксация разницы состава теста не может быть достаточным фактором в определении артели и мастеров. В одном памятнике иногда фиксируется несколько видов штукатурки. Вновь не претендуя на полноту, предлагаем предварительные наблюдения по этому поводу.

Плодотворно сопоставить лики из церкви Благовещения с миниатюрами Кодекса Гертруды, Чивидале, Археологический музей, cod. CXXXVI, 1078–1086 гг., выполненными в Киеве²⁰. Оба основных типа личного письма, и пастозного, и сплавленного, находят параллели в киевских миниатюрах. Крестовидный орнамент, аналогичный городищенскому, использован в этой рукописи в двух вариантах: и с медальонами в центре, и с квадратами.

Заказчиком Выдубицкого монастыря в Киеве был дед Мстислава, Всеволод Ярославич. На южной стене нартекса Михайловского собора раскрыты фрагменты росписей с изображением Страшного суда, к сожалению, сохранилась подкладка росписи, а верхние слои в основном утрачены²¹. Насколько можно судить при таком состоянии красочного слоя, фрески отличаются от новгородских фрагментов колоритом: использована ограниченная цветовая гамма,

¹³ Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю. Указ. соч. С. 353–354. НГОМЗ НВ 18530.

¹⁴ Там же. С. 97–109.

¹⁵ Раппопорт П. А. Указ. соч. С. 125.

¹⁶ Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю. Указ. соч. С. 426–427.

¹⁷ Там же. С. 105.

¹⁸ Елшин Д. Д. Киевская плинфа X–XIII вв.: опыт типологии // «Культурный шар». Статті на пошану Гліба Юрійовича Івакіна, Київ; Laugus, 2017. С. 98–128.

¹⁹ Раппопорт П. А. Указ. соч. С. 129.

²⁰ Этингер О. Е. Фрески XII века. С. 178–193.

²¹ Коренюк Ю. А. Стінопис XI століття Михайлівського собору Видубицького монастиря в Києві // Студії мистецтвознавчі. Київ, 2006, № 1 (13) С. 21–37.

тяготеющая к монохромности. В этой декорации монастырского храма (несмотря на княжеский заказ) был также избран тип аскетического направления. Вместе с тем, в росписях Михайловского собора и Благовещенской церкви много общего, несмотря на различия в колорите, связанные с разными функциями храмов (монастырского и части княжеской резиденции). Сходны свободная манера живописи, света, нанесенные несплавленными мазками, типы ликов и проч. В декорации откосов окон Михайловского собора есть растительный орнамент с почками, близкий находкам в Благовещенской церкви.

М. К. Каргером были найдены фрагменты фресок конца XI в. в руинах храма усадьбы Художественного института, на нескольких из них есть изображения ликов²². Живопись жидкая, легкая, местами просвечивает штукатурка. Е. Ю. Медникова и А. Н. Егорьков насчитали на фрагментах, хранившихся в ИИМК, от одного до трех слоев живописи²³. Подкладка в личном письме преимущественно холодного тона. Благодаря этому светлые охры приобретают сероватый оттенок. По фрагменту с юношеским ликом очевидно, что живопись была очень высокого качества. Однако простая техника письма и сдержанность колорита свидетельствует об ее принадлежности аскетическому направлению. Представляется верным отнести оба киевских памятника конца XI в. к монашескому стилистическому кругу. Маловероятно, что художники, работавшие в церкви Благовещения на Городище, происходили из тех же артелей, что и мастера этих храмов.

Около 1113 г., созданы роскошные мозаики и росписи собора Михайловского Златоверхого монастыря, заказчиком которого был князь Святополк Изяславич²⁴. В сохранившихся фрагментах росписи аристократического направления можно обнаружить больше приемов сочной живописи, сходных с новгородскими фрагментами. Во фресках храма есть и крестовидный орнамент с медальонами в центре. В. Л. Янин допускал, что Мстислав был вассалом Святополка, а это не исключает призывания в Новгород артели от киевского князя²⁵. Однако о его ктиторской деятельности до закладки Михайловского Златоверхого монастыря в 1108 г. ничего не известно.

Можно попытаться сопоставить с новгородскими фрагментами декорацию церкви Спаса на Берестове в Киеве, выполненную несколько позже, при киевском княжении Владимира Мономаха, после 1113 г.²⁶ Стилистического тождества памятников нет, скорее эта киевская живопись также связана с аскетической струей. Очевидно, роспись выполнена мастерами Киево-Печерского монастыря.

Есть и другие скудные археологические и реставрационные данные по двум росписям Киево-Печерского монастыря начала XII в., по Троицкой надвратной церкви и «Трапезной», обе построены около 1108 г. К сожалению, никакой информации по стилю фресок этих храмов нет. При реставрации масляных росписей Троицкой церкви XVIII в. реставратор А. И. Марампольский произвел зондажные исследования в алтарных апсидах и на стенах трансепта, им обнаружено до 100 м кв штукатурки XII в. А. Ю. Кондратюк на основании реставрационного отчета упоминает охру, черную, серую, голубую краски²⁷. Состояние живописи не выяснено, росписи не раскрыты. Фотографии зондов не публиковались.

²² Этингоф О. Е. Забытые киевские фрески второй половины XI в. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». Научный журнал. Arbog mundi. Мировое древо. М., 2019. № 1, Часть 2. С. 140–154.

²³ Медникова Е. Ю., Егорьков А. Н. Штукатурные растворы двух древнекиевских церквей на Кудрявце // Археометрія та охорона історико-культурної спадщини. № 3. Київ, 1999. С. 44–47.

²⁴ Кореник Ю. Ансамбль мозаїк та фресок Михайлівського Золотоверхого собору // Студії мистецтвознавчі, 2005. Ч. 1. С. 7–2

²⁵ Янин В. Л. Актовые печати Древней Руси X–XV вв. Т. 1: Печати X – начала XIII в. М.: Наука, 1970. С. 82–83.

²⁶ Babjuk V., Kolada Ju. Odkrycie malowideł ściennych w cerkwi «Spasa na Bieriestowie» w Kijowie // Ochrona Zabytków. Warszawa, 1973. 26, n 1. С. 62–65.

²⁷ Кондратюк А. Ю. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври. Семантика. Стилiстика Лаврський альманах. Київ, 2004. Вип. 13. С. 27. Прим. 252, 253.

Печерскую «Трапезную» копали В. А. Харламов и Г. Ю. Ивакин²⁸. Обнаружено сотни три штукатурных фрагментов, изображений на них не было, преимущественно однотонная окраска разных цветов, в том числе и голубая (значит лицевые изображения были). Как (устно) сообщает Ю. А. Кореньюк, он травил штукатурку кислотой, обнаружил там много мелкодисперсной цемянки из пережженной плинфы. Наличие цемянки в штукатурке «Трапезной» подтверждают Е. Ю. Медникова и ее соавторы²⁹.

Епископ Никита, заказчик работ в Софийском соборе, поставленный в Новгород в 1096 г., был выходцем из Киево-Печерского монастыря. Мастера артели, работавшей в двух новгородских храмах, возможно, также были призваны из Печерской обители. К сожалению, на стилистическом уровне доказать это пока (?) невозможно. Вероятно, некоторое «запаздывание» стиля росписей на Городище и ориентация на приемы, характерные для памятников конца XI в. было связано с тем, что эта артель наследовала традиции константинопольских мастеров, прибывших в Киев в 1080-е годы в Киево-Печерский монастырь, согласно Киево-Печерскому Патерику.

Е. Ю. Медникова и А. Н. Егорьков отмечают в штукатурке Благовещенской церкви в Новгороде малое количество цемянки и видят сходство состава теста с южно-русскими памятниками, но не с храмами Печерского монастыря, а с другой группой построек: церковью на Вознесенском спуске и Киеве и Большим храмом Зарубского монастыря (на основании находок М. К. Каргера 1949 г.)³⁰. В 2000 г. при раскопках В. А. Петрашенко также были найдены фрагменты фресок этого храма³¹. Л. И. Виногородская и В. А. Петрашенко отмечают близость состава штукатурки Большого храма Зарубского монастыря Борисоглебской церкви в Вышгороде, а технологию ее изготовления – черниговским памятникам. Возможно, что артель фрескистов, работавшая в этом храме, происходила из Киева.

По скудно сохранившимся фресковым фрагментам из церкви на Вознесенском спуске в Киеве делать какие-либо выводы почти невозможно. Зато фрагменты из Большого храма Зарубского монастыря конца XI – начала XII в. чрезвычайно полезны в контексте сопоставлений с новгородскими фресками. В НГОМЗ хранятся три фрагмента личного письма (пальцев руки, двух частей ликов средневеков: со лбом и бровью и с темными волосами), о них же имеются записи с рисунками в полевом дневнике раскопок М. К. Каргера, где говорится, что они были найдены 9 и 19 августа, части ликов в кв. К18³². Им свойственна плотная, корпусная пастозная живопись, сопоставимая с росписью церкви Благовещения на Городище. В собраниях НГОМЗ и ГЭ имеются фрагменты крестовидного орнамента с медальонами в центре³³, полилития с мелким напылением, чешуйки от доспехов (?), написанные красной охрой по желтому фону, геометрический и растительный орнаменты, также нанесенные красной охрой по желтому тону или по неокрашенной штукатурке. Масштаб и трактовка крестовидного орнамента очень близки новгородским фрагментам фресок, сходны и другие орнаменты.

²⁸ Ивакин Г. Ю., Балакин С. А., Сиром'ятников О. К. Дослідження давньоруської трапезної Печерського монастиря // Археологічні відкриття в Україні 1999–2000. Київ, 2001. С. 122–123.

²⁹ Медникова Е. Ю., Ганзенко Л. Ф., Загрянская М. Ф. О методике анализа орнаментов настенной живописи // Средневековая архитектура и монументальное искусство. СПб., 1999. С. 130–136.

³⁰ Медникова, Е. Ю. Егорьков А. Н. Анализ фрагментов штукатурок и живописи новгородской церкви Благовещения на Городище // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 34. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2007. 393, [2] с., [2] л. Карт.: ил., цв. ил., факс. С. 46–49.

³¹ Виногородская Л. И., Петрашенко В. А. Зарубский монастырь и его окрестности в свете новых исследований // Труды Государственного Эрмитажа. Т. XLVI. СПб., 2009. С. 102–103.

³² Раппопорт П. А. Дневник раскопок древнего храма на «Церковщине» возле села Зарубинцы и храма Михаила в Переяслав-Хмельницком в 1949 г. Вторая тетрадь // Рукописный архив ИИМК РАН, ф. 35, оп. 1, д. 111, л. 6, 7, 32, 33. НГОМЗ НВ 20064 (180, 206, КП 33681–9).

³³ НГОМЗ НВ 20064 (210–214).

Согласно принятой классификации, постройки Зарубского монастыря рассматриваются в рамках Киевской земли³⁴. Однако исследование плинфы храма показало ее идентичность переяславским постройкам конца XI в.³⁵ Д. Д. Елшин справедливо полагает, что идея о двух самостоятельных строительных школах, киевской и переяславской, вызывает серьезные сомнения³⁶. Как мы видели анализ штукатурки скорее указывает на киевское происхождение мону-менталистов.

Мы имеем скудные сведения о фресках Переяславля Южного, где с 1094 по 1113 г. княжил Владимир Мономах. Нельзя исключить возможности призвания артели живописцев в Новгород для работ в Благовещенской церкви от него. Единственный сохранившийся мону-ментальный ансамбль, который относят к Переяславскому кругу – росписи Михайловской церкви (Юрьевой божницы) в Остре³⁷. Заказчиком церкви был Владимир Мономах, ее основание относят к 1098 г., а росписи к началу XII в. Д. Д. Елшин на основании анализа плинфы полагает, что в постройке участвовали как переяславские, так и черниговские мастера³⁸. К сожалению, живопись алтарной части сильно смыта, сохранность ее такова, что судить о стиле чрезвычайно трудно. Можно отметить, что орнаменты, в частности, вертикально расположенная виноградная лоза, выполненная красной охрой по штукатурке, отличается от сохранившейся в северной апсиде церкви на Городище и по цвету, и по характеру рисунка. Остальные орнаменты также не идентичны новгородским.

На столбах Спасской церкви-усыпальницы в Переяславле конца XI в. сохранились поли-лития и полотенца, а также фрагменты облачения фигуры, сочно трактованные объемные зеле-ные и серо-коричневые драпировки, сопоставимые с фигурами апостолов в северной апсиде церкви Благовещения на Городище³⁹. В собрании ИИМК есть фотография двух фрагментов личного письма из росписи Спасской церкви, их местонахождение установить не удалось⁴⁰. Насколько можно судить по фотографии, характер свободной живописи с нескрытыми маз-ками подобен стилю благовещенских фрагментов, мастера могли быть выходцами из близкой среды. Однако какие артели фрескистов работали в Остре и Переяславе, киевские или перея-славские, мы пока не знаем.

Нельзя исключить, что артель живописцев попала в Новгород не прямо из Южной Руси, но из Суздаля или Смоленска, где Владимир Мономах заложил два собора в 1198–1102 и около 1100 г.⁴¹.

При раскопках вокруг собора Рождества Богоматери в Суздале, предпринятых Н. Н. Ворониным, а затем А. Ф. Дубыниным в 1937–1938 гг., было найдено больше сотни фрагмен-тов⁴². Во Владимиро-Суздальском музее-заповеднике сохранилась часть из них. В ходе раско-пок В. Н. Глазова и О. М. Иоаннисяна 1965–1966 и 2001 гг. было найдено около 6 тыс. фраг-ментов⁴³. К сожалению, найти их во Владимиро-Суздальском музее пока не удалось.

³⁴ Раппопорт П. А. Русская архитектура X–XIII вв. Каталог памятников. Л.: Наука, 1982. (Археология СССР. САИ. Вып. Е1–47). С. 30.

³⁵ Виноградская Л. И., Петрашенко В. А. Указ. соч. С. 103–104.

³⁶ Ёлшин Д. Д. Зодчество Переяславля Южного: школа или артель? // Актуальные проблемы теории и истории искусства. СПб.: НП-Принт, 2012. Вып. 2. С. 156–161.

³⁷ Коренюк Ю. Фрески кінця XI ст. церкви Михайла в Острії. URL: www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Heritage/Oster.html?skip=60#PageNav (дата обращения 23.11.2019).

³⁸ Ёлшин Д. Д. Указ. соч. С. 156–161.

³⁹ Каргер М. К. Раскопки в Переяславе-Хмельницком в 1952–1953 гг. // СА, 20, 1954. С. 5–30.

⁴⁰ Фотоархив ИИМК П 66901 О.2202–14. Лик опубликован: Коринный Н. Н. Переяславская земля X – первая половина XIII века. Киев: Наукова Думка, 1992. С. 225.

⁴¹ Новосёлов Н. В., Хрусталёв Д. Г. Указ. соч. С. 20–47.

⁴² Дубынин А. Ф. Археологические исследования г. Суздаля (1936–1940 гг.) // КСИИМК, 1945, вып. XI. С. 91–98.

⁴³ Глазов В. П., Зыков П. Л., Иоаннисян О. М. Архитектурно-археологические исследования во Владимирской области // Археологические открытия 2001 года. М., 2002.

Приходится основываться на диссертации А. М. Гордина и любезно предоставленных им фотографиях⁴⁴. Суммируем его наблюдения о фресках суздальского собора и наши по фотографиям: фрагментов личного письма очень мало, оно бессанкирное, в числе орнаментов фиксируются крестовидный, полилития, напыления при передаче каменных плит. Все эти элементы декорации сходны с новгородскими фресками, использованы родственные приемы, характерные для этого периода, однако тождества нет. Так, в Суздальских фрагментах рисунок орнаментов преимущественно черно-коричневый, в отличие от новгородских, где он выполнен красными и теплыми охрами.

А. М. Гордин исключает всякую связь суздальской росписи с переяславскими памятниками на основании характера штукатурки и левкаса. Он отмечает мякинную штукатурку в переяславских фрагментах, цемяночную – в Суздале. По заключению Е. Ю. Медниковой и А. Н. Егорькова, основная штукатурка Мономахова собора в Суздале по цемяночному типу близка киевским памятникам, в частности, «Трапезной» Печерского монастыря⁴⁵. А. М. Гордин связывает суздальскую артель с мастерами из Киево-Печерского монастыря. А новгородские фрески, как он полагает, выполняли другие художники. Возможно, А. М. Гордин прав, как уже отмечено выше, полного соответствия в орнаментах нет, суздальские и новгородские фрески могли выполнять мастера из разных артелей. И, наконец, есть новые неопубликованные находки фресковых фрагментов первого суздальского собора из недавних раскопок Н. А. Макарова в шурфе № 1. К сожалению, они не дают возможности конкретизировать сопоставление росписи этого храма с новгородскими фресками.

Н. Н. Воронин и П. А. Раппопорт сообщают о находках фрагментов штукатурки с остатками фресок из первого Успенского собора Смоленска в 1965 г.⁴⁶ Сохранилось шесть осколков штукатурки с бирюзовым фоном, один фрагмент с изображением пальцев руки, сходный с новгородской росписью⁴⁷. Они были найдены в траншее № 3 у северной стены собора. Однако живописи так мало, что рассуждать о путях миграции мастеров на столь скудном материале невозможно.

Если попытаться резюмировать наблюдения о фресках из Киева, Зарубского монастыря, Переяславля Южного, Остра, Суздаля, Смоленска и Новгорода рубежа XI–XII вв., а также о предполагаемых мастерах, их создавших, можно с осторожностью отметить следующее. Во всех упомянутых памятниках встречаются единообразные орнаменты, декоративные элементы и проч. Мастера в разных центрах и входившие в состав разных артелей следовали общепринятым нормам украшения храмов. Из Киева Мстислав мог получить артель живописцев, унаследованную (?) от деда, Всеволода Ярославича, либо от Святополка Изяславича, либо, скорее, из мастерских Киево-Печерского монастыря. С точки зрения принадлежности аристократическому направлению фрески Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве сопоставимы с новгородскими. Среди доступных фресок наибольшую близость к росписям Городища пока (?) обнаруживают фрагменты из Большого храма Зарубского монастыря, что находит подтверждение в анализах штукатурки. Нельзя исключить миграции артели в Новгород из Переяславля, где княжил отец Мстислава Владимир Мономах, а также ее путь не прямо из Южной Руси, но через Смоленск. Подчеркиваем, что данные эти предварительные, мы не касались вопроса о мастерах, работавших в Чернигове, в частности в Ильинской церкви, и, возможно, в Ростове (?).

⁴⁴ Гордин А. М. Монументальная живопись Северо-Восточной Руси XII–XIII вв.: Дисс. ... канд. искусствоведения: СПб., 2004. С. 91–105.

⁴⁵ Медникова Е. Ю., Егорьков А. Н., Гордин А. М. Технологические аспекты росписи Мономахова собора в Суздале // Археометрія та охорона історико-культурної спадщини. Вып. 4. Київ, 2000. С. 71–75.

⁴⁶ Воронин Н. Н., Раппопорт П. А. Зодчество Смоленска XII–XIII вв. Л.: Наука, ленинградское отделение, 1979. С. 35.

⁴⁷ Смоленский государственный музей-заповедник СОМ 14940/1965. Шифр с-65/Т – N? 298–303.

Список литературы

- Babjuk V., Kolada Ju.* Odkrycie malowideł ściennich w cerkwi «Spasa na Bieriestowie» w Kijowie // *Ochrona Zabytków*. Warszawa, 1973. 26, n 1. С. 62–65.
- Виноградская Л. И., Петрашенко В. А.* Зарубский монастырь и его окрестности в свете новых исследований // *Труды Государственного Эрмитажа*. Т. XLVI. СПб., 2009. С. 103–104.
- Воронин Н. Н., Раппопорт П. А.* Зодчество Смоленска XII–XIII вв. Ленинград, Наука, 1979. 413 с.
- Глазов В. П., Зыков П. Л., Иоаннисян О. М.* Архитектурно-археологические исследования во Владимирской области // *Археологические открытия 2001 года*. М., 2002. С. 129–131.
- Гордин А. М.* Монументальная живопись Северо-Восточной Руси XIX вв.: Дис. ... канд. искусствоведения: СПб., 2004.
- Дубынин А. Ф.* Археологические исследования г. Суздаля (1936–1940 гг.) // *КСИИМК*, 1945, вып. XI, с. 91–98.
- Ёлишин Д. Д.* Зодчество Переяславля Южного: школа или артель? // *Актуальные проблемы теории и истории искусства*. СПб.: НП-Принт, 2012. Вып. 2. С. 156–161.
- Ёлишин Д. Д.* Киевская плинфа X–XIII вв.: опыт типологии // «Культурный шар» Статті на пошану Гліба Юрійовича Івакіна, Київ, Laugus, 2017, С. 98–128.
- Івакін Г. Ю., Балакін С. А., Сиром'ятников О. К.* Дослідження давньоруської трапезної Печерського монастиря // *Археологічні відкриття в Україні 1999–2000*. Київ, 2001. С. 122–123.
- Каргер М. К.* Раскопки в Переяславе-Хмельницком в 1952–1953 гг. // *СА*, 20, 1954. С. 5–30.
- Каргер М. К.* Памятники древнерусского зодчества // *Вестник Академии Наук СССР*, 1970, № 9. С. 79–85;
- Кондратюк А. Ю.* Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври. Семантика. Стилїстика Лаврський альманах. Київ: «КМ Academia», 2004. – 160 с.: іл. – Бібліогр. с. 151–154. Вип. 13. С. 27. Прим. 252, 253.
- Коренюк Ю.* Ансамбль мозаїк та фресок Михайлівського Золотоверхого собору // *Студії мистецтвознавчі*. 2005. Ч. 1. С. 7–2.
- Коренюк Ю. А.* Стінопис XI століття Михайлівського собору Видубицького монастиря в Києві // *Студії мистецтвознавчі*. Київ: 2006, № 1 (13). С. 21–37.
- Коренюк Ю.* Фрески кінця XI ст. церкви Михайла в Острі // <http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Heritage/Oster.html?skip=60#PageNav>.
- Коринный Н. Н.* Переяславская земля X – первая половина XIII века. Киев. Наукова Думка. 1992. 312 с.
- Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю.* Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI – первая четверть XII века. СПб., Дмитрий Буланин, 2004. 888 с.
- Медникова Е. Ю., Егорьков А. Н.* Штукатурные растворы двух древнекиевских церквей на Кудрявце // *Археометрія та охорона історико-культурної спадщини*. № 3. Київ, 1999. С. 44–47.
- Медникова Е. Ю., Егорьков А. Н.* О технике росписи большого храма Зарубского монастыря // *Археометрія та охорона історико-культурної спадщини*. Киев. 1999. № 3. С. 48–49.
- Медникова Е. Ю., Егорьков А. Н.* Анализ фрагментов штукатурок и живописи новгородской церкви Благовещения на Городище // *Труды Государственного Эрмитажа*; т. 34. СПб.: 2007. С. 46–49.
- Медникова Е. Ю., Егорьков А. Н., Гордин А. М.* Технологические аспекты росписи Мономахова собора в Суздале // *Археометрія та охорона історико-культурної спадщини*. Вып. 4. Київ, 2000. С. 71–75.

Медникова Е. Ю., Ганзенко Л. Ф., Загрянская М. Ф. О методике анализа орнаментов настенной живописи // Средневековая архитектура и монументальное искусство. СПб.: 1999. С. 130–136.

Невоструев К. И., архим. Иннокентий (Просвирник), Жуковская Л. П., Лисовой Н. Н. Мстиславово Евангелие XII века. Исследования. М., Скрипторий, 1997. 768 с.

Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. [Под ред. и с предисл. А. Н. Насонова]. М.; Л., Изд-во Акад. Наук СССР, 1950. 642 с.; 5 л.

Новосёлов Н. В., Хрусталёв Д. Г. От Благовещения к Софии или наоборот? (К проблеме начального этапа монументального строительства в Новгороде) // Новгородский исторический сборник. СПб., 2013. Вып. 13 (23). С. 20–47.

ПСРЛ. Т. 5. СПб., 1851. VI, 297 с.; Т. 7. СПб., 1956. X, 347 с.; Т. 16. СПб., 1889. 320 стб., 70 с.; Т. 23. СПб., 1910. V, 243 с.; Т. 15, вып. 1. Пг., 1922. VIII, 186 стб.; Т. 15. М., 1965. VIII, VII с., 186, 504 стб.

Ранпопорт П. А. Дневник раскопок древнего храма на «Церковщине» возле села Зарубинцы и храма Михаила в Переяслав-Хмельницком в 1949 г. Вторая тетрадь // Рукописный архив ИИМК РАН, ф. 35, оп. 1, д. 111.

Ранпопорт П. А. Русская архитектура X–XIII вв. Каталог памятников. Л.: Наука, 1982. (Археология СССР. САИ. Вып. Е1–47) 136 с.

Ранпопорт П. А. Строительное производство в древней Руси X–XIII вв. СПб, Наука, 1994. 158 с.

Седов Вл. В. Работа новгородской архитектурно-археологической экспедиции // Археологические открытия 2000 года. М.: 2001. С. 40–41.

Седов Вл. В. Архитектурно-археологические исследования церкви Благовещения на Городище близ Новгорода в 2000 и 2012 годах // Новгород и Новгородская земля. История и археология. Вып. 28. Великий Новгород, Новгородский музей-заповедник 2014. С. 77–93.

Этингоф О. Е. Новые данные о фресках XII в. В церкви Благовещение на Городище в Новгороде // Каптеревские чтения 16. М., 2018. С. 1–13.

Этингоф О. Е. Забытые киевские фрески второй половины XI в. // Вестник РГГУ Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». Научный журнал. Arbor mundi. Мировое древо. М., 2019. № 1, Часть 2. С. 140–154.

Этингоф О. Е. Фрески XII века церкви Благовещения на Городище в Новгороде (Предварительные наблюдения) // Архитектурная археология. М., 2019. Вып. 1. С. 178–193.

Янин В. Л. Актовые печати Древней Руси X–XV вв. Т. 1: Печати X – начала XIII в. М.: Наука, 1970. 326 с., 1 л. табл.: ил.

Янин В. Л. Новгородский скрипторий рубежа XI–XII вв. Лазарев монастырь // Археографический ежегодник за 1981 г., М., Наука, 1982. С. 52–63.

References

Babjuk V., Kolada Ju. Odkrycie malowideł ściennich w cerkwi «Spasa na Bieriestowie» w Kijowie [Discovery of the wall paintings in the church «Spasa in Berestove» in Kiev] // Ochrona Zabytków [Monument Protection]. Warszawa, 1973. 26, n 1. P. 62–65.

Vinogradskaya L. I., Petrashenko V. A. Zarubsky monastyr' i ego okrestnosti v svete novykh issledovaniy [Zarubsky Monastery and its surroundings in the light of new studies]// Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha [Proceedings of the State Hermitage] T. XLVI. St Petersburg: 2009. P. 103–104.

Voronin N. N., Rappoport P. A. Zodchestvo Smolenska XII–XIII vv. [The architecture of Smolensk in the 12th–13th centuries]. Leningrad: Nauka, 1979. 413 pp.

Glazov V. P., Zykov P. L., Ioannisyan O. M. Arkhitecturno-arkheologicheskiye issledovaniya Vladimirskoy oblasti [Architectural and archaeological research in the Vladimir region]// Arkheologicheskiye otkrytiya 2001 goda [Archaeological Discoveries of 2001] Moscow: 2002. P. 129–131.

Gordin A. M. Monumental'naya zhivopis' Severo-Vostochnoy Rusi XII-XIII vv. [Monumental painting of North-Eastern Russia in the 12th-13th centuries.]: PhD diss. St Petersburg, 2004.

Dubynin A. F. Arkheologicheskiye issledovaniya g. Suzdalya (1936–1940 gg.) [Archaeological research of the city of Suzdal (1936–1940)] // КСИИМК, 1945, вып. XI. P. 91–98.

Yolshin D. D. Zodchestvo Pereyaslavl'a Yuzhnogo: shkola ili artel'? [Architecture of Pereiaslav-Khmelnitsky: school or team?] // Aktual'nye problem teorii i istorii iskusstva [Actual problems of the theory and history of art] St Petersburg: NP-Print, 2012. N. 2. P. 156–161.

Yolshin D. D. Kievskaya plinfa X–XIII vv.: opyt tipologii [Kiev plinth of the 10th-13th centuries: experience of typology]// «Культурний шар». Статті на пошану Гліба Юрійовича Івакіна, [«Cultural ball». Articles on the promise of Glib Yuryovich Ivakin] Київ, Laurus, 2017. P. 98–128.

Ivakin G. Yu., Balakin S. A., Syrom'atnikov O. K. Doslidzhenn'a davn'orusskoy trapeznoy Pechers'kogo monastirya [Exploration of the Old Russian refectory in the Cave Monastery]// Археологічні відкриття в Україні 1999–2000. [Archaeological discoveries in Ukraine 1999–2000]. Kiev, 2001. P. 122–123.

Karger M. K. Raskopki v Pereyaslave-Khmel'nitskom v 1952–1953 gg. [Excavations in Pereiaslav-Khmelnitsky in 1952–1953] // СА, 20, 1954. P. 5–30.

Karger M. K. Pamyatniki drevnerusskogo zodchestva [Monuments of Old Russian architecture]// Vestnik Akademii Nauk SSSR [Journal of the USSR Academy of Sciences] 1970, № 9. P. 79–85.

Kondratyuk A. Yu. Monumental'nay zhivopis Troits'koy nadbramnoy tserkvi Kiev-Pechers'koy Lavri. Semantika. Stilistika. [Monumental painting of the Trinity Gate Church of the Monastery of the Cave. Semantics. Stylistics] // Лаврський альманах [Lavra almanac]. Kiev: KM Academia, 2004. N 13, 160 pp.

Korenyuk Yu. Ansambl' mosaic ta fresok Mikhailivs'kogo Zolotoverkhogo soboru [Mosaic and murals ensemble of St. Michael's Golden-Domed Cathedral] // Studii mistetsvoznachni [Art studies]. Kiev, 2005. part 1. P. 7–2.

Korenyuk Yu. A. Stinopis XI stolittya Mikhailivs'kogo soboru Vidubitskogo monastyr'a v Kievі [Mural of the 11th Century in St. Michael's Cathedral of the Vydubychi Monastery in Kiev] // Studii mistetsvoznachni [Art studies]. Kiev: 2006, № 1 (13). P. 21–37.

Korenyuk Yu. Freski kintsya XI st. tserkvi церкви Mikhaїla v Ostri [Murals of the late 11th century church of St. Michael in Oster] // <http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Heritage/Oster.html?skip=60#PageNav>.

Korinnyy N. N. Pereyaslavskaya zemlya X – pervaya polovina XIII veka [Pereiaslav land 10th – first half of 13th century]. Kiev: Naukova dumka, 1992. 312 pp.

Lifshits L. I., Sarab'anov V. D., Tsarevskaya T. Yu. Monumental'naya zhivopis' Velikogo Novgoroda. Konets XI – pervaya chetvert' XII veka [Monumental painting of Veliky Novgorod. The end of 11th – the first quarter of 12th century] St Petersburg, Dmitry Bulanin, 2004. 888 pp.

Mednikova E. Yu., Egor'kov A. N. Shtukатурные растворы двух древнекиевских тserkvey na Kudryavtse [Plaster solutions of two ancient churches in Kudryavets] // Arkheometriya ta okhorona istoriko-kul'turnoy spadschiny [Archeometry and protection of historical and cultural heritage]. Kiev, 1999. № 3. P. 44–47.

Mednikova E. Yu., Egor'kov A. N. O tekhnike rospisi bol'shogo khrama Zarubskogo monastyr'a [On the technique of painting in the large church of the Zarubsky monastery] // Arkheometriya

ta okhorona istoriko-kul'turnoy spadschiny [Archeometry and protection of historical and cultural heritage]. Kiev, 1999. № 3, P. 48–49.

Mednikova E. Yu., Egor'kov A. N. Analiz fragmentov shtukaturek i zhivopisi novgorodskoy taerkvi Blagovescheniya na Gorodische [Analysis of plaster fragments and painting of the Novgorod Church of the Annunciation at the Hillfort] // Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha [Proceedings of the State Hermitage]. T. 34. St. Petersburg, 2007. P. 46–49.

Mednikova E. Yu., Egor'kov A. N., Gordin A. M. Tekhnologicheskiye aspect rospisi Monomakhova sobora v Suzdale [Technological aspects of the Mural painting of the Monomakhov Cathedral in Suzdal] // Arkheometriya ta okhorona istoriko-kul'turnoy spadschiny [Archeometry and protection of historical and cultural heritage]. Kiev, 2000. N. 4. P. 71–75.

Mednikova E. Yu., Ganzenko L. F., Zagryanskaya M. F. O metodike analiza ornamentov nastennoy zhivopisi [About the method of analysis of wall painting ornaments] // Srednevekovaya arkhitektura i monumental'noye iskusstvo [Medieval architecture and monumental art] St Petersburg, 1999. P. 130–136.

Nevostruev K. I., archim. Innokenty (Prosvirnik), Zhukovskaya L. P., Lisovoy N. N. Mstislavovo Evangeliye XII veka. Issledovaniya [Mstislav Gospel of the 12th Century. Research] Moscow: Скрипторий, 1997, 768 pp.

Novgorodskaya pervaya letopis' starshego b mladshego izvodov [Novgorod first chronicle of senior and junior conclusions]. Moscow–Leningrad, 1950, 642 pp.

Novosyolov N. V., Khrustalyov D. G. Ot Blagovescheniya k Sofii ili naoborot? (K probleme nachal'nogo etapa monumental'nogo stroitel'stva v Novgorode) [From the Annunciation to Sofia or vice versa? (On the problem of the initial stage of monumental construction in Novgorod)] // Novgorodsky istorichesky sbornik [Novgorod historical collection]. St Petersburg, 2013. T. 13 (23). P. 20–47.

Polnoye sobraniye russkikh letopisey [Complete Collection of Russian Chronicles]. T. 5. St Petersburg, 1851. VI, 297 pp.; T. 7. St Petersburg, 1956. X, 347 pp.; T. 16. St Petersburg, 1889. 320 pp.; T. 23. St Petersburg, 1910. V, 243 pp.; T. 15, part. 1. Petrograd, 1922. VIII, 186 pp.; T. 15. Moscow, 1965. VIII, VII pp., 186, 504 pp.

Rappoport P. A. Dnevnik raskopok drevnego khrama na «Tserkovschine» vozle sela Zarubintsy i khrama Mikhaila v Pereyaslav-Khmel'nitskom v 1949 g. Vtoraya tetrad' [The diary of excavations of the church in the Tserkovshchina» near the village of Zarubintsy and the church of St Michael in Pereyaslav-Khmelnitsky in 1949. The second notebook] // Arkhiv ИИМК РАН, ф. 35, оп. 1, д. 111.

Rappoport P. A. Russkaya arkhitektura X–XIII vv. Latalog Pamyatnikov [Russian architecture of the 10th – 13th centuries. Catalog of Monuments]. Leningrad: Nauka, 1982, 136 pp.

Rappoport P. A. Stroitel'noye proizvodstvo v Drevney Rusi v X–XIII vv. [Construction production in Old Russia in the 10th – 13th centuries]. St Petersburg: Nauka, 1994. 158 pp.

Sedov Vl. V. Rabota novgorodskoy arkhitekturno-arkheologicheskoy ekspeditsii [The work of the Novgorod architectural and archaeological expedition] // Arkheologicheskiye otkrytiya 2000 goda. [Archaeological discoveries of 2000] Moscow: 2001. P. 40–41.

Sedov Vl. V. Arkhitekturno-arkheologicheskiye issledovaniya tserkvi Blagovescheniya na Gorodische bliz Novgoroda v 2000 i 2012 godakh [Architectural and archaeological research of the Church of the Annunciation on the Hillfort near Novgorod in 2000 and 2012] // Novgorod i Novgorodskaya zemlya. Istoriya i arkheologiya. Vyp. 28. [Novgorod and Novgorod land. History and archeology. Vol. 28]. Veliky Novgorod: Novgorodsky muzey-zapovednik, 2014. P. 77–93.

Etinhof O. E. Novye dannye o freskakh XII v. v tserkvi Blagovescheniya na Gorodische b Novgorode [New data on frescoes of the 12th century in the Church of the Annunciation on the Hillfort in Novgorod] // Kapterevskiy chteniye 16. [Kapterevsky readings 16] Moscow: 2018. P. 1–13.

Etinhof O. E. Zabytye kiyevskiye freski vtoroy poloviny XI v. [The forgotten Kiev frescoes of the end of the 11th century] // Vestnik RGGU. Seriya «Literaturovedeniye. Yazykoznaniiye. Kul'turologiya». Nauchny zhurnal. Arbor mundi. Moscow: 2019. № 1, part 2. [RSUH Bulletin Series «Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies». Academic Journal. Arbor mundi]. P. 140–154.

Etinhof O. E. Freski XII veka tserkvi Blagovescheniya na Gorodische v Novgorode (Predvaritel'nye nablyudeniya) [The 12th century frescoes of the Church of the Annunciation on the Settlement in Novgorod (Preliminary observations)] // Architekturnaya archeologiya [Architekturnal archeology]. Moscow: 2019. N 1. P. 178–193.

Yanin V. L. Aktovye pechati Drevney Rusi X–XV vv. T. 1: Pechati X – nachala XIII v. [Actual seals of Ancient Russia X – XV centuries. T. 1: Seals X – early XIII century.] Moscow: Nauka, 1970. 326 pp.

Yanin V. L. Novgorodsky skriptory rubezha XI–XII vv. Lazarev monastyr' [Novgorod scriptorium of the turn of the 11th–12th centuries. Lazarev Monastery] // Archaeographichesky ezhegodnik za 1981 g. [1981 Archaeographic Yearbook]. Moscow: Nauka, 1982. P. 52–63.

Забытая страница истории русского книжного искусства. Иллюминированные экземпляры московских старопечатных изданий

А. С. ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ⁴⁸

A FORGOTTEN PAGE IN THE HISTORY OF RUSSIAN BOOK DECORATION. ILLUMINATED COPIES OF OLD MUSCOVITE PRINTED EDITIONS

A. S. PREOBRAZHENSKIY

Аннотация. Декорация русской книги эпохи позднего Средневековья изучена крайне неравномерно. За пределами внимания исследователей остаются целые группы памятников и, в особенности, ряд пограничных явлений, лишь от случая к случаю упоминающихся в литературе. К их числу относится традиция дополнительного украшения ранних печатных изданий, возникшая одновременно с самим русским книгопечатанием. Их фигуративные и орнаментальные гравюры прописывались золотом, подцвечивались, превращались в живописные композиции или заменялись либо дополнялись миниатюрами. Подобные манипуляции, превращавшие типовой экземпляр тиража в «штучное» произведение, производились с книгами разного содержания. Однако особенно часто золотом и красками украшались напрестольные Евангелия, вкладывавшиеся членами царской семьи, представителями московской аристократии и церковными иерархами в крупные храмы Московского государства. Особое распространение этот обычай получил после выхода в свет Евангелия 1606 г. печатника Анисима Радищевского – первого Евангелия московской печати, имевшего гравюры с изображениями всех четырех евангелистов. В статье рассмотрены некоторые иллюминированные экземпляры этого издания, находящиеся в отечественных и зарубежных собраниях.

Ключевые слова: древнерусское искусство, Россия XVII века, искусство книги, старопечатные книги, гравюра, живопись, миниатюра, орнамент, Евангелие.

Abstract. Decoration of the late Medieval Russian manuscripts and printed books has been studied extremely unevenly. Some groups of monuments, especially those located at the interdisciplinary borderline, remain almost unnoticed or only occasionally mentioned in the literature. One of these phenomena is the practice of additional decoration of early Russian books which arose simultaneously with Muscovite book printing. Figurative and ornamental engravings were rather often decorated in gold, slightly colored, turned into painted compositions, replaced or supplemented by miniatures. Similar manipulations that would made standard copy an individual luxurious piece were carried out with books of different content. However, the altar Gospel were decorated with gold and paints especially often. They used to be donated by members of the royal family, aristocrats and Church hierarchs to important churches of the Moscow state. This custom became especially widespread after 1606, when the printer Anisim Radishevsky had published a new edition of the

⁴⁸ Преображенский Александр Сергеевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории отечественного искусства исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова Preobrazhenskij Aleksandr Sergeevich, PhD in Art History, assistant professor, Section of History of Russian Art, History Department, Lomonosov Moscow State University.

Gospel, the first Moscow printed Gospel with engravings of all four evangelists. The article discusses some illuminated copies of this book, kept in domestic and foreign collections.

Keywords: Old Russian art, 17th century Russia, art of book decoration, early printed books, engravings, paintings, miniature, ornaments, Gospel books.

Среди «неучтенных деталей», которыми изобилует история русского искусства эпохи позднего Средневековья, выделяется целый ряд больших и малых проблем, связанных с декором рукописной и печатной книги. Нельзя сказать, что эта тема совсем уж не учтена или полностью обойдена вниманием исследователей, однако в старой и современной научной литературе одни ее аспекты явно пребывают в тени других. Так, в случае с рукописями XVI–XVII вв. особой популярностью пользуются вопросы состава и иконографии пространственных циклов миниатюр, которые сопровождают тексты самого разного содержания, а также тема орнаментального декора манускриптов (в основном XVI столетия). В случае со старопечатной книгой историков искусства обычно привлекают проблема генезиса и состава орнаментальных мотивов, декоративные формы, организующие книжный лист, и отчасти – фигуративные гравюры. Иными словами, в центре внимания, как правило, оказываются новые явления, ставшие символами симптоматичных для эпохи (и симпатичных для ученого) перемен. Между тем в той же области – как в рукописной, так и в печатной книге – существуют традиционные формы, которые далеко не всегда выглядят просто пережитками прошлого. Напротив, они продолжают играть системообразующую роль в структуре кодекса, при этом вступая в любопытные, то дополняющие, то контрастные сочетания с техническими и художественными новациями и, следовательно, по-своему отображая динамику изменений в культуре.

Мы имеем в виду прежде всего старые изобразительные «жанры», свойственные средневековому искусству книги: изображения (портреты) авторов или главных героев текста, иллюстрирующие или толкующие текст маргинальные композиции, а в известной степени – и лицевые изображения на металлических или иных элементах книжных окладов. Впрочем, оклады (преимущественно драгоценные оклады напрестольных Евангелий) активно изучаются специалистами по прикладному искусству. Что касается миниатюр традиционного содержания, в особенности авторских портретов, то, начиная с рукописей середины – второй половины XVI в. (то есть с момента появления книгопечатания в России), они фактически выпадают и из истории книжного декора, и из истории русского изобразительного искусства, более или менее случайно появляясь в выставочных каталогах, обобщающих трудах и иных изданиях⁴⁹. В этой как бы не существующей, но на самом деле обширной группе оказываются не только рядовые, но и выдающиеся памятники, не говоря уже о незаурядных персонажах, чьи образы по традиции украшают важнейшие богослужебные книги⁵⁰. Это евангелисты, апостолы – авторы Деяний и посланий, сочинитель Псалтири царь Давид, отцы Церкви, составители чинов литургии, гимнографы и авторы аскетических произведений. Словом, речь идет о целой галерее сюжетов, хорошо известных по византийским и древнерусским рукописям и не утративших своего значения в эпоху Московского царства. Напрашиваясь на сравнение с более ранними произведениями, подобные миниатюры ярко характеризуют специфику разных уровней его художественной культуры, от провинциальных центров до среды придворных мастеров и их заказчиков.

⁴⁹ Разумеется, существуют и исключения, к числу которых относятся роскошные рукописи последней трети XVII в., созданные мастерами Посольского приказа и издавна привлекающие исследователей. Впрочем, и они изданы и изучены недостаточно полно.

⁵⁰ Столичным литургическим рукописям рубежа XVI–XVII вв. посвящено исследование Кондрашкиной, сосредоточившей свое внимание на вопросах кодикологии и организации производства этих книг (Кондрашкина Е. С. Кодикология лицевых литургических рукописей Москвы рубежа XVI–XVII веков. Дисс. ... канд. исторических наук. М., 1996).

То же самое можно сказать и о традиционных в сюжетном отношении лицевых гравюрах русских старопечатных изданий – прежде всего, Евангелий, Апостолов и Псалтирей. Они почти не изучались в качестве художественных произведений со времен выхода в свет книги А. А. Сидорова⁵¹, а если изучались, то в основном не историками древнерусской живописи, а исследователями книгопечатания или специалистами по гравюре. В сравнении с миниатюрами рукописей этот материал по объективным причинам не слишком обширен: он ограничен даже не общим числом русских иллюстрированных изданий XVI–XVII вв., а количеством гравюрных досок, которые порой использовались десятилетиями, переходя из издания в издание. Тем не менее, важно, что среди подобных гравюр встречаются композиции очень высокого художественного качества. Это, в сочетании с сравнительно точной датой (она определяется по дате первого издания, включающего данную иллюстрацию), делает их эталонными памятниками изобразительного искусства своего времени, вписанными не только в книжный, но и в общехудожественный контекст (или показательно выпадающими из такового) и из-за узости иконографического репертуара дающими благодарный материал для стилистического сравнения. В таком качестве подобные гравюры могут и должны быть включены в широкий художественный поток, способствуя уточнению его периодизации и более глубокому пониманию сути разных этапов развития стиля. С другой стороны, фигуративные гравюры московских изданий, а также гравюры кириллических книг, напечатанных на восточнославянских землях Речи Посполитой, но бытовавших и на территории Русского царства, являются частью более обширного иконографического корпуса, который включает образы евангелистов, пророка Давида и других персонажей, принадлежащие к иным видам искусства и исполненные в иных техниках. Следовательно, встает вопрос о характере и конкретных проявлениях вероятного взаимодействия гравюр с миниатюрами и иконами, или повторяющимися сравнительно распространенные тиражные композиции, или, напротив, послужившими основой для самих гравюр.

Неудивительно, что в условиях подобной недооценки «поздних» миниатюр и лицевых гравюр на периферии исследовательского внимания оказался еще один вопрос, более частный, но представляющийся нам весьма важным. Это вопрос о рукописных дополнениях и преобразованиях лицевого и орнаментального убранства печатной книги или даже кодикологической структуры определенного экземпляра печатного издания. Само существование экземпляров, вскоре после выхода в свет получивших дополнительные украшения, не является секретом для искусствоведов и исследователей кириллического книгопечатания и в той или иной степени отражено в историографии⁵². Не говоря уже о старых и новых каталогах различных хранилищ, печатные книги с раскрашенными гравюрами или вставленными миниатюрами упоминаются в исследованиях о начале русского книгопечатания⁵³ и в опубликованных документах Печатного двора⁵⁴; некоторым из этих экземпляров посвящены монографические публикации⁵⁵, а

⁵¹ Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951. См. также: Соловьёва И. Д. К вопросу о художественном оформлении старопечатных напрестольных Евангелий // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 38. Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства. Л., 1985. С. 451–456 (впрочем, эта статья посвящена не самим гравюрам, а системе декора печатного кодекса).

⁵² См., например: Лебедеванская А. П. Миниатюра-иллюстрация в первопечатной русской книге (по материалам ГПБ) // Хроника Ленинградского общества библиофилов. Л., 1931. С. 48–50; Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра... С. 27, 41, 48, 117, 120, 148, 154, 178, 182, 240, 248, 307–308; *Он же*. Гравюра XVI века // История русского искусства / Под ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. Т. 3. М., 1955. С. 613–614, 625; Миёва Н. Е. Изюграфы Оружейной палаты и их искусство украшения книги // Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1954. С. 217–245; Калишевский З. Е. Художественная мастерская Посольского приказа в XVII в. и роль золотописцев в ее создании и деятельности // Русское государство в XVII в.: новые явления в социально-экономической, политической и культурной жизни. М., 1961. С. 392–411; Непировский Е. Л. Иван Федоров и его эпоха. Энциклопедия. М., 2007. С. 387 (статья «Иллюминированный экземпляр») и др.; Лёвочкин И. В. Очерки по истории русской рукописной книги XI–XVI вв. М., 2009. С. 156.

⁵³ Протасьева Т. Н. Описание первопечатных русских книг // У истоков русского книгопечатания. М., 1959. С. 166–167, 169, 171, 176–177; Непировский Е. Л. Возникновение книгопечатания в Москве. Иван Фёдоров. М., 1964. С. 210. Илл. на с. 157 и между с. 208–209.

⁵⁴ Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра... С. 353, 355, 356; Поздеева И. В., Пушков В. П., Дадькин А. В. Мос-

другие время от времени воспроизводятся в изданиях музеев и библиотек⁵⁶. Тем не менее, подобные книги, которых, как становится ясно, сохранилось несколько десятков, не осмыслены как целостное явление, с одной стороны, превратившееся в довольно устойчивую традицию, а с другой стороны – весьма вариативное. Создается впечатление, что оно оказалось на своего рода нейтральной, ничьей полосе между сферами интересов двух разных профессиональных цехов. Очевидно, историкам искусства рукописные дополнения казались вторичными по отношению к однотипным гравюрам и не обладающими художественной самостоятельностью, а историки книги видели в них любопытные детали, которые не имеют прямого отношения к самому процессу изготовления печатной книги и ее декора и даже нарушают чистоту жанра, хотя, подобно записям, окладам и рукописным вставкам, они выделяют тот или иной экземпляр, раскрывая историю его бытования и характеризуя судьбу тиража⁵⁷. В итоге книги такого типа не собраны и не систематизированы, а недостаточно знакомые с ним исследователи порой допускают ошибки, считая древнюю живописную иллюминацию гравюр результатом позднейших поновлений⁵⁸. Сама же судьба практики живописного украшения ранней печатной книги в России остается известной лишь в самых общих чертах.

Это существенно обедняет общую картину искусства книги и русского изобразительного искусства XVI–XVII вв., и не только потому, что в печатных экземплярах иногда обнаруживаются полноценные миниатюры, современные книге или, напротив, не совпадающие с ней хронологически, но, во всяком случае, никак не зависящие от структуры гравированного декора. Едва ли не больший художественный интерес порой представляют артефакты иного, более пространственного типа, а именно экземпляры с подцветченными или раскрашенными гравюрами, порой превращающимися в яркие произведения, которые имеют мало общего с исходной гравированной иллюстрацией или наборной полосой. Однако кажется принципиально важным, что и тот, и другой вариант имеет непосредственное отношение к более широкой проблеме. Это проблема специфики художественного образа роскошной литургической книги на новой, поздней стадии ее развития, ознаменованной постоянным диалогом и с древней традицией, и

ковский Печатный двор – факт и фактор русской культуры. 1618–1652 гг. От восстановления после гибели в Смутное время до патриарха Никона. Исследования и публикации. М., 2001. С. 259, 271, 273.

⁵⁵ *Немировский Е. Л.* Гравюра на меди в русской рукописной книге XVI–XVII вв. // *Рукописная и печатная книга*. М., 1975. С. 94–104; *Он же*. Иллюминированный экземпляр Острожской Библии 1581 г. с рукописными дополнениями // *Труды Отдела древнерусской литературы*. Т. 38. Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства. Л., 1985. С. 439–450; *Лёвочкин И. В.* Среднешрифтовое безвыходное Евангелие из Музейного собрания ГБЛ // *Записки отдела рукописей / Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина*. Вып. 49. М., 1990. С. 245–248; *Isajevych Ia. D.* Two Rare Russian Books in the Collections of the New York Public Library // *Solanus. International journal for Russian and East European bibliographic, library and publishing studies*. New Series. Vol. 4. 1990. P. 76–86; *Борисова Т. С.* Миниатюры и орнаментальные украшения начала XVII века в Евангелии 1575 года из собрания Музеев Московского Кремля // *Московский Кремль и эпоха Бориса Годунова*. Научная конференция. 11–13 ноября 2015 года. Тезисы докладов. М., 2015. С. 9–10; *Соловьёва И. Д.* Ансамбль миниатюр 1670-х годов из собрания М. П. Погодина // *Страницы истории отечественного искусства*. Сборник статей по материалам научной конференции. Вып. 28 / *Государственный Русский музей*. СПб., 2016. С. 35–46.

⁵⁶ Для изучения русских старопечатных книг с исполненным вручную декором большое значение имеют экземпляры разных изданий Евангелия из собрания Музеев Московского Кремля. Каталог этой коллекции вышел уже после того, как наша статья была сдана в печать (*Рукописные и печатные Евангелия XIII – начала XX века в собрании Музеев Московского Кремля*. В трех томах / Отв. сост. Т. С. Борисова, С. Г. Зюзева. М., 2019).

⁵⁷ Характерно, что в недавнем исследовании о Евангелиях московской печати второй четверти – середины XVII в. ничего не сказано о существовании их иллюминированных экземпляров (*Шапилова Е. В.* Евангелия Московского печатного двора в истории книжной культуры России 20–60-х гг. XVII в. Дисс. ... канд. исторических наук. Рязань, 2008).

⁵⁸ С таким заключением некоторое время назад было опубликовано напрестольное Евангелие 1633 г. из собрания старообрядческой Митрополии Московской и всея Руси, вложенное в 1830 г. в Покровский собор при Рогожском кладбище московским купцом, собирателем рукописей и книг И. Н. Царским. По мнению В. М. Сорокатого и Е. М. Юхименко, живопись поверх гравюр и золочение по красной печати были выполнены искусными «старинщиками» в 1820-е гг. в связи с запланированным вкладом книги в храм (Древности и духовные святыни старообрядчества. Иконы, книги, облачения, предметы церковного убранства Архиерейской ризницы и Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве / Под ред. Е. М. Юхименко. М., 2005. Кат. 149. С. 228–229). Между тем, как показал натурный осмотр Евангелия, здесь есть все основания говорить о живописи 1630-х гг., исполненной при участии ведущих придворных мастеров. Так как этих мастеров было несколько, естественно предположить, что они работали с листами еще не переплетенной книги.

с современными техническими и художественными реалиями. Не претендуя на всестороннее описание этого явления в короткой статье, мы попытаемся выделить основные группы памятников и, соответственно, основные стратегии дополнения декора старопечатной книги, уделив внимание иллюминированным экземплярам московского Евангелия 1606 г.

Прежде всего, отметим, что практика дополнительного рукотворного украшения отдельных экземпляров печатных изданий существовала на всем протяжении истории русской средневековой печатной книги, начиная с московских анонимных изданий середины XVI в. и Апостола 1564 г. Она сохранялась вплоть до рубежа XVII–XVIII столетий и нашла продолжение в старообрядческой книжной культуре. Этот феномен нельзя считать уникальным – у него есть аналоги не только в соседних восточно- и южнославянских землях, но и в старейших центрах европейского книгопечатания. По-видимому, расцветка гравированных иллюстраций и орнаментов или дополнение печатной книги рукописным декором – вполне естественное и даже стадияльно закономерное явление, которое появляется на раннем этапе развития книгопечатания в социуме, привыкшем к полихромии во всех видах искусства. Оно не только позволяет приблизить издание к знакомому облику рукописной книги или достичь художественного эффекта, находящегося за пределами возможностей типографской техники. Если дополнения не мыслятся как обязательная стадия заранее спланированного производственного процесса, то диапазон их функций оказывается более широким, а содержание – активным, особенно при почти неизбежном сравнении иллюминированного экземпляра с типовым, серийным внешним видом книг того же тиража. Разного рода добавления, сделанные от руки, помогают освоить и присвоить печатную книгу как всё еще не совсем обычный предмет. Кроме того, они позволяют реализовать чей-то творческий потенциал, не забывая об актуальной иконографической норме; «восполнить» изысканную, но всё же обесцвеченную картину мира (так дети раскрашивают черно-белые иллюстрации и книжные узоры); создать ощущение уникальности экземпляра, согревающее душу его владельца или повышающее материальную и символическую ценность вклада; выразить уважение к тексту, его содержанию, автору и материальной оболочке, обладающей статусом святыни; засвидетельствовать свое усердие перед Богом и носителем высшей власти, украсив подносимую им книгу.

Все эти соображения и интенции релевантны и для Московского царства XVI–XVII вв., причем особенно важными кажутся три последних пункта, имеющие прямое отношение к идеям иерархии, дара, контакта с сакральным предметом и участия в его изготовлении. Легко заметить, что среди русских старопечатных книг с дополнительными украшениями численно преобладают напрестольные Четвероевангелия – кодексы, по определению заслуживающие более или менее пышного убранства. Кроме того, из источников XVII столетия известно, что многие расцвеченные и прописанные золотом экземпляры тиража были подносными и предназначались для государя; это обстоятельство, очевидно, должно было отразиться на их внешнем виде – драгоценном даже при отсутствии драгоценного оклада. Во всяком случае, нет необходимости вслед за советскими исследователями сводить проблему к консерватизму вкусов и архаичности художественных практик светской и духовной аристократии позднесредневековой России⁵⁹. Хотя рукописная декорация печатных книг действительно апеллирует к старой традиции, архаики здесь, в общем, не больше, чем в обычае украшать Евангелия драгоценными окладами, который естественным образом распространился и на печатные издания. Не случайно во многих случаях обе операции – иллюминирование печатной книги и изготовление ее оклада – совпадают по времени и, по существу, являются частями единого замысла, исходящего от одного и того же заказчика.

⁵⁹ Примерно об этом писал А. А. Сидоров, ссылавшийся на случаи замены гравюр виленского Евангелия 1575 г. миниатюрами русской работы (*Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра...* С. 307–308). Ср. его же высказывание: «Боярство как класс держалось за рукописную книгу» (там же. С. 159).

Однако нельзя не признать, что две эти традиции не вполне равноправны и имеют существенные отличия друг от друга. Во-первых, появление оклада, в отличие от вставных миниатюр или раскраски на листах, никак не влияет на структуру и характер убранства заключенной в него книги – как рукописной, так и изготовленной типографским способом. Во-вторых, облик напрестольного Евангелия будет неполон при отсутствии хотя бы простейшего оклада с дробницами из медного сплава, тогда как листы печатной книги выглядят вполне законченно и без дополнительных изображений, орнаментов, золочения и раскраски. Наконец, следует признать, что вмешательству со стороны заказчиков и иллюминаторов подвергались не только Евангелия, но и печатные издания Апостола и Псалтири, то есть книги, которые обладали менее высоким иерархическим статусом и потому редко украшались окладами. С учетом этих оговорок нам кажется правильным говорить о сложном комплексе факторов, породивших и поддерживавших московскую традицию иллюминирования печатной книги. На наш взгляд, они сводятся к нескольким группам, в каждой из которых, конечно, играет свою роль общий традиционализм русской культуры: 1) типологические факторы – генетическая зависимость декора русской старопечатной книги от декора рукописей; знакомство с западной традицией расцветки и иллюминирования печатных книг; 2) факторы художественного и психологического свойства – вызывающая неполнота монохромной гравюры с точки зрения средневекового художественного сознания, стремящегося достроить якобы незавершенную пластическую форму – фактически, превратить прорись в икону, обыгрывая или игнорируя определенные свойства гравюры-образца⁶⁰; свойства гравюры как шаблона, который облегчает жизнь декоратору-непрофессионалу (писцу или исполнителю орнаментов, не имеющему опыта иконописания) и пробуждает дух соревнования в профессиональном художнике; 3) факторы религиозного и социального свойства – специфический репертуар русских изданий, в котором доминируют богослужебные книги во главе с напрестольным Евангелием-тетр, имеющим сложившуюся структуру и длительную традицию оформления, обладающим традиционными литургическими функциями и включенным в соответствующую систему символических отношений; государственный характер русского книгопечатания, ассоциирующий печатную книгу с царским двором и породивший практику поднесения экземпляров нового издания членам царской семьи и патриарху.

Разумеется, далеко не во всех случаях все эти факторы действовали сразу, чем отчасти и объясняется разнообразие возможных решений. Кроме того, судя по доступному материалу, русский обычай иллюминирования печатной книги как в XVII столетии, так и раньше поддерживался и частной инициативой. Тем не менее, обычно это инициатива представителей элиты общества – аристократии, иерархов, членов семейства именитых людей Строгановых. Несмотря на существование разных исключений, в целом иллюминированную печатную книгу следует считать явлением московской придворной культуры. Лучшие его примеры по понятным причинам не имеют сопоставимых украинских и белорусских аналогов, хотя, как уже было отмечено, раскрашенный декор, в том числе раскрашенная сюжетная иллюстрация, встречается и в кириллических изданиях этих земель.

Каким же образом иллюминировалась русская старопечатная книга? Ответ на этот вопрос возможен на основе разных критериев. Это время и причины появления исполненного вручную декора, структура подобных дополнений в составе кодекса и характер их соотноше-

⁶⁰ Внешне это очень напоминает метод работы с иконными образцами, прорисями и переводами, особенно имеющими частичную подцветку, которая артикулирует систему моделировки. Однако необходимо напомнить, что они представляют собой чисто вспомогательные произведения технического характера, тогда как книжная гравюра самодостаточна, даже если некоторые современники воспринимают ее иначе. При этом исполнение иконы по прориси не уничтожает прорись как самостоятельный носитель информации, тогда как подцветка или раскраска гравюры, нередко предполагающая редактуру композиции, более или менее серьезно преобразует оригинал.

ния с гравированным декором (плотность и живописные свойства красочного слоя; площадь, занимаемая этим слоем; соответствие или несоответствие гравированной основе).

Используя первый критерий, можно выделить два основных разряда русских печатных книг с раскраской или живописным декором. Первый из них – экземпляры, подвергавшиеся позднейшей, обычно старообрядческой реставрации, которая предполагала их дополнение или замену утраченных листов рукописными вставками с орнаментом и миниатюрами, а также гравюрами (как новыми, так и взятыми из старых изданий), и в том числе гравюрами с раскраской. В подобном случае книга воспринимается как древность или реликвия, но реликвия, сохраняющая свои изначальные богослужебные функции и потому требующая прежде всего восполнения лакун, а уже во вторую очередь – дополнительного украшения. Второй вариант, интересующий нас в большей степени – декорация или дополнение экземпляра свежего или сравнительно недавнего издания, определяемые прежде всего характером его дальнейшего использования – поднесения или вклада. В такой ситуации, очевидно, правильнее говорить о приведении вполне актуального, но типового объекта в соответствие с более высокой нормой, о вызванном этой целью усложнении его структуры и одновременно – об индивидуализации стандартного экземпляра книги.

Кодикологическая структура рукотворных «инкрустаций» в старопечатную книгу довольно разнообразна, но может быть сведена к нескольким базовым вариантам, которые нередко сочетаются друг с другом в одном и том же экземпляре. Первый из них предполагает включение в готовый печатный кодекс отсутствовавших в нем листов – это могут быть современные, более ранние или несколько более поздние миниатюры; с миниатюры, заменяющие оригинальные гравюры, которые не понравились владельцу или были использованы для других целей⁶¹, а также защитные листы с «завесами» из ткани и орнаментальными рамками. Еще один сценарий из того же ряда – украшение книги гравюрами из другого издания (или, по крайней мере, гравюрами, напечатанными с досок, предназначенных для другого издания), которые к тому же могут быть раскрашены⁶². Такие гравюры (в том числе раскрашенные) встречаются и в рукописях, не имевших миниатюр или утративших листы с живописными композициями; подобные прецеденты родственны практике украшения рукописей гравированными заставками или рамками, восходящей еще к первой половине XVI в.⁶³

Второй вариант – это золочение, подцветка или раскраска лицевых гравюр, заставок, инициалов и маргинальных украшений, а также фрагментов текста (как правило, напечатанных киноварью). Им может сопутствовать появление деталей или орнаментальных мотивов, отсутствующих в оригинальном печатном издании и потому довольно существенно меняющих композицию гравюры или структуру книжного листа. Сравнительно редким подвидом этого варианта является иллюминация от руки, предусмотренная при изготовлении части тиража, сознательно лишенная определенных элементов гравированного декора. Наконец, третий из основных вариантов вмешательства заключается в исполнении полноцветных или монохромных миниатюр, а также орнаментальных композиций, на пустых листах или полях текстовых полос, а иногда – поверх гравированных заставок (во всех таких случаях речь идет о фигуративных или орнаментальных композициях, которые не используют гравюру в качестве подготавливающего рисунка, хотя и могут отталкиваться от элементов печатного декора той же книги).

⁶¹ Такие метаморфозы произошли с двумя экземплярами виленского Евангелия 1575 г. – из Пафнютьева Боровского монастыря, с миниатюрами 1600 г. (Государственный Исторический музей), и из Музеев Московского Кремля, с миниатюрами и декором начала XVII в. (Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра... С. 21, 117, 307–308; Борисова Т. С. Миниатюры и орнаментальные украшения начала XVII века в Евангелии 1575 года...). Возможно, первоначальные гравюры показались инициаторам переделок слишком «латинскими» по иконографии и стилю или недостаточно выразительными.

⁶² Не исключено, что в исходное издание вместо изъятых гравюр порой вставлялись листы с миниатюрами.

⁶³ Немировский Е. Л. Гравюра на меди в русской рукописной книге...

Как видно, перечисленные действия, особенно произведенные не поодиночке, а в комплексе, способны радикально изменить облик печатного кодекса, выделив его не только относительно нетронутых экземпляров того же тиража, но и в сравнении с теми экземплярами, которые, пройдя в целом похожий художественный «тюнинг», претерпели минимум возможных операций. Однако разница между всеми разновидностями экземпляров зависит и от степени смелости исполнителей дополнительного декора, вдохновляемых своей фантазией и идеями заказчика, или, иными словами, от пропорционального соотношения красочного слоя с гравюрой. Даже если в печатную книгу не вставлены лишние листы и в ней нет добавленных миниатюр, сам гравированный декор может быть переосмыслен очень серьезно, до такой степени, что кодекс или какой-то его элемент кажется полностью рукотворным. Но возможен и прямо противоположный подход – деликатная индивидуализация образа печатной книги. Речь идет о мягкой, неяркой подцветке иллюстраций и других (иногда немногих, порой случайно выбранных) элементов декора, исполненной несколькими прозрачными тонами (обычно в таких случаях говорят об акварели). Поскольку это именно подцветка, не обладающая собственными стилистическими качествами, ее сложно датировать визуально; она может быть и современной изданию, и несколько более поздней, и даже поновительской, появившейся при реставрации книги в старообрядческой среде. Сходным образом обстоит дело и со следующей ступенью, выделяемой отнюдь не хронологически, но по качественным признакам, – более активной и разнообразной подцветкой, которую уже можно назвать раскраской с элементами моделировки. Этот вариант напоминает раскрашенные гравюры ранних западных изданий и в то же время близок раскрашенным очерковым миниатюрам русских рукописей XV–XVI вв. По-видимому, оба этих варианта могли сочетаться с частичной пропиской книжного декора золотом, хотя последний способ украшения книги использовался и самостоятельно. Далее следует раскраска гравюр, акварельная или темперная, близкая к живописи, но несколько упрощенная по сравнению с ее приемами. Самый сложный способ художественной интерпретации гравированной основы представляет собой ее полноценную темперную роспись красками и золотом, с результатом, ничем не отличающимся от живописи миниатюр или икон. Близость таких композиций к миниатюрам выражается и в том, что их нередко сопровождают вставные листы с шелковыми завесами, имеющими орнаментальные рамки. Правда, и в подобных, наиболее роскошных экземплярах, живопись по-разному соотносится с гравированным декором. Она покрывает композиции то сплошь, то частично, оставляя свободными некоторые участки или украшая их легкой подцветкой. И в том, и в другом случае живопись может развивать и дополнять изначальный рисунок, особенно рисунок узора, захватывая дополнительную площадь книжного листа и меняя характер отдельных элементов фигуративных и орнаментальных гравюр. Однако она может и подчиняться графическому рисунку. Последний принцип более характерен для экземпляров с подцветкой и упрощенной раскраской, но среди них тоже есть книги с добавленными орнаментальными мотивами. Впрочем, и в числе роскошных экземпляров встречаются кодексы, в которых без существенных изменений остались если не гравюры, то раскрашенный орнамент.

Из сказанного видно, что на всех возможных уровнях сложности рукописного украшения печатной книги, очевидно, появившихся почти одновременно и сосуществовавших друг с другом, результаты вмешательства были неоднородны, а производимый ими художественный эффект – разнообразен. Тем не менее, подцветка и раскраска гравюр не лишали их той выразительности, которая была свойственна этому виду искусства, тогда как появление полноценного живописного слоя, новых орнаментальных деталей, листов с «завесами», а иногда и дополнительных миниатюр делало печатный кодекс всего лишь «скелетом» принципиально иного, полихромного, пластически активного, подчеркнуто индивидуализированного художественного организма. Впрочем, графический каркас всё равно оставался заметным, свидетельствуя о структурном подобии экземпляров одного тиража. Следовательно, гравюра

сохраняла свои формообразующие свойства, в том числе и в сфере художественной трактовки ликов персонажей, ибо их живописная интерпретация определялась полностью проработанным рисунком работы другого мастера и потому, как правило, не претендовала на глубину и оригинальность. Однако у мастеров-иллюминаторов оставалась возможность изобретения дополнительных орнаментальных мотивов, иногда фантастически замысловатых, и право на определение цветовой гаммы, в которой выдерживались и лицевые, и орнаментальные композиции. Некоторые из иллюминаторов печатных книг по тем или иным причинам сочетали два подхода, широко используя возможности живописи и в то же время подчеркивая выразительность графических деталей или фона, которые не покрывались краской и, сохраняя автономность, выразительно контрастировали с объемной многоцветной фигурой. Это своего рода признание равноправия двух художественных техник, говорящее о том, что к книжной гравюре привыкали и заказчики, и живописцы, хотя, вероятно, в иных обстоятельствах они могли бы полностью скрыть гравюры под красочным слоем.

История иллюминирования русской старопечатной книги требует более детального исследования, которое позволило бы классифицировать такие памятники, выявить шедевры и рядовые примеры, определить обстоятельства их создания, выяснить пути и динамику развития этой традиции. Однако уже сейчас ясно, что среди обширного круга иллюминированных экземпляров русских изданий середины XVI – конца XVII в. выделяются три группы выдающихся произведений, свидетельствующих о том, что расцвет этой практики приходится на XVII столетие. Всё это – напрестольные Четвероевангелия московской печати: издания последней трети XVII в., чья иллюминация в целом соответствует эпохе «живоподобия» в иконописи; предшествующие им издания 1620–1650-х гг., украшенные в духе искусства времени первых Романовых, и особая группа, представленная лишь одним изданием – знаменитым Евангелием 1606 г., чьи гравюры стилистически принадлежат еще к годуновскому периоду. Некоторые роскошные экземпляры этого Евангелия представляют собой едва ли не самый эффектный пример живописной иллюминации русской старопечатной книги. На них стоит остановиться несколько подробнее, хотя этот материал также требует детального изучения, включающего выявление памятников и исследование известных экземпляров, хранящихся не только в России, но и за границей.

Четвероевангелие 1606 г., изданное в Москве Анисимом Михайловым Радишевским, который именовал себя волынцем, даже без красочных украшений является одной из самых богатых по убранству и художественно совершенных книг старой русской печати⁶⁴. Ее украшают четыре портрета евангелистов с их символами, заключенные в сложные архитектурные рамки с обильным декором, и развитые орнаментальные композиции больших и малых заставок, инициалов и маргиналий. Фигуры евангелистов и символических существ выдают руку незаурядного знаменщика, столичного иконописца, принадлежавшего к кругу мастеров годуновской эпохи и, подобно многим художникам этого времени, обладавшего вкусом к монументальным и вместе с тем тонко детализированным формам. Прямая связь этих гравюр со стилем московской живописи рубежа XVI–XVII вв. неудивительна, поскольку речь идет фактически о той же эпохе: печать Евангелия Анисима Радишевского, оконченная 9 июня 1606 г., в первый год правления Василия Шуйского и патриаршества Ермогена, была начата 30 марта 1605 г., то есть еще при жизни Бориса Годунова, который, в отличие от этих лиц и патриарха Иова, не упомянут в тексте послесловия. Вполне вероятно, что к подготовке издания и изготовлению рисунков для гравюрных досок приступили несколько раньше, с ведома или по инициативе царя Бориса. Столь важное начинание было вполне в духе крупных замыслов его времени, тем

⁶⁴ О художественном оформлении этого Евангелия см.: Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра... С. 146–159; Немировский Е. Л. Анисим Михайлов Радишевский. М., 1997. С. 60–69; Соловьёва И. Д. К вопросу о художественном оформлении старопечатных напрестольных Евангелий...

более что после выхода в свет трех анонимных изданий 1550–1560-х гг. Евангелие в России более не издавалось. Уже этот факт требовал особого внимания к декору новой книги, но к нему прибавлялось дополнительное обстоятельство. Оно состояло в том, что старые московские издания не имели гравюр с евангелистами, если не считать образа Матфея в одной из заставок так называемого среднешрифтного Евангелия.

Однако именно Евангелие 1606 г., несмотря на утонченность и логическую законченность своего гравюрного декора, оказалось тем изданием, которое современники с особым рвением стали украшать расцветкой и живописью. Несомненно, они опирались на прецеденты XVI и самого начала XVII в., от которых остались экземпляры московских изданий, претерпевшие аналогичные изменения, книги с миниатюрами, вставленными вместо гравюр⁶⁵, а также экземпляры виленского Евангелия 1575 г., возможно, раскрашенные в России в первые десятилетия после его выхода⁶⁶. Однако и по качеству исполнения, и по количеству эти разрозненные примеры не идут ни в какое сравнение с иллюминированными экземплярами Евангелия Анисима Радишевского. К настоящему времени по явно не полным подсчетам их известно не менее двенадцати, не говоря о вероятных упоминаниях в письменных источниках. Эти экземпляры дают широкий спектр вариантов осмысления художественного облика оригинального печатного издания. Некоторые из них декорированы весьма скромно, путем избирательной подцветки в две-три краски (экземпляр Ветковского музея народного творчества⁶⁷), другие – сложнее – более ярко и обширно (экземпляр Государственного Эрмитажа⁶⁸), разнообразнее по цвету, с добавлением золота, деталей орнамента и в ряде случаев – листов с завесами (РГБ⁶⁹, Научная библиотека МГУ⁷⁰, Архангельский областной краеведческий музей). Ряд экземпляров имеет иной, роскошный облик – покрытые живописью гравюры, «разросшийся» орнамент, рамки на листах с «завесами» (Нью-Йорк, Публичная библиотека⁷¹; Гарвардский университет, Houghton Library⁷²).

Происхождение этих кодексов, личность их вкладчиков и даты создания живописного декора не известны, однако эти лакуны отчасти восполняются другими экземплярами. Они позволяют определить круг заказчиков декорации и сузить время возникновения традиции. Ключевым в этом отношении памятником является Евангелие 1606 г., вложенное в кремлевский Архангельский собор архиепископом Арсением Элассонским (Музеи Московского Кремля)⁷³. В нем сохранилась полистная вкладная запись, появившаяся между 1615 и 1622 г., однако серебряный оклад, по-видимому, изначально украшавший именно эту книгу, а затем перенесенный на позднейшее печатное Евангелие, был исполнен по заказу того же Арсения в 1608/1609 г. Этим временем следует датировать и роспись гравюр, сравнительно скромную, но включающую полноценные живописные фигуры евангелистов и их символов, исполненные

⁶⁵ См. примеч. 5 и 13.

⁶⁶ Разумеется, некоторые из них могли быть декорированы еще в пределах Речи Посполитой, до перемещения на территорию Русского царства.

⁶⁷ Книжная культура. Ветка / Авт. текста С. И. Леонтьева, Г. Г. Нечаева. Минск, 2013. С. 100–109.

⁶⁸ Платонов Е. В., Мальцева О. Н., Кудрявцев С. А. Старопечатная кириллическая книга XVI–XVII веков. Каталог коллекции / Государственный Эрмитаж. СПб., 2016. Кат. 17.1. С. 87–89.

⁶⁹ Российская государственная библиотека. [Книга-альбом]. М., 2006. С. 145, 502. № 144. Авторы этого издания вслед за А. А. Сидоровым (Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра... С. 148; Он же. Гравюра XVI века... С. 625) считают кодекс РГБ чуть ли не самым роскошным украшенным экземпляром Евангелия 1606 г., с чем никак нельзя согласиться.

⁷⁰ Поздеева И. В., Кашикарлова И. Д., Леренман М. М. Каталог книг кириллической печати XV–XVII вв. Научной библиотеки Московского университета. М., 1980. Кат. 79. С. 60. Илл. 16 на с. 280 (ошибочно отнесена к обычному экземпляру кат. 78).

⁷¹ Isajevych Ia. D. Two Rare Russian Books...

⁷² The Kilgour Collection of Russian Literature, 1750–1920. With Notes on Early Books and Manuscripts of the 16th and 17th Centuries. Harvard College Library. Cambridge, Massachusetts, 1959. Cat. D, ill.

⁷³ Мартынова М. В. Евангелие Архангельского собора // Россия и христианский Восток. Сборник статей. Вып. 2–3. М., 2004. С. 149–154; Борис Годунов. От слуги до государя всея Руси [Каталог выставки]. М.: Музеи Московского Кремля, 2015. Кат. 39–40. С. 158–161.

профессиональным столичным иконописцем. Еще один экземпляр в собрании Музеев Кремля происходит из Богоявленского монастыря в Москве, куда был вложен одним из князей Волконских ранее конца 1620-х гг. (кодекс опознается в писцовой книге Костромы 1627–1630 гг.)⁷⁴. Он сохранил роскошный серебряный оклад, полихромную роспись гравюр и орнаментальных украшений, получивших отсутствовавшие в оригинале элементы – навершия заставок и обрамления начальных страниц четырех Евангелий. Столь же замысловато декорировано Евангелие нижегородского соборного протопопа Саввы Евфимиева (происходит из Вознесенского Печерского монастыря; Нижегородский художественный музей), хотя его гравюры-миниатюры выглядят несколько скромнее, чем в Евангелии из Костромы⁷⁵. Согласно надписи в орнаментированном медальоне, датированной 1625 г., «... Евангелие тетро писано золотом, травы розными и краски и уагелисты и Семиона писаны в лицах». В полном соответствии с этим с перечнем украшений в нижегородском Евангелии находятся не только композиции на основе гравюр, но и самостоятельная миниатюра – образ Симеона Столпника в рамке, обыгрывающей мотивы архитектурных обрамлений фигур евангелистов.

Таким образом, вполне очевидно, что идея роскошного иллюминирования печатного Евангелия возникла чуть ли не сразу после появления издания 1606 г. и довольно быстро оказалась востребованной крупными вкладчиками из среды высшего духовенства и столичной аристократии. Замечательным подтверждением этого вывода служит еще один ранний декорированный экземпляр Евангелия Анисима Радишевского – Евангелие Благовещенского собора в Казани, вложенное туда казанским митрополитом Ефремом (Национальный музей Республики Татарстан)⁷⁶. Запись об этом помечена 7122, то есть 1613/1614 г., но, поскольку Ефрем скончался 26 декабря 1613 г., оформление и вклад кодекса, несомненно, предшествуют этой дате. В той же записи подчеркивается, что именно Ефрем (тогда – первенствующий архиерей Русской Церкви) венчал на царство царя Михаила Романова. Коронация первого государя из новой династии состоялась 11 июля 1613 г., и «прописка» Евангелия, очевидно, была следствием этого события. Этой версии соответствует сообщение той же записи, согласно которой «труды и тщанием еже прописася сие Евангелие ... златом и с вапы государева мастера Парфения по реклу Богдана Перфирьева сына золотописца...». Запись говорит о золотописце Посольского приказа, известном и по другим источникам⁷⁷. Очевидно, митрополит смог воспользоваться

⁷⁴ Баженов И. В. Костромской Богоявленско-Анастасиин монастырь. Кострома, 1913 (репринт: Кострома, 2006). С. 48–49. Ненум. илл. Выдержка из писцовой книги 1627/28–1629/30 гг., где упоминается этот кодекс, отмечается его рукописный декор и описывается серебряный оклад: Костромская икона XIII–XIX веков / Авт.-сост. Н. И. Комашко, С. С. Каткова. М., 2004. С. 655.

⁷⁵ Балакин П. П. Древнерусское искусство. Каталог / Нижегородский государственный художественный музей. Нижний Новгород, 2001. С. 110–111. Кат. 4. Ненум. илл. между с. 128–129. Воспроизведение гравюр, миниатюры и листов с рукописным орнаментом: Действия Нижегородской губернской ученой архивной комиссии. Сборник. Т. 11. Памятники истории Нижегородского движения в эпоху Смуты и земского ополчения 1611–1612 гг. Нижний Новгород, 1912. Илл. между 80–81, 96–97, 112–113, 128–129, 144–145, 160–161, 176–177, 192–193, 208–209, 224–225, 240–241. Н. Е. Мнёва, М. М. Постникова-Лосева и А. Н. Свирин ошибочно считали это Евангелие рукописью, относили его к 1625 г., а вкладчика Савву Евфимиева называли художником (Мнёва Н. Е., Постникова-Лосева М. М. Миниатюра и орнаментальные украшения рукописей // История русского искусства / Под ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. Т. 4. М., 1959. С. 467–468; Свирин А. Н. Искусство книги Древней Руси XI–XVII вв. М., 1964. С. 136).

⁷⁶ Автор благодарит руководство и сотрудников Национального музея Республики Татарстан за любезную помощь в изучении Ефремова Евангелия. Памятник неоднократно упоминался и воспроизводился в популярных изданиях, но ему не посвящено ни одного специального исследования, кроме дореволюционной статьи (Анастасий (Александров), епископ. Ефремова Евангелие 1606 года Благовещенского кафедрального собора г. Казани // Православный собеседник. 1913. Первое полугодие (март). С. 492–494; см. также сравнительно подробную характеристику: Дульский П. М. Памятники казанской старины. Казань, 1914. С. 42–47).

⁷⁷ Лисейцев Д. В. Посольский приказ в эпоху Смуты. М., 2003. С. 190–191. В начале XVII в. в Посольском приказе служил и золотописец Василий Перфирьев. Д. В. Лисейцев считает его отцом Богдана (то есть Парфения) Перфирьева, однако этому противоречит не известная исследователю запись Ефремова Евангелия, в которой Парфений-Богдан именуется «Перфирьевым сыном», а не «Васильевым сыном». Скорее всего, речь идет о родных братьях, а общность их профессиональных занятий позволяет предположить, что они происходили из семьи золотописцев и иконописцев.

услугами служащего дипломатического ведомства с разрешения нового царя, благодарного казанскому владыке. Этим объясняется невероятная пышность украшения кодекса, позволяющая видеть в Парфении Перфирьеве и квалифицированного иконописца, и гениального орнаментатора, не случайно оказавшегося на должности, которая предполагала оформление царских жалованных грамот и посланий иностранным государям. Навыки, полученные мастером в этом деле, и не в последнюю очередь знакомство с декором поступавших в Москву европейских грамот, нашли прямое отражение в декорации Ефремова Евангелия, в которой заметную роль играют геральдические мотивы – гербовые щиты, короны, двуглавый орел, модифицированная «роза Тюдоров» и прочие детали⁷⁸.

Однако и без них казанское Евангелие, несомненно, выделялось бы на фоне аналогичных памятников. Орнаментальные украшения его «процветших» наборных полос отличаются сложностью замысла, отсутствием шаблонности и независимостью от гравированной основы, порой сознательно и полностью отвергаемой ради новой композиции. Им свойственны артистичность рисунка, пластичность, свежесть и тонкие градации цветовой гаммы и, что особенно важно, легкость, почти невероятная при таком обилии геометрических, растительных и даже зооморфных форм. При этом следует отметить, что их бесконечное богатство не переходит в измелеченность; напротив, живописный вариант декорации как бы превосходит некоторую дробность оригинальных гравюр издания 1606 г. Любопытно, что орнаментация царских грамот того же времени, судя по доступным образцам, гораздо проще узоров Евангелия митрополита Ефрема и, как правило, выполнена не в красках, а твореным золотом или даже чернилами⁷⁹. Всё это, как и сама структура орнаментальных композиций Евангелия митрополита Ефрема, восходящая к декору рукописей зрелого и позднего XVI столетия, позволяет предположить, что его автор имел опыт иллюминации не только грамот, но и богослужебных книг, требовавших более развитого убранства; к тому же он обладал не просто безудержной фантазией, но и логичностью композиционного мышления, позволяющей улавливать пластическую суть исходных ренессансных мотивов. Что касается живописных образов евангелистов, то они ближе к исходным гравированным прототипам, но всё же дают основания говорить о высоком мастерстве Парфения Перфирьева и как иконописца⁸⁰. Кроме того, они тоже включают важные иконографические элементы, введенные художником, – например, облака позади символов евангелистов и завесы на золоченых фонах за фигурами евангелистов. В издании Анисима Радишевского нет этих деталей; в Евангелии из Казани их присутствие не только повышает декоративную выразительность композиций, но и акцентирует образы священных персонажей, одновременно конкретизируя сцены и создавая дополнительный пространственный эффект.

Запись с точной датой и именем мастера делает Евангелие митрополита Ефрема одним из важнейших ориентиров для атрибуции других иллюминированных экземпляров Евангелия 1606 г., а также для изучения этой традиции в целом. Ряд других книг этого тиража иллюминирован примерно по той же схеме и, возможно, мастерами того же круга – об этом говорит не только развитый орнамент, но и некоторые общие иконографические мотивы

⁷⁸ Подобные мотивы нередко встречаются в составе орнаментики русских грамот XVII в. и, несомненно, восходят к западным образцам – грамотам, которые, несомненно, были доступны золотописцам Посольского приказа или даже специально выдавались им для заимствования декоративных и актуальных геральдических мотивов.

⁷⁹ Орнаменты русских грамот совершенно не изучены, однако, по-видимому, украшения «в красках» для документов первой половины XVII в. были нетипичны. Одно из немногих исключений – жалованная грамота царя Михаила Феодоровича К. И. Михалкову, выданная в 1615 г. (ГИМ; *Лукомский В. К.* Жалованные грамоты XVII и XVIII веков // *Старые годы*. 1913. Июль сентябрь. С. 166 и илл. на вкладке; Романовы. Начало династии. К 400-летию избрания на царство Михаила Феодоровича Романова / Государственный Исторический музей. М., 2013. С. 184–185). Она демонстрирует сложный полихромный орнамент, напоминающий почти современный этой грамоте, хотя и более богатый декор Ефремова Евангелия. Возможно, грамоту «прописывал» тот же мастер или золотописец, работавший в сходной манере.

⁸⁰ Запись в Ефремовом Евангелии, включающая имя золотописца, пострадала в своей финальной части из-за обрезки листов. Слово «золотописца» тоже частично обрезано, но надежно реконструируются. За ним видны верхние фрагменты букв, которые могли составлять слово «изографа», также относящееся к Парфению (Богдану) Перфирьеву.

(облака, завесы), присутствующие в гравюрах-миниатюрах экземпляров из Богоявленского монастыря в Костроме, нью-йоркской Публичной библиотеки и Гарвардского университета. Можно думать, что все они украшены вскоре после Ефремова Евангелия золотописцами того же Посольского приказа, в той или иной степени знакомыми и с искусством иконописи⁸¹. Что касается Евангелия Арсения Элассонского, то оно могло быть «прописано» не высококвалифицированным специалистом в области орнамента, а иконописцем, который лишь осторожно тонирует и позолотил некоторые детали рамок, заставок и инициалов, или иконописцем, работавшим совместно с декоратором обычных способностей. Умеренность декорации этого кодекса может объясняться и ее ранней датировкой, позволяющей расположить Евангелие Арсения у истоков традиции. Впрочем, дело могло быть не только в хронологии. Даже богато украшенное Евангелие нижегородского протопопа Саввы с множеством «лишних» деталей и динамично организованным орнаментом, украшенное уже в 1625 г., кое в чем похоже на Евангелие Арсения: арочные проемы гравюр здесь также не заполнены краской, из-за чего фигуры евангелистов контрастно выделяются на фоне белой бумаги, а обрамления скорее тонированы, чем раскрашены. Кроме того, принцип раскраски Евангелия Арсения Элассонского повторен в 1630-е гг. иконописцами, украшавшими Евангелие 1633 г. из собрания Рогожского кладбища⁸². Таким образом, можно говорить о сосуществовании двух основных концепций иллюминирования листа печатной книги – одна из них почти полностью пренебрегала технической и художественной спецификой гравюры, а вторая сохраняла за ней право на существование. Варианты второй концепции представлены более скромными экземплярами из РГБ, Библиотеки МГУ и других собраний, хотя выбор принципов их оформления мог зависеть и от прозаических факторов – возможностей заказчика и способностей декоратора. Некоторые из этих книг могли предназначаться не для личного вклада высокопоставленного донатора, а для более прозаической цели – рассылки в храмы от царского имени.

Сложно сказать, кто именно был инициатором иллюминации Евангелия Анисима Радищевского и существовали ли его экземпляры, декорированные для поднесения царю Василию Шуйскому сразу после выхода книги в свет. Однако важно подчеркнуть, что ряд экземпляров этого издания получил пышное красочное убранство по желанию заказчиков, не принадлежавших к царскому дому, хотя и обладавших высоким социальным статусом. Более того, эта декорация, очевидно, выполнявшаяся не в одной и той же мастерской, выглядит разнообразнее, чем стандартизированное и точнее следующее гравюрам оформление более поздних московских напестольных Евангелий, напечатанных и иллюминированных при царе Михаиле и в ранние годы правления царя Алексея. Отчасти это объясняется распространением и вероятной централизацией интересующей нас практики, возможно, возникшей в придворном окружении, но через какое-то время взятой на вооружение самими носителями верховной власти; отчасти – изменениями стиля, вызванными не только тем художественным контекстом, в котором пребывали миниатюристы, но и изначальными свойствами расписываемых гравюр, отражающими общую художественную ситуацию эпохи первых Романовых. Иллюстрации напестольных Евангелий московской печати 1620–1650-х гг., восходящие к гравюрам знаменитого Евангелия 1627 г., более строги и пластически определены⁸³. Они хорошо сочетаются со столь же дисциплинированной живописью, которая со временем из-за обильного применения золо-

⁸¹ Впрочем, известно, что уже в 1621 г. печатные Евангелия «прописывались» и на Печатном дворе (*Сидоров А. А.* Древнерусская книжная гравюра... С. 353). Это могли быть только экземпляры Евангелия 1606 г. Возможно, книги, иллюминированные здесь, украшались иначе, чем экземпляры, «прописанные» в Посольском приказе.

⁸² См. примеч. 10.

⁸³ О декоре Евангелия 1627 г. и последующих московских изданий того же содержания см.: *Сидоров А. А.* Древнерусская книжная гравюра... С. 176–186; *Соловьёва И. Д.* К вопросу о художественном оформлении старопечатных напестольных Евангелий...

тых пробелов всё чаще воспринимается как нерукотворная драгоценность⁸⁴. Возможно, гравюры 1627 г. и создавались с расчетом на возможность подобной раскраски. Сложно сказать, рассчитывали ли на нее исполнители гравюр Евангелия 1606 г., но кажется вероятным, что их фантастическая сложность – разумеется, вместе с родовыми свойствами более свободного искусства годуновской эпохи, – во многом инспирировала фантазию Парфения Перфирьева и других мастеров, иллюминировавших Евангелие Радишевского в конце 1610–1620-е гг.

Таким образом, говоря о качествах живописи, лежащей поверх гравюр Евангелия 1606 г., мы приходим не только к выводу о сложности и разнообразии способов взаимодействия двух слоев и двух техник, примененных в одной композиции, украшающей разные экземпляры. Парадоксальным образом даже в случаях активного переосмысления основы мы можем говорить о направляющей роли искусства печатной книги, которая не просто задает главные параметры стандартизирующих композиций, но и подсказывает второму участнику диалога – живописи – пути их интерпретации, иногда совершенно противоположные, но не сводящиеся к механической раскраске контурного рисунка и не объясняемые лишь общими особенностями стиля эпохи. Кроме того, Евангелие 1606 г. провоцирует появление живописной декорации самим фактом своего издания, восстанавливая и популяризируя образ лицевого евангельского кодекса с портретами четырех евангелистов. Эта идея, не нашедшая отражения в более ранних московских изданиях, могла быть подкреплена и другими известными на Руси precedents, такими как виленское Евангелие Петра Мстиславца 1575 г. Однако, на наш взгляд, здесь заметно и воздействие оживившегося интереса к иллюстрированию евангельских кодексов, который воплотился в серии разнообразных московских рукописей 1590–1600-х гг. Эти рукописи, исполненные по заказу членов семьи Годуновых, а также проживавших в Москве греков⁸⁵, вероятно, были одним из факторов, способствовавших изданию лицевого Евангелия 1606 г. и быстрому появлению серии его иллюминированных экземпляров. Примечательно, что один из них, едва ли не самый ранний, был украшен по заказу архиепископа-грека Арсения Элассонского – того самого каллиграфа, который в 1590-е гг., находясь в Москве, переписал два евангельских кодекса, затем декорированных русскими мастерами. Мы не настаиваем на том, что Евангелие, вложенное Арсением в кремлевский Архангельский собор, было первым иллюминированным экземпляром издания 1606 г., и не отрицаем, что идея «прописи» его гравюр могла родиться не у частных лиц, а в окружении Бориса Годунова еще при подготовке этой книги к печати. Однако более важным кажется то, что за этим явлением проступает не инерционное мышление, а сложный процесс поиска образа литургической книги, учитывающий старые и новые возможности, которые позволяют восстановить, обновить и ввести в широкий оборот классическую византийскую концепцию украшенного евангельского кодекса.

Список литературы

Анастасий (Александров), епископ. Ефремово Евангелие 1606 года Благовещенского кафедрального собора г. Казани // Православный собеседник. 1913. Первое полугодие (март). С. 492–494.

⁸⁴ Характерный пример – иллюминированный экземпляр Евангелия 1651 г. из Государственного Эрмитажа (*Платонов Е. В., Мальцева О. Н., Кудрявцев С. А.* Старопечатная кириллическая книга XVI–XVII веков. Каталог коллекции / Государственный Эрмитаж. СПб., 2016. Кат. 94.2. С. 251–258).

⁸⁵ *Vikan G.* Walters Lectionary W. 535 (AD 1594) and the Revival of Deluxe Greek Manuscript Production after the Fall of Constantinople // *The Byzantine Tradition after the Fall of Constantinople* / Ed. John J. Yiannias. Charlottesville and London, 1991. P. 181–243; *Преображенский А. С.* Русские миниатюры в греческих рукописях рубежа XVI–XVII веков и лицевые годуновские Евангелия из Ипатьевского монастыря // Московский Кремль и эпоха Бориса Годунова. Научная конференция. 11–13 ноября 2015 года. Тезисы докладов. М., 2015. С. 39–41.

Баженов И. В. Костромской Богоявленско-Анастасиин монастырь. Кострома: Богоявленско-Анастасиин монастырь, 1913 (репринт: Кострома, 2006). 124 с.

Балакин П. П. Древнерусское искусство. Каталог / Нижегородский государственный художественный музей. Нижний Новгород: РИ «Бегемот», 2001. 184 с.

Борис Годунов. От слуги до государя всея Руси [Каталог выставки]. М.: Музеи Московского Кремля, 2015. 360 с.

Борисова Т. С. Миниатюры и орнаментальные украшения начала XVII века в Евангелии 1575 года из собрания Музеев Московского Кремля // Московский Кремль и эпоха Бориса Годунова. Научная конференция. 11–13 ноября 2015 года. Тезисы докладов. М.: Музеи Московского Кремля, 2015. С. 9–10.

Действия Нижегородской губернской ученой архивной комиссии. Сборник. Т. 11. Памятники истории Нижегородского движения в эпоху Смуты и земского ополчения 1611–1612 гг. Нижний Новгород, 1912. 570 с.

Древности и духовные святыни старообрядчества. Иконы, книги, облачения, предметы церковного убранства Архиерейской ризницы и Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве / Под ред. Е. М. Юхименко. М.: Интербук-бизнес, 2005. 284 с.

Дульский П. М. Памятники казанской старины. Казань: издание С. В. Соломина, 1914. 232 с.

Калишевич З. Е. Художественная мастерская Посольского приказа в XVII в. и роль золотописцев в ее создании и деятельности // Русское государство в XVII в.: новые явления в социально-экономической, политической и культурной жизни. М.: Издательство Академии наук СССР, 1961. С. 392–411.

Книжная культура. Ветка / Авт. текста С. И. Леонтьева, Г. Г. Нечаева. Минск: Беларуская энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 2013. 528 с.

Кондрашкина Е. С. Кодикология лицевых литургических рукописей Москвы рубежа XVI–XVII веков. Дисс. ... канд. исторических наук. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1996. 217 с.

Костромская икона XIII–XIX веков / Авт.-сост. Н. И. Комашко, С. С. Каткова. М.: Гранд-Холдинг, 2004. 672 с.

Лебедянская А. П. Миниатюра-иллюстрация в первопечатной русской книге (по материалам ГПБ) // Хроника Ленинградского общества библиофилов. Л.: изд. ЛОБ, 1931. С. 48–50.

Лёвочкин И. В. Среднешрифтовое безвыходное Евангелие из Музейного собрания ГБЛ // Записки отдела рукописей / Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Вып. 49. М.: ГБЛ, 1990. С. 245–248.

Лёвочкин И. В. Очерки по истории русской рукописной книги XI–XVI вв. М.: Пашков дом, 2009. 264 с.

Лисейцев Д. В. Посольский приказ в эпоху Смуты. М.: Институт российской истории РАН, 2003. 488 с.

Лукомский В. К. Жалованные грамоты XVII и XVIII веков // Старые годы. 1913. Июль–сентябрь. С. 164–172.

Мартынова М. В. Евангелие Архангельского собора // Россия и христианский Восток. Сборник статей. Вып. 2–3. М.: Индрик, 2004. С. 149–154.

Мнёва Н. Е. Изографы Оружейной палаты и их искусство украшения книги // Государственная Оружейная палата Московского Кремля. Сборник научных трудов по материалам Государственной Оружейной палаты. М.: Искусство, 1954. С. 217–245.

Мнёва Н. Е., Постникова-Лосева М. М. Миниатюра и орнаментальные украшения рукописей // История русского искусства / Под ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. Т. 4. М.: Издательство Академии наук СССР, 1959. С. 467–488.

Немировский Е. Л. Возникновение книгопечатания в Москве. Иван Фёдоров. М.: Книга, 1964. 404 с.

Немировский Е. Л. Гравюра на меди в русской рукописной книге XVI–XVII вв. // Рукописная и печатная книга. М.: Наука, 1975. С. 94–104.

Немировский Е. Л. Иллюминированный экземпляр Острожской Библии 1581 г. с рукописными дополнениями // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 38. Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства. Л.: Наука, 1985. С. 439–450.

Немировский Е. Л. Анисим Михайлов Радищевский. М.: Наука, 1997. 150 с.

Немировский Е. Л. Иван Федоров и его эпоха. Энциклопедия. М.: Энциклопедия, 2007. 912 с.

Платонов Е. В., Мальцева О. Н., Кудрявцев С. А. Старопечатная кириллическая книга XVI–XVII веков. Каталог коллекции / Государственный Эрмитаж. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2016. 344 с.

Поздеева И. В., Каишарова И. Д., Леренман М. М. Каталог книг кириллической печати XV–XVII вв. Научной библиотеки Московского университета. М.: Издательство Московского университета, 1980. 360 с.

Поздеева И. В., Пушков В. П., Дадькин А. В. Московский Печатный двор – факт и фактор русской культуры. 1618–1652 гг. От восстановления после гибели в Смутное время до патриарха Никона. Исследования и публикации. М.: Издательство объединения «Мосгорархив», 2001. 544 с.

Преображенский А. С. Русские миниатюры в греческих рукописях рубежа XVI–XVII веков и лицевые годуновские Евангелия из Ипатьевского монастыря // Московский Кремль и эпоха Бориса Годунова. Научная конференция. 11–13 ноября 2015 года. Тезисы докладов. М.: Музеи Московского Кремля, 2015. С. 39–41.

Протасьева Т. Н. Описание первопечатных русских книг // У истоков русского книгопечатания. М.: Издательство Академии наук СССР, 1959. С. 155–196.

Романовы. Начало династии. К 400-летию избрания на царство Михаила Федоровича Романова / Государственный Исторический музей. М.: Кучково поле, 2013. 336 с.

Российская государственная библиотека. [Книга-альбом]. М.: Редакционно-издательский центр «Классика», 2006. 576 с.

Рукописные и печатные Евангелия XIII – начала XX века в собрании Музеев Московского Кремля. В трех томах / Отв. сост. Т. С. Борисова, С. Г. Зюзева. М.: Музеи Московского Кремля, 2019. 200+420+324 с.

Свирин А. Н. Искусство книги Древней Руси XI–XVII вв. М.: Искусство, 1964. 300 с.

Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М.: Издательство Академии наук СССР, 1951. 396 с.

Сидоров А. А. Гравюра XVI века // История русского искусства / Под ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. Т. 3. М.: Издательство Академии наук СССР, 1955. С. 610–625.

Соловьёва И. Д. К вопросу о художественном оформлении старопечатных напрестольных Евангелий // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 38. Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства. Л.: Наука, 1985. С. 451–456.

Соловьёва И. Д. Ансамбль миниатюр 1670-х годов из собрания М. П. Погодина // Страницы истории отечественного искусства. Сборник статей по материалам научной конференции. Вып. 28. СПб.: Государственный Русский музей, 2016. С. 35–46.

Шапилова Е. В. Евангелия Московского печатного двора в истории книжной культуры России 20–60-х гг. XVII в. Дисс. ... канд. исторических наук. Рязань: Рязанский государственный университет, 2008. 240 с.

Isajevych Ia. D. Two Rare Russian Books in the Collections of the New York Public Library // Solanus. International journal for Russian and East European bibliographic, library and publishing studies. New Series. Vol. 4. 1990. P. 76–86.

The Kilgour Collection of Russian Literature, 1750–1920. With Notes on Early Books and Manuscripts of the 16th and 17th Centuries. Harvard College Library. Cambridge, Massachusetts, 1959 (без пагинации).

Vikan G. Walters Lectionary W. 535 (AD 1594) and the Revival of Deluxe Greek Manuscript Production after the Fall of Constantinople // The Byzantine Tradition after the Fall of Constantinople / Ed. John J. Yiannias. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1991. P. 181–243.

References

Anastasij (Aleksandrov), bishop. Efremovo Evangeliye 1606 goda Blagoveshchenskogo kafedral'nogo sobora g. Kazani [Efrem's Gospel of 1606 in the Annunciation Cathedral of the City of Kazan'] // Pravoslavnyj sobesednik (The Orthodox Companion). 1913. 1st half-year (March). P. 492–494.

Bazhenov I. V. Kostromskoj Bogoyavlensko-Anastasiin monastyr' [Bogoyavlensko-Anastasiin Monastery in Kostroma]. Kostroma: Bogoyavlensko-Anastasiin Monastery Publ., 1913 (repr.: Kostroma, 2006). 124 p.

Balakin P. P. Drevnerusskoye iskusstvo. Katalog. Nizhegorodskij gosudarstvennyj hudozhestvennyj muzej [Old Russian Art. Catalogue, Nizhny Novgorod State Museum of Art]. Nizhny Novgorod: RI "Begemot" Publ., 2001. 184 p.

Boris Godunov. Ot slugi do gosudaria vseya Rusi [Boris Godunov. From the Servant to the Sovereign of the whole Russia. Exhibition catalogue]. Moscow: The Moscow Kremlin Museum Publ., 2015. 360 p.

Borisova T. S. Miniatiury i ornamental'nye ukrasheniya nachala XVII veka v Evangelii 1575 goda iz sobraniya Muzeev Moskovskogo Kremliya [Early 17th century Miniatures and Ornamental Decoration in the Gospel of 1575 in the Moscow Kremlin Museums] // Moskovskij Kreml' i epoha Borisa Godunova. Nauchnaya konferenciya. 11–13 noyabria 2015 goda. Tezisy dokladov [The Moscow Kremlin and the Epoch of Boris Godunov. Scientific conference. Preliminary papers]. Moscow: The Moscow Kremlin Museums Publ., 2015. P. 9–10.

Borisova T. S., Ziuzeva S. G. (eds.). Rukopisnye i pechatnye Evangeliya XIII – nachala XX veka v sobranii Muzeev Moskovskogo Kremliya [13th – early 20th century Handwritten and Printed Gospel Books in the Moscow Kremlin Museums Collection], vol. 1–3. Moscow: The Moscow Kremlin Museums Publ., 2019. 200+420+324 p.

Dejstviya Nizhegorodskoj gubernskoj uchionoj arhivnoj komissii. Sbornik [Acts of the Nizhny Novgorod scientific committee for archives. Collection]. Vol. 11. Pamiatniki istorii Nizhegorodskogo dvizheniya v epohu Smuty i zemskogo opolcheniya 1611–1612 gg. [Historical Monuments of the Nizhny Novgorod Actions during the Time of Troubles and Home Militia of 1611–1612]. Nizhny Novgorod, 1912. 570 p.

Dul'skij P. M. Pamiatniki kazanskoj stariny [Ancient Monuments of Kazan']. Kazan: S. V. Solomin Publ., 1914. 232 p.

Isajevych Ia. D. Two Rare Russian Books in the Collections of the New York Public Library // Solanus. International journal for Russian and East European bibliographic, library and publishing studies. New Series. Vol. 4. 1990. P. 76–86.

Kalishevich Z. E. Hudozhestvennaya masterskaya Posol'skogo prikaza v XVII v. i rol' zolotopiscev v ee sozdanii i deyatelnosti [Art Workshop of the Ambassadorial Prikaz in the 17th

century and Role of Chrysographs in its Creation and Activities] // *Russkoye gosudarstvo v XVII v.: novye yavleniya v sotsial'no-ekonomicheskoy, politicheskoy i kul'turnoy zhizni* [The Russian State in the 17th century: new phenomena of social, economical, political and cultural life]. Moscow: The USSR Academy of Sciences Publ., 1961. P. 392–411.

Komashko N. I., Katkova S. S. (eds.). Kostromskaya ikona XIII–XIX vekov [Kostroma Icons of the 13th – 19th centuries]. Moscow: Grand-Holding Publ., 2004. 672 p.

Kondrashkina E. S. Kodikologiya licevyh liturgicheskikh rukopisej Moskovy rubezha XVI–XVII vekov. Diss. ... kand. istoricheskikh nauk [Codicology of the late 16th – early 17th century Moscow Illuminated Manuscripts. PhD dissertation in history]. Moscow: Russian State University for Humanities, 1996. 217 p.

Lebedianskaya A. P. Miniatiura-illustriaciya v pervopechatnoj russkoj knige (po materialam GPB) [Miniature Illustrations of the Early Russian Printed books. Based on the State Public Library Collections] // *Hronika Leningradskogo obshchestva bibliofilov* [Chronicle of the Leningrad Society of Bibliophiles]. Leningrad: Society of Bibliophiles Publ., 1931. P. 48–50.

Leontyeva S. I., Nechayeva G. G. Knizhnaya kul'tura. Vetka [Book Culture of Vetka]. Minsk: Belaruskaya enciklopediya Publ., 2013. 528 p.

Liovochkin I. V. Sredneshriftovoye bezvyhodnoe Evangeliye is Muzejnogo sobraniya GBL [The “middle font” Anonymous Gospel from the Museum Collection of the State Lenin Library] // *Zapiski otdela rukopisej. Gosudarstvennaya biblioteka SSSR im. V.I. Lenina* [Proceedings of the Manuscripts Department, USSR State Lenin Library]. Vol. 49. Moscow: State Lenin Library Publ., 1990. P. 245–248.

Liovochkin I. V. Ocherki po istorii russkoj rukopisnoj knigi XI–XVI vv. [Essays on History of the 11th–16th century Russian Manuscripts]. Moscow: Pashkov Dom Publ., 2009. 264 p.

Lisejsev D. V. Posol'skij prikaz v epohu Smuty [The Ambassadorial Prikaz during the Time of Troubles]. Moscow: Institute of Russian History Publ., 2003. 488 p.

Lukomskij V. K. Zhalovannye gramoty XVII i XVIII vekov [The 17th and 18th century Letters Patent] // *Staryje gody* [The Years of Past], 1913, July – September. P. 164–172.

Martynova M. V. Evangeliye Arhangel'skogo sobora [The Gospel from the Archangel Cathedral] // *Rossiya i hristianskij Vostok. Sbornik statej* [Russia and Christian East. Collected Papers], vol. 2–3. Moscow: Indrik Publ., 2004. P. 149–154.

Mniova N. E. Izografy Oruzhejnoj palaty i ih iskusstvo ukrasheniya knigi (Icon Painters of the Armory Chamber and their Art of the Book Decoration) // *Oruzhejnaya palata Moskovskogo Kremlya. Sbornik nauchnyh trudov* [The Armory Chamber of the Moscow Kremlin. Collected researches]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1954. P. 217–245.

Mniova N. E., Postnikova-Loseva M. M. Miniatiura i ornamental'nye ukrasheniya rukopisej [Miniatures and Ornamental Decoration of the Manuscripts] // *Grabar' I. E., Kemenov V. S., Lazarev V. N. (eds.). Istoriya russkogo iskusstva* [History of Russian Art], vol. 4. Moscow: The USSR Academy of Sciences Publ., 1959. P. 467–488.

Nemirovskij E. L. Vozniknoveniye knigopechataniya v Moskve. Ivan Fjodorov [The Origins of Book Printing in Moscow. Ivan Fedorov]. Moscow: Kniga Publ., 1964. 404 p.

Nemirovskij E. L. Graviura na medi v russkoj rukopisnoj knige XVI–XVII vv. [Copper Engravings in the Russian 16th – 17th centuries Manuscripts] // *Rukopisnaya i pecatnaya kniga* [Manuscripts and Printed Books]. Moscow: Nauka Publ., 1975. P. 94–104.

Nemirovskij E. L. Illuminirovannyj ekzempliar Ostrozhskoj Biblii 1581 g. s rukopisnymi dopolneniyami [Illuminated Copy of the Ostrog Bible from 1581 and its Handwritten Additions] // *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury* [Proceedings of the Medieval Russian Literature Department], vol. 38. Leningrad: Nauka Publ., 1985. P. 439–450.

Nemirovskij E. L. Anisim Mihajlov Radishevskij [Anisim Mihajlov Radishevskij]. Moscow: Nauka Publ., 1997. 150 p.

Nemirovskij E. L. Ivan Fiodorov i ego epoha. Enciklopediya [Ivan Fedorov and his Time. Encyclopedia]. Moscow: Entsiklopedia Publ., 2007. 912 p.

Platonov E. V., Mal'ceva O. N., Kudryavcev S. A. Staropechatnaja kirillicheskaja kniga XVI–XVII vekov. Katalog kollekcii. Gosudarstvennyj Ermitazh [Printed Cyrillic Books of the 16th – 17th centuries. Catalogue of the State Hermitage Collection]. Saint Petersburg: The State Hermitage Publ., 2016. 344 p.

Pozdeeva I. V., Kashkarova I. D., Lerenman M. M. Katalog knig kirillicheskoj pečati XV–XVII vv. Nauchnoj biblioteki Moskovskogo universiteta [Catalogue of the 15th – 17th century Cyrillic books in the Moscow State University Scientific Library]. Moscow: The Moscow State University Publ., 1980. 360 p.

Pozdeeva I. V., Pushkov V. P., Dadykin A. V. Moscovskij Pечатnyj dvor – fakt i faktor russkoj kultury. 1618–1652 gg. Ot vosstanovleniya posle gibeli v Smutnoye vremia do patriarha Nikona. Issledovaniya i materialy [The Moscow Printing House as Fact and Factor of Russian Culture. 1618–1652. From regeneration after destruction during the Time of Trouble to the Patriarch Nikon's period]. Moscow: Mosgorarhiv Publ., 2001. 544 p.

Preobrazhenskij A. S. Russkiye miniatiury v grecheskih rukopisiah rubezha XVI–XVII vekov i licevyje godunovskie Evangelija iz Ipatievskogo monastyria [Russian Miniatures in the late 16th – early 17th century Greek Manuscripts and illuminated Gospel codices donated by the Godunov family to the Ipatievski Monastery] // Moskovskij Kreml' i epoha Borisa Godunova. Nauchnaya konferenciya. 11–13 noyabria 2015 goda. Tezisy dokladov [The Moscow Kremlin and the Epoch of Boris Godunov. Scientific conference. Preliminary papers]. Moscow: The Moscow Kremlin Museums Publ., 2015. P. 39–41.

Protasyeva T. N. Opisaniye pervopechatnyh russkih knig [Description of the Oldest Russian Printed Books] // U istokov russkogo knigopechataniya [At the Origins of the Russian Book Printing]. Moscow: The USSR Academy of Sciences Publ., 1959. P. 155–196.

Romanovy. Nachalo dinastii. K 400-letiyu izbraniya na carstvo Mihaila Fedorovicha Romanova. Gosudarstvennyj Istoricheskij muzej [The Romanovs. Beginning of the Dynasty. To the 400th anniversary of election of Mihail Fedorovich Romanov to the throne. State Historical Museum]. Moscow: Kuchkovo pole Publ., 2013. 336 p.

Rossijskaya gosudarstvennaya biblioteka. Kniga-al'bom [Russian State Library. An album book] Moscow: Editorial center “Klassika”, 2006. 576 p.

Shapilova E. V. Evangelija Moskovskogo pechatnogo dvora v istorii knizhnoj kul'tury Rossii 20–60-h gg. XVII v. Diss. ... kand. istoricheskikh nauk [The Gospel Books of the Moscow Printing House and their Place in the Russian Book Culture, 1620s – 1660s. PhD in history]. Ryazan: Ryazan State University, 2008. 240 p.

Sidorov A. A. Drevnerusskaya knizhnaya graviura [The Old Russian Book Engravings]. Moscow: The USSR Academy of Sciences Publ., 1951. 396 p.

Sidorov A. A. Graviura XVI veka [16th century Engravings] // *Grabar' I. E., Kemenov V. S., Lazarev V. N. (eds.).* Istoriya russkogo iskusstva [History of Russian Art], vol. 3. Moscow: The USSR Academy of Sciences Publ., 1955. P. 610–625.

Solovjova I. D. K voprosu o hudozhestvennom oformlenii staropechatnyh naprestol'nyh Evangelij [On the Problem of Decoration of the Ancient Printed Altar Gospel] // Trudy Otdela drevnerusskoj literatury [Proceedings of the Medieval Russian Literature Department], vol. 38. Leningrad: Nauka Publ., 1985. P. 451–456.

Solovjova I. D. Ansambl' miniatur 1670-h godov iz sobraniya M. P. Pogodina [A Set of Miniatures from 1670s in the former M.P. Pogodin Collection] // Stranicy istorii otechestvennogo

iskusstva. Sbornik statej po materialam nauchnoj konferencii [Pages of History of Our Home Art. Collected Papers of the Scientific Conference], vol. 28. Saint Petersburg: The State Russian Museum Publ., 2016. P. 35–46.

Svirin A. N. Iskusstvo knigi Drevnej Rusi XI–XVII vv. [The Art of Book Decoration in Old Russia, 11th – 17th centuries]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1964. 300 p.

The Kilgour Collection of Russian Literature, 1750–1920. With Notes on Early Books and Manuscripts of the 16th and 17th Centuries. Harvard College Library. Cambridge, Massachusetts, 1959. No pagination.

Vikan G. Walters Lectionary W. 535 (AD 1594) and the Revival of Deluxe Greek Manuscript Production after the Fall of Constantinople // Yiannias J.J. (ed.). The Byzantine Tradition after the Fall of Constantinople. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1991. P. 181–243.

Yuhimenko E. M. (ed.). Drevnosti i duhovnye sviatyni staroobriadchestva. Ikony, knigi, oblacheniya, predmety cerkovnogo ubranstva Arhierejskoj riznitsy i Pokrovskogo sobora pri Rogozhskom kladbishche v Moskve [Antiquities and Spiritual Relics of the Old Believers. Icons, Books, Vestments, and Liturgical Items of the Metropolitan Sacristy and the Intercession Cathedral at the Rogozhskoje Cemetery in Moscow]. Moscow: Interbuk-biznes Publ., 2005. 284 p.

«Недочитанные строки» в произведениях русской живописи XVIII века

А. А. КАРЕВ⁸⁶

“UNFINISHED LINES” IN THE WORKS OF RUSSIAN PAINTING OF THE 18TH CENTURY

A. A. KAREV

Аннотация. Как недочитанный текст, так и неучтенные детали в «тексте» произведения изобразительного искусства могут стать причиной упущенной возможности понимания важных граней целостного образа. В статье поставлена задача внимательно взглянуть в композиционные «окраины» полотна XVIII столетия, которые обычно воспринимаются как кулисы или обрамление главной сцены, что предусматривала и сложившаяся в искусстве Нового времени иерархическая система построения иллюзорного пространства в картине. Вместе с тем в ряде случаев периферия композиции может содержать важный для расшифровки основного смысла работы код. Своей спецификой обладают расположенные на переднем плане кулисы полотен бытового жанра. Природное тяготение этих работ к повествованию, накладывает отпечаток и на «кулисы», которые порой воспринимаются как своего рода «вставные новеллы». В исторических картинах кулисный план порой содержит близкий к эмблеме комментарий к главной сцене, о чем свидетельствуют работы С. Торелли и А. П. Лосенко. Детальное рассмотрение аксессуаров портрета, особенно если это цветы, означает обращение к проблеме иносказательной характеристики модели. Акцент на спрятавшейся в тени лилии в портрете М. И. Лопухиной В. Л. Боровиковского позволяет обсудить еще один нюанс в содержании известного полотна, а значит, как и в других случаях, двигаться в сторону аутентичного прочтения изобразительных «текстов» века Просвещения в России.

Ключевые слова: век Просвещения, русская живопись, композиция, кулисы, деталь, эмблема, бытовой жанр, историческая картина, портрет, аксессуары.

Abstract. Both the text that is not read to the end and the unaccounted details in the “text” of a work of fine art can cause a missed opportunity to understand some important facets of a holistic image. The article aims at looking closely at the compositional “margins” of the 18th century paintings, which are usually perceived as scenes or framing of the main stage. The hierarchical system of constructing illusory space in the picture, which developed in the art of the New Time, provided for this. However, in some cases, the periphery of the composition may contain important clue to decipher the basic meaning of the code. The foreground scenes of paintings of the genre have their specific features. The natural tendency of these works to the narrative, makes and an imprint on the “scenes”, which are sometimes perceived as a kind of “inserted short stories”. In historical paintings, the backstage plan sometimes contains a comment close to the emblem of the main stage, as in the works of S. Torelli and A. P. Losenko. Detailed examination of portrait accessories, especially if they

⁸⁶ Карев Андрей Александрович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории отечественного искусства МГУ имени М. В. Ломоносова, главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (НИИ РАХ). Karev Andrey Aleksandrovich, Doctor of Art History, Professor at the Department of Russian Art History, Moscow Lomonosov State University, Principal Research Associate at the Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts (RAH).

are flowers, means touching the allegorical characteristics of the model. The emphasis on the lily hidden in the shadow in the portrait of M. I. Lopukhina by V. L. Borovikovsky allows us to discuss another nuance in the content of the famous canvas, and therefore, as in other cases, to move towards an authentic reading of the visual “texts” of the Enlightenment century in Russia.

Keywords: Enlightenment century, Russian painting, composition, scenes, detail, emblem, genre, historical painting, portrait, accessories.

Не секрет, что неоднократное обращение к хрестоматийным полотнам подобен процессу перечитывания уже знакомых книг. И то, и другое позволяет увидеть детали, ранее ускользнувшие из сферы внимания. Размышление над ними порой способно спровоцировать целый ряд вопросов, а те, в свою очередь, имеют склонность неистово размножаться и порой приводить к решительному изменению представления о теме, сюжете, смысле и, соответственно, названии произведения. Подобные примеры описаны на западноевропейском материале в книге известного французского историка и теоретика искусства Даниэля Арраса «Деталь в живописи»⁸⁷. Правда, автор справедливо предостерегает от абсолютизации процесса поиска и интерпретации деталей вне общего контекста произведения, историко-художественной ситуации и других обстоятельств.

В истории русского искусства Нового времени выявление значимых, но ранее неучтенных деталей имеет настолько обширную историографию, что она заслуживает отдельного внимания. Это связано как с атрибуцией, так и с уточнением и стремлением перетолковать смысловую сторону вопроса. Однако деталь как особый феномен русской художественной культуры XVIII–XIX столетий в различных видовых и жанровых вариантах еще не стала объектом специального научного интереса. Двигаясь в данном направлении, в предложенной статье хотелось бы поделиться рядом наблюдений, рожденных интересом к русской живописи эпохи Просвещения.

Особенно привлекательны поиски незамеченных ранее деталей в известных и, как кажется, хорошо изученных произведениях. Таковым вполне может считаться полотно «Юный живописец» (ГТГ), созданное И. И. Фирсовым между 1765 и 1768 годами в Париже, скорее всего, под присмотром Ж. М. Вьена⁸⁸. Судя по всему, эта тихая обаятельная сцена имеет поучительную моральную подоплеку⁸⁹. Полноценной идиллии противоречит сам образ главного героя полотна, если его детально рассмотреть. Растрепанные волосы еще можно принять за раннюю артистическую небрежность. Но откровенно разорванный рукав кафтанчика и в сюжетном, и в эмблематическом плане вызывает сомнения в общем благополучии ситуации. В ходе «прочтения» полотна как повествования, что вполне в духе намерений «домашних упражнений», напрашивается вопрос относительно статуса юного живописца. Он ученик, находящийся в мастерской своего учителя, сын владельца мастерской или еще кто-то? Он выполняет частный заказ или учебную работу? Его нещадно эксплуатируют, и оттого у него недостаточно средств на новую одежду или он просто небрежен в повседневной жизни? Взгляд же сквозь эмблематическую призму «подсказывает», что рваная одежда – это знак душевных ран⁹⁰. В любом случае, зрителю предъявлено красноречивое свидетельство мастерства юного дарования, о чем можно судить, глядя на создаваемое им полотно, образ которого предстает не только

⁸⁷ Аррас Д. Деталь в живописи / Пер. с фр. Г. А. Соловьевой. СПб., 2010.

⁸⁸ О нем см.: Алексеева Т. В. Исследования и находки. М., 1976. С. 36–51; Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись XVIII века. 2-е изд., доп. и перераб. М., 2015. С. 261.

⁸⁹ Подробнее см.: Русское искусство. Идея. Образ. Текст / Отв. ред. В. В. Седов, А. П. Салиенко, Д. А. Андреев. СПб.: Алетейя, 2019. (Труды исторического факультета МГУ. Вып. 98. Сер. II: Исторические исследования, 52). С. 108–110.

⁹⁰ По мнению автора «Словаря символов» Хуана Эдуардо Керлота, лохмотья «символизируют глубокие душевные раны» // Керлот Х. Э. Словарь символов. М., 1994. С. 296.

композиционным центром картины, но и важной смысловой ее части, своего рода «конклюзии» нравоучительного повествования, не лишенного рокайльной занимательности.

Свои результаты может дать и внимательное рассматривание композиционных «окраин» полотна, которые в XVIII столетии обычно используются как кулисы или обрамление главной сцены, особо интригующее в бытовом жанре в силу своей нарративности. Так, в картине «Празднество свадебного договора» (1777, ГТГ) М. Шибанова и в приписываемой И. М. Танкову работе «Сельский праздник» (1790-е, ГРМ) в правом нижнем углу организуются «амурные уголки», как вставные новеллы, дополняющие основной мотив⁹¹. Их вполне, вслед за Д. Аррасом, можно назвать «юмористическими деталями», тесно связанными с темой эротики⁹².

Смысловые корреляции кулис и главного второго плана можно наблюдать и в исторической живописи второй половины XVIII века. Так, на картине Стефано Торелли «Аллегория на победу Екатерины II над турками и татарами» (1772, ГТГ) роль левой кулисы выполняет группа представителей освобожденных народов, которые буквально с распростертыми объятиями встречают свою благодетельницу. Правая кулиса по законам уравнивающей оппозиции посвящена трофеям, среди которых центральное место занимает опрокинутое знамя османской империи. Между тем образ нагруженного вещами верблюда в духе риторики этого времени отсылает воображение к актуальной теме. Как известно, каждая из главнейших частей света в пространстве эмблематики имела своих полномочных представителей животного мира. Европа обозначалась лошадью, Африка – слоном, Америка – черепахой, а Азия – верблюдом. Согласно иконологическому описанию, Азия «... изображается в виде жены, облеченной в голубую одежду и в желтую епанчу, зардевшейся, показывающей на лице гордость и суровость, сидящей на верблюде...; глава ее покрыта белой чалмой с желтыми полосками и украшена перьями цапли... Пред ней лежат знамена, литавры, бубны, сабли, луки и стрелы»⁹³. В. В. Гаврин в опоре на приведенное иконологическое описание и «хитроумие инвентора» считает, что образ Азии представлен Торелли фигурой «знатной пленницы из находящихся у колесницы (ближайшей к зрителю)»⁹⁴. Имея в виду то же качество автора полотна, можно допустить, что Торелли не ограничивается в репрезентации Азии одной фигурой с близлежащими атрибутами, используя также околичности изобразительного поля, включая «кулисы».

Строго говоря, отвоеванные земли находились и находятся на европейском континенте. Однако турки и татары в эпоху Просвещения воспринимались восточными, а потому азиатскими народами, что находит отражение и в эмблематике. Помимо всего прочего, и Восток представлялся «в виде Азии, либо в образе восточных стран жителя, одетого по тамошнему обыкновению...»⁹⁵. Торелли не поскупился широко представить этот образ в женском и мужском вариантах, что, кстати, вполне могло отвечать интересу мастера рококо к экзотическим восточным мотивам.

Теме Азии на картине противопоставляются античные мотивы, символизирующие возвращение европейской цивилизации на берега Понта Эвксинского. Запряженную квадригой лошадей колесницу с Минервой в виде Екатерины II окружают воины «в древнеримских костюмах», имеющие портретное сходство с русскими генералами⁹⁶ – кавалерами учрежденного в

⁹¹ См.: Русское искусство. Идея. Образ. Текст. С. 119–124.

⁹² Аррас Д. Указ. соч. С. 322–326.

⁹³ Эмблемы и символы. 2-е, исправл. и дополн. изд. с оригинальными гравюрами 1811 г. / Вступ. ст. и комм. А. Е. Махова. М., 2000. С. 60, № 334.

⁹⁴ Гаврин В. Иносказание в портретной живописи России второй половины XVIII века // Искусствознание'1/03 (XXI). М., 2003. С. 279.

⁹⁵ Эмблемы и символы. С. 61, № 338.

⁹⁶ Подробнее о том, чего в картине Торелли ««более» – «Екатерины II в виде...» или «Минервы», изображенной Екатериною?», а также о портретности изображенных генералов см.: Гаврин В. Указ. соч. С. 274–275.

1769 году Военного ордена святого великомученика и победоносца Георгия⁹⁷. Однако, как пишет В. Ю. Проскурина, «“римские” проекции власти не мешали возникновению новых – греческих – парадигм», особо актуальных в контексте военных планов Екатерины II и А. Г. Орлова⁹⁸. Как и положено в театрализованной аллегории, на глазах у зрителя демонстрируется утверждение на завоеванной территории нового символа. Недаром представленные на полотне георгиевские кавалеры ассоциируются у современного исследователя с образом *крестоносцев*, призванных «подавлять неверных силой»⁹⁹.

Представленная на колеснице Екатерина-Минерва, которая в это время легко перевоплощалась в литературе и искусстве в Палладу, всем своим видом являет визуальный эквивалент первой строки сочиненного ею Наказа: «Россия есть европейская держава». Ведь «Европа изображается наподобие Паллады в шлеме, держащей в руках скипетр и рог изобилия, со стоящим возле нее конем»¹⁰⁰.

На общую композицию наглядно проецируется «образ пирамиды», один из самых поощряемых приемов в живописи эпохи классицизма. Попутно вспомним, что в европейской культуре пирамида издавна воспринималась как многослойный символ: «Квадратное основание символизирует землю. Вершина является отправной и конечной точкой всех вещей – мистического “Центра”...»¹⁰¹. Таким образом, в пространстве картины демонстрируется утверждение российской Минервы на новых землях на вечные времена и одновременно благосклонность Неба по отношению к деятельности царственной воительницы.

К подобному композиционному приему не раз прибегал и классик отечественной исторической картины А. П. Лосенко. В свете интересов избранной темы внимания заслуживает образ оруженосца Гектора, фигура которого вместе со щитом идеально соответствует «образу пирамиды», который и служит правой кулисой для главной сцены «Прощания Гектора с Андромархой» (1773, ГТГ). Уже в эскизе (1773, ГТГ) заметно изображение на щите стоящего на задних лапах льва. Как и положено, подготовительная работа написана довольно схематично. Однако образ льва выявлен ничуть не менее тщательно, чем центральные фигуры сцены, что лишний раз свидетельствует о его значимости в семантической структуре композиции. Не исчезает он и в большой картине. Форма круглого щита была привычной при изображении древнегреческих воинов в это время. К тому же Лосенко мог опираться на гомеровское описание поединка Гектора с Аяксом, который как раз и состоялся после прощания героя с женой и сыном:

...Тогда Теламонид великий,
Мощный Аякс, размахнувши, послал длиннотенную пику
И вогнал Приамиду оружие в щит круговидный...¹⁰².

В литературе бытует мнение, что щит Гектора был украшен изображением льва, на что впоследствии ориентировался и Александр Македонский¹⁰³. Однако обнаружить сколько-нибудь авторитетный источник этих сведений, который мог быть известен Лосенко, пока не удалось.

В любом случае, здесь, скорее всего, мы имеем дело со своеобразной характеристикой главного героя, поскольку «Лев или Львица есть знак отважности, силы, храбрости, милости,

⁹⁷ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись XVIII века. С. 247.

⁹⁸ Проскурина В. Ю. Мифы империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II. М., 2006. С. 168.

⁹⁹ Кузнецов С. О. Серия портретов Владимирских кавалеров Д. Г. Левицкого. Из истории создания и бытования произведений // Д. Г. Левицкий. 1735–1822. Сб. научных трудов / Науч. ред. Г. Н. Голдовский. Л., 1987. С. 85.

¹⁰⁰ Эмблемы и символы. С. 61, № 337.

¹⁰¹ Керлот Х. Э. Указ. соч. С. 397.

¹⁰² Илиада. VII, 248–250. Гомер. Илиада / Перевод Н. И. Гнедича. Изд. подготовил А. И. Зайцев. Л., 1990. С. 98.

¹⁰³ Vishnev V. Nine Worthies – 9 мужей славы. URL: new.chronologia.org/volume12/vishnev.php (дата обращения 31.03.2019).

великодушия, гнева, неистовства...»¹⁰⁴. Именно эти качества и демонстрирует Гектор в пространстве Гомеровой «Илиады».

Однако имеются и другие возможные значения образа льва на щите, правда, на щите геральдическом. Да и воспроизведенная Лосенко «позитура» льва вполне геральдическая. В «Описании Государственных Гербов Российской Империи» книги эмблем отмечено, что «лев, стоящий на задних лапах, с желтою на его главе короною, держащий в правой передней лапе длинный серебряный крест, в красном поле» представляет город Владимир и соответствующую губернию¹⁰⁵. Если мысленно убрать корону и крест, и повернуть фигуру в противоположную сторону, то изображенный Лосенко лев на щите Гектора окажется довольно похожим на воспроизведенную в Титулярнике 1672 года эмблему города Владимира. Вопрос состоит лишь в том, есть ли здесь ссылка на российскую тематику, что вполне возможно, или мы имеем дело с заимствованием мотива для другой цели.

При поисках значимых деталей не стоит забывать и о таких приемах живописца, как затенение. В контексте определенной стилиевой ситуации, как например, в сентиментализме это может иметь свой смысловой оттенок. Так, на портрете М. И. Лопухиной (1797, ГТГ) В. Л. Боровиковский, как и в большинстве других изображений сентиментальной женской натуры этого времени откровенно сопоставляет модель с царицей цветов. Она, таким образом, становится «флористическим псевдонимом» портретируемых¹⁰⁶, открывая возможности их сопоставления с теми мифологическими и аллегорическими персонажами, у которых «царица цветов» считалась атрибутом. В качестве атрибута Афродиты или Венеры она заставляла зрителя воспринимать модель современным воплощением красоты¹⁰⁷. Частое соотнесение бутона розы с великолепием распустившегося цветка подчеркивало достижение зрелости модели, подобной красоте лучшего сезона – лета¹⁰⁸ и лучшего времени суток – дня. Летом и чаще всего днем с ориентацией на формулу идиллического пейзажа изображаются героини сентиментального портрета в России¹⁰⁹. Во всяком случае, так представлена Боровиковским Лопухина. Между тем у розы в эмблематическом поле имеются и другие значения. Сама по себе земная красота в символической традиции относилась к сфере суеты сует. Не избежал таких коннотаций и «Большой розовый цветок», который в соответствии с девизом означал преходящую красоту и «маловременное удовольствие»¹¹⁰. Скорее всего, именно эту эмблему имел в виду А. П. Сумароков в сонете «Не трать, красавица, ты времени напрасно...» (1755), когда писал: «Как розы сей, пройдет твоя пора». Кроме того, эмблематика предостерегает: «Нет розы без иголки», а ее шипы, в свою очередь, намекают: «Что лепо, и хорошо и трудно. Ничто без труда не бывает. Все требует попечения»¹¹¹.

¹⁰⁴ Эмблемы и символы. С. 50, № 232.

¹⁰⁵ Там же. С. 66, № 382.

¹⁰⁶ Об этой функции цветка в пространстве европейской культуры XVIII в. см.: *Шарафадина К. И.* «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи (источники, семантика, формы). СПб., 2003. С. 33.

¹⁰⁷ Согласно иконологическому описанию изображений «Мнимых Божков язычников», «Венера, или Афродита, богиня красоты, изображается прекрасною нагою девицею с яблоком в руке... также роза, миртовое дерево и зеркало ей посвящены». – Эмблемы и символы. С. 38, № 133.

¹⁰⁸ И. Ф. Урванов, например, в своем «Руководстве» наставлял: «Картина ландшафт-наго художника должна представлять лучшее летнее время». См.: Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И. У. СПб., 1793. С. 43.

¹⁰⁹ О формуле идиллического пейзажа в литературе русских сентименталистов см.: *Кочеткова Н. Д.* Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб., 1994. С. 209–213. Правда, в русской портретной живописи, в том числе и у Боровиковского, можно найти примеры соответствия и другой имеющей отношение к сентиментализму формуле, воплощенной Г. Р. Державиным: «Под деревом, при заре вечерней, / Задумчиво любовь сидит...» («Водопад», 1791–1794).

¹¹⁰ Эмблемы и символы. С. 162, № 365.

¹¹¹ Там же. С. 156, № 339.

Между тем отчетливо прописанный мотив розы на разных стадиях ее цветения в портрете Лопухиной дополняется едва заметным образом лилии в затененном пространстве у левого плеча модели. В монографии о В. Л. Боровиковском Т. В. Алексеева справедливо пишет, что «пейзаж в портрете Боровиковского складывается из нескольких самостоятельных мотивов». С одной стороны, он тонко передает особенности естественного ландшафта. С другой стороны (в данном случае буквально *с другой стороны* от модели), «в сельский пейзаж проникают идиллические мотивы парковой природы – склоненные над мраморным постаментом розы, бледная лилия в густой тени кустов – эти символы человеческой чистоты и добродетели, столь распространенные в искусстве и литературе этого времени»¹¹². Действительно, белая лилия мыслилась неотъемлемым атрибутом *целомудрия* или *чистоты*¹¹³. В эмблематике она ассоциировалась с девизом: «Белизна ее не портится златом. Красота не повреждается богатством»¹¹⁴. Роза же, как видно выше, намекала на иные качества модели. К тому же сопоставление розы и лилии, при всем разнообразии их значений, так или иначе, учитывает эмблему «Пламенеющее сердце между лилиею и розою» с «подписью»: «Красота, чистота и любовь. Непорочность любви есть откровенность и чистосердечие»¹¹⁵. Причем на портрете цветы-символы не рядоположены фронтально, как на рисунке эмблемы, а располагаются один за другим. Розы тщательнейшим образом выписаны и пластически выявлены подобно расположенной рядом свободно свисающей в бездействии кисти руки модели. Лилия же едва обозначена и почти сливается с окружающей фигуру девушки затененной зеленью. Вряд ли это сопоставление явственно ощутимого и сокрытого случайно. Учитывая логику «флористического псевдонима», можно «послание» мастера прочесть следующим образом: очевидная телесная красота модели дополняется и обеспечивается ее добродетельностью и душевной красотой. Затененность лилии, скорее всего, намекает, в духе сентиментализма, на сокровенность этого мира, мира «внутреннего человека» по формуле, проговоренной в русской литературе лет за тридцать до создания портрета Лопухиной: «Уже нам зримые в лице твоём черты / Являют рай твоей душевной красоты»¹¹⁶. Более явственно тема нравственного совершенства проступает в таком знаке как белое одеяние, в котором в эмблематическом опыте видится аллегория Добродетели¹¹⁷. Сближенное по пластической определенности и светлой тональности «доличное» и «личное» метафорически уподобляет фигуру мраморной статуе, заключающей в себе формулу античной гармонии. Она, в свою очередь, предполагает культ природного начала, согласуясь с пейзажным фоном. Ритмическое соответствие очертаний стебля лилии с наклоном головы модели, и всей ее фигуры с контурами ландшафта позволяет риторически связать изображенную со всем символическим потенциалом как этого цветка, так и других растительных «натурщиков».

В заключение заметим, что деталь в живописи этого времени, как и в других видах «знатнейших художеств», является неотъемлемой частью целого и подобно детали в архитектурном ордере занимает свое определенное заданное композиционными правилами место. Но, как и слово в риторике независимо от его места в иерархии смысловых ценностей, так и деталь в изобразительной сфере, теснейшим образом связаны с общим смыслом и могут его дополнять и корректировать. Так, она может подразумеваться самой программой, особенно под псевдонимом «и проч.», или быть частью обозначенного мотива «по умолчанию». Например, согласно

¹¹² Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX веков. М., 1975. С. 163.

¹¹³ Эмблемы и символы. С. 35, № 102.

¹¹⁴ Там же. С. 100–101, № 116.

¹¹⁵ Там же. С. 124, № 216.

¹¹⁶ Петров В. П. Посвящение Павлу Петровичу // Поэты XVIII века / Вступ. ст. Г. П. Макогоненко, подгот. текста и примеч. Н. Д. Кочетковой. Т. 1. Л., 1972. С. 342.

¹¹⁷ «Добродетель вообще, дочь истины, изображается в виде жены, облеченной в белую одежду...». – Эмблемы и символы. С. 31, № 68.

программе для полотна на звание академика, Семен Щедрин должен был «представить полдень, где требуется скот, пастух и пастушка, частью лес, воды, горы, кусты и проч.» В окончательном варианте картины «Полдень (Вид в окрестностях озера Неми)» (около 1778, ГРМ) художник, с одной стороны, вводит сугубо бытовой мотив с нагруженными донельзя осликами, с другой «дополняет изображением руин и античной скульптуры, что придает произведению элегически-пасторальный облик»¹¹⁸. К тому же античная тема вполне соответствует отсылке к общезначимой классике – лорреновскому пейзажу, проступающему в композиции полотна Щедрина и характере трактовки темного силуэта крон деревьев на фоне предельно осветленного неба.

Иными словами, в закономерности появления той или иной детали в картине, скульптуре, гравюре можно не сомневаться. Вряд ли случайно из поколения в поколение исследователи мирового искусства передают слова Аби Варбурга: «За каждой деталью стоит Господь Бог»¹¹⁹. И это очень трудно опровергнуть. Остается только позаботиться о том, чтобы внимание по отношению к любой, даже очень малой части того мира, который воспроизводился и воспроизводится старыми и новыми мастерами, не ослабевало.

Список литературы

Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX веков. М.: Искусство, 1975. 424 с.

Алексеева Т. В. Исследования и находки. М.: Искусство, 1976. 159 с.

Аппас Д. Деталь в живописи / Перевод с французского Г. А. Соловьевой. СПб.: Азбука-классика, 2010. 464 с.

Вишневу В. Nine Worthies – 9 мужей славы // URL: new.chronologia.org/volume12/vishnev.php (дата обращения 31.03.2019).

Гаврин В. Иносказание в портретной живописи России второй половины XVIII века // Искусствознание'1/03 (XXI). М., 2003. С. 250–295.

Гомер. Илиада / Перевод Н. И. Гнедича. Издание подготовил А. И. Зайцев. Л.: Наука, 1990. 572 с.

Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись XVIII века. 2-е издание, дополненное и переработанное. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. 408 с.

Керлот Х. Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 608 с.

Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма. (Эстетические и художественные искания). СПб.: Наука, 1994. 282 с.

Кузнецов С. О. Серия портретов Владимирских кавалеров Д. Г. Левицкого. Из истории создания и бытования произведений // Д. Г. Левицкий. 1735–1822. Сборник научных трудов / Научный редактор Г. Н. Голдовский. Л.: Государственный Русский музей, 1987. С. 78–87.

Моисеева С. В. «...К лучшим успехам и славе Академии»: Живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII – первой половины XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2014. 216 с.

Петров В. П. Посвящение Павлу Петровичу // Поэты XVIII века. Вступ. ст. Г. П. Макогоненко, подготовка текста и примечания Н. Д. Кочетковой. Т. 1. Л.: Советский писатель, 1972. С. 341–342.

¹¹⁸ *Моисеева С. В.* «...К лучшим успехам и славе Академии»: Живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII – первой половины XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2014. С. 159.

¹¹⁹ См.: *Аппас Д.* Указ. соч. С. 15.

Проскурина В. Ю. Мифы империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 328 с.

Русское искусство. Идея. Образ. Текст / Ответственные редакторы В. В. Седов, А. П. Салиенко, Д. А. Андреев. СПб.: Алетейя, 2019. (Труды исторического факультета МГУ. Вып. 98. Сер. II: Исторические исследования, 52). 374 с.

[*Урванов И. Ф.*] Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И. У. СПб.: Типография Морского шляхетского кадетского корпуса, 1793. 143 с.

Шарафадина К. И. «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи (источники, семантика, формы). СПб.: Петербургский институт печати, 2003. 320 с.

Эмблемы и символы. 2-е, исправленное и дополненное издание с оригинальными гравюрами 1811 г. / Вступ. ст. и комм. А. Е. Махова. М.: Интрада, 2000. 368 с.

References

Alekseeva T. V. Issledovaniya i nahodki [Research and Findings]. Moscow: Iskusstvo, 1976. 159 p.

Alekseeva T. V. Vladimir Lukich Borovikovskij i russkaya kul'tura na rubezhe XVIII–XIX vekov [Vladimir Lukich Borovikovsky and Russian Culture at the Turn of 18th–19th Centuries]. Moscow: Iskusstvo, 1975. 424 p.

Arras D. Detal' v zhivopisi [Detail of Painting] / Perevod s francuzskogo G. A. Solov'evoy [Translated from the French by G. A. Solov'eva]. Saint-Petersburg: Azbuka-klassika, 2010. 464 p.

Vishnev V. Nine Worthies – 9 muzhej slavy [Nine Worthies – 9 Men of Glory] // URL: new.chronologia.org/volume12/vishnev.php (data obrashcheniya [accessed] 31.03.2019).

Gavrin V. Inoskazanie v portretnoj zhivopisi Rossii vtoroj poloviny XVIII veka [Allegory in Portraiture of Russia in the Second Half of the 18th Century] // *Iskusstvoznaniye* 1/03 (XXI). Moscow, 2003, pp. 250–295.

Gomer. Iliada [Iliad] / Perevod N.I. Gnedicha. Izdanie podgotovil A. I. Zajcev. [Translation by N. I. Gnedich. The publication was prepared by A. I. Zaitsev]. Leningrad: Nauka, 1990. 572 p.

Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya. Katalog sobraniya. Zhivopis' XVIII veka. [State Tretyakov Gallery. Collection Catalogue. 18th Century Painting] 2-e izdanie, dopolnennoe i pererabotannoe [2nd edition, supplemented and revised]. Moscow: Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya, 2015. 408 p.

Cirlot J. E. Slovar' simvolov. [Dictionary of Symbols]. Moscow: REFL-book, 1994. 608 p.

Kochetkova N. D. Literatura russkogo sentimentalizma. (Esteticheskie i hudozhestvennye iskaniya). [Literature of Russian Sentimentalism. (Aesthetic and Artistic Quest)]. Saint-Petersburg: Nauka, 1994. 282 p.

Kuznetsov S. O. Seriya portretov Vladimirskih kavalerov D. G. Levickogo. Iz istorii sozdaniya i bytovaniya proizvedenij [A Series of Portraits of St. Vladimir Order Cavaliers by D. G. Levitsky. From the History of Creation and Existence of Works] // D. G. Levitskij. 1735–1822. Sbornik nauchnyh trudov [D. G. Levitsky. 1735–1822. Collection of Proceedings] / Nauchnyj redaktor G. N. Goldovskij Scientific editor G. N. Goldovsky. Leningrad, State Russian museum, 1987, pp. 78–87.

Moiseeva S. V. “...K luchshim uspekham i slave Akademii”: Zhivopisnye klassy Sankt-Peterburgskoj Akademii khudozhestv XVIII – pervoi poloviny XIX veka [“... To the Best of Success and Glory of the Academy”: Painting Classes of the St. Petersburg Academy of Arts of the 18th – the First Half of the 19th Century]. Saint-Petersburg, Dmitrii Bulanin, 2014. 216 p.

Petrov V. P. Posvyashchenie Pavlu Petrovichu [Dedication to Pavel Petrovich] // Poety XVIII veka [Poets of the 18th century]. Vstupitel'naya stat'ya G. P. Makogonenko, podgotovka teksta i

primechaniya [Introductory article by G. P. Makogonenko, text preparation and notes by N. D. Kochetkova]. V. 1. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1972, pp. 341–342.

Proskurina V. YU. Mify imperii: Literatura i vlast' v epohu Ekateriny II. [Myths of the Empire: Literature and Power in the Age of Catherine II]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2006. 328 p.

Russkoe iskusstvo. Ideya. Obraz. Tekst [Russian Art. Idea. Image. Text] / Otvetstvennye redaktory V. V. Sedov, A. P. Salienko, D. A. Andreev. [Responsible editors V. V. Sedov, A. P. Salienko, D. A. Andreev]. Saint-Petersburg: Aletejya, 2019. (Trudy istoricheskogo fakul'teta MGU. Vyp. 98. Ser. II: Istoricheskie issledovaniya, 52). 374 p.

Urvanov I. F. Kratkoe rukovodstvo k poznaniyu risovaniia i zhivopisi istoricheskogo roda, osnovannoe na umozrenii i opytah [A Short Guide to a Knowledge of Drawing and Painting of a Historical Kind, Based on Speculation and Experiences]. Saint-Petersburg, Tipografiya Morskogo shliakhetskogo kadetskogo korpusa, 1793. 145 p.

Sharafadina K. I. «Alfavit Flory» v obraznom yazyke literatury pushkinskoj epohi (istochniki, semantika, formy) [“Alphabet of Flora” in the Figurative Language of Literature of the Pushkin Era (Sources, Semantics, Forms)]. Saint-Petersburg: Peterburgskij institut pečati, 2003. 320 p.

Emblemy i simvoly [Emblems and Symbols]. 2-e, ispravlennoe i dopolnennoe izdanie s original'nymi gravyurami 1811 g. [2nd, revised and enlarged edition with original engravings of 1811] / Vstupitel'naya stat'ya i kommentarii A. E. Mahova [Introductory article and comments by A. E. Makhov]. Moscow, Intrada, 2000. 368 p.

Готицизмы исторической живописи эпохи романтизма. Бруни, Иванов, Фюсли, Блейк...

С. В. ХАЧАТУРОВ¹²⁰

GOTHIC HISTORICAL PAINTING OF THE ROMANTICISM ERA. BRUNI, IVANOV, FUSELI, BLAKE...

S. V. KHACHATUROV

Аннотация. Эпоха романтизма, самый яркий период которой в пластической презентации совпадает с универсальным стилем ампира, сделала главной темой то, что было потаенной, изнаночной в век Просвещения, а именно – «неучтенные детали», трудные и «неправильные», «готические», «романические» приметы исторического времени, субъективное, а не нормативное переживание хронотопа, а также личностное понимание показанных происшествий, свершений и деяний человеческих. Была узаконена власть неприбранных эмоций, чрезмерных аффектов, ужасных страстей. Эти темы стали лицевыми, а не теновыми, изнаночными.

Историческая картина будто бы осталась во власти академических правил. Реформа на ее территории шла долго. Тем ценнее на примере творчества российских, английских, немецких и итальянских мастеров увидеть, как постепенно меняются акценты, и диверсанты готической тени переиначивают образ, делают его сложным, многосоставным, открытым. Важно воочию, на примере пристального взгляда в исторические картины, убедиться в том, что общая география «готических» старинных тем постепенно обретает конкретную национальную топонимику.

Ключевые слова: эпоха романтизма, стиль ампира, историческая живопись, готический вкус, разрыв канона, национальная самосознание, предчувствие модернизма...

Abstract. The age of romanticism, the brightest period in which plastic representation coincides with a universal style of "Empire", did the main theme of what was hidden, seamy in the Age of Enlightenment, namely "unaccounted for items", difficult and "wrong", "Gothic", "romantic" signs of historical time, subjective and not normative experience of the chronotope, as well as a personal understanding shown of incidents, accomplishments and deeds of men. Was legalized power of untidy emotions, extreme passions, of terrible passions. These topics were front and not the shadow, the other.

The historical picture as if remained in the power of academic rules. Reform on its territory was long. The more valuable on the example of creativity of Russian, English, German, Italian masters to see how accents gradually change, and saboteurs of the Gothic shadow alter the image, make it complex, multi-component, open. It's important personally, for example close looking at historical paintings, to ensure that the General geography of the "Gothic" ancient gradually acquires the specific national place names.

Key words: the age of romanticism, the Empire style history painting, the Gothic taste, the gap Canon, national identity, feeling of modernism...

¹²⁰ Хачатуров Сергей Валерьевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории отечественного искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания. Khachaturov Sergey V., PhD in Art History, assistant professor, Section of History of Russian Art, History Department, Lomonosov Moscow State University, senior researcher at the State Institute of art studies.

В XIX веке историческая живопись потребовала категорического участия зрителя на правах режиссера пространственно-пластической постановки. Он уже не должен был довольствоваться ролью наблюдателя готового сценария. Рассказываемая история отныне предпочиталась трактоваться как незавершенная, данная в развитии, с возможностью диаметрально противоположных векторов продолжения, а, следовательно, и оценки... Цельные, завершенные, заданные в своей характеристике образы сменяются противоречивыми, в каждый момент не равными самим себе, способными к внезапной трансформации душевных порывов. Главной действующей силой во многих случаях становится не один герой, а народ, не законченное действие, а пауза, ситуация драматического (трагического, или спасительного) выбора, «сильные кризисы, чувствуемые целой массой» (Николай Гоголь), мгновение до катастрофы или исцеления. Эту тему сложной по смыслу паузы визуализировали лучшие авторы больших исторических картин русского романтизма: Александр Иванов в «Явлении Мессии», Карл Брюллов в «Последнем дне Помпеи»¹²¹.

Ситуация паузы, выбора, предчувствия, многозначности сценариев развития событий апеллирует к зрителю как к сотворцу. Понятно, что соучастие зрителя признавалось условием полноценности картины со времен Альберти. Однако именно в эпоху романтизма, конкретнее – в условиях самой высшей реализации идей романтизма – в стиле ампир – радикальность присутствия зрителя как сотворца образа становится неотменимой. Композиция размыкается, и созерцатель вброшен внутрь произведения, в котором нет четко прописанных мотиваций и схем понимания. Он должен сам все оценить и сделать выбор и вывод. Инструкция не дана. По такому принципу в российском искусстве построены «Явление Христа народу» Иванова, «Последний день Помпеи» Брюллова, «Медный змий» Бруни. Более того, риску предположить, что именно историческая картина романтизма – это первый шаг в превращении зрителя в путешественника по виртуальным мирам, в которых он обязан включаться в сценарий, сражаться, делать выбор... Неспроста же исторический антураж и атрибутика романтической живописи выстраивают пространства виртуальных RPG миров, компьютерных игр, квестов...

На примере знаменитого «Медного змия» Федора Бруни можно отметить конкретные метаморфозы, что произошли с академическим канонem репрезентации. Они сопровождались выводом из тени тех выразительных средств («готтицизмов»), что считались неуместными в век Просвещения. Для наглядности сравним полотно на сюжет «Медный змий» Бруни 1841 года (а также подготовительные рисунки к нему) с канонической академической версией темы середины XVII века, написанной Себастьяном Бурдоном (Музей Прадо, Мадрид) и с той интерпретацией, что мы бы назвали «готической», но внутри эпистемы, языковых норм эпохи Просвещения – полотно немецкого художника и архитектора Януариуса Цика (около 1750, Берлинская картинная галерея).

Выполненное в колористических традициях живописи Пуссена полотно французского мастера в построении световоздушной перспективы сохраняет каноничность и ясность. Пространство последовательно разделено на три плана. Группы людей образуют несколько отступающих в глубину фризov, подобных классицистическим рельефам. Основной жанр картины – педагогическая поэма. Бурдон чурается всего, что можно охарактеризовать понятием «слишком»: смерть не поселилась в этой картине. Скорбь – да. Однако она просветленная и героическая. Кажется, у всех возроптавших против Бога израильтян (на которых в наказание Бог послал огненных змей со смертельным жалом¹²²) есть шанс образумиться, спастись и выздоро-

¹²¹ Алленов М. М. Александр Андреевич Иванов. М., 1985. С. 88–121.

¹²² «...И стал малодушествовать народ на пути, и говорил народ против Бога и против Моисея: зачем вывели вы нас из Египта, чтоб умереть [нам] в пустыне, ибо здесь нет ни хлеба, ни воды, и душе нашей опротивела эта негодная пища. И послал Господь на народ ядовитых змеев, которые жалили народ, и умерло множество народа из [сынов] Израилевых. И пришел народ к Моисею и сказал: согрешили мы, что говорили против Господа и против тебя; помолись Господу, чтоб Он удалил от нас

веть. Достаточно лишь последовать указу Моисея и посмотреть на чудодейственный штандарт – медного змия, закрепленного на шесте (колонне). Сам пророк в красном одеянии спокойно и величаво, учительским жестом обращается к ужаленным с этим приказом.

Нормативность академической трактовки корректируется в версии Цика. Свет трепещет, ужаленные корчатся. Композиция странно разрежена. Моисей в синем плаще подобен тени. Его лицо затемнено. Будто софитом высветлены нижняя часть плаща пророка, скорчившийся обнаженный и фигура коленопреклоненной женщины, обращенной к Моисею с мольбой. В мерцании янтарных, лазурных, карминных капель, в шершавой фактуре живописи узнаются уроки и Караваджо, и Рембрандта, «готических», по классификации века Просвещения, мастеров. Нарочитый архаизм языка привносит в действо требуемое напряжение. Однако, как и в случае с «готическим вкусом» в архитектуре XVIII века, тревожные эмоции гасятся общим «правильным» дидактическим строем композиции. Подобные ужам змейки легко рассеиваются магическим жестом пророка, своим мощным, хоть и сумрачным присутствием устанавливающего в мире порядок и закон.

Рассмотрим пристально «Медного змия» Фиделио (Федора) Бруни. Сразу впечатляет необычайное расширение, раздвижение пространства сцены. Композиция из множества фигур построена согласно логике трапеции, вершина которой – раскинувший руки Моисей, а основание – герои первого плана, сгруппированные в подобию скульптурных композиций. Сцена залита холодным изумрудным светом. Небо с тяжелыми тучами пронзают золотые вспышки молний и зарницы. Фоном служат обрамляющие сцену скалы, айсберги-кристаллы. Академический канон композиции, созданной по логике правильной геометрической формы, нарушается резкими разнонаправленными векторами перемещения в пространстве мечущихся людей, своим присутствием сбивающих траекторию «правильного» движения. Эта гирлянда, клубки тел мощно вовлекают в сам процесс сложного перемещения в ней с множеством препятствий и эмоциональных стрессов. Композиция по краям нарочита разомкнута. Фигуры срезаны будто случайно, фрагментарно. Монтажный, словно в кино, принцип роднит «Медного змия» с другими шедеврами исторической живописи русского романтизма: «Явлением Мессии» и «Последним днем Помпеи».

Позволю предположить, что во всех случаях мы имеем прецедент создания ампирного пространства академической картины. В архитектуре, изобразительном искусстве (в том числе интерьерной живописи), декоративно-прикладном творчестве в эпоху ампира главенствуют две темы: многолюдная площадь или (в случае с интерьером) анфилада, а также пространственная экспансия, желание максимально продлить движение, одновременно смоделировать пространство по принципу универсума, макета мироздания. Отсюда – разомкнутые композиции, сложные диагональные ходы, отказ от привычного для неоклассики академического канона фризового размещения фигур на авансцене¹²³. Ампир желал также синтеза искусств, взаимопроникновения их в ансамбле, обмен сущностными свойствами. Потому, например, Бруни в создании «Медного змия» обращался к урокам скульптора Ивана Мартоса, к его барельефу портика Казанского собора «Источение Моисеем воды в пустыне» (1804–1807)¹²⁴. Ампирные качества картин романтизма сохраняются вплоть до 1840-х годов.

Ради новых задач раскрытия универсальной исторической темы путем личной вовлеченности каждого зрителя с академическим каноном в эпоху романтизма (ампира) сотрудничают иные, доселе пребывающие в тени стилистические системы. Какие же?

змеев. И помолился Моисей [Господу] о народе. И сказал Господь Моисею: сделай себе [медного] змея и выставь его на знамя, и [если ужалил змей какого-либо человека], ужаленный, взглянув на него, останется жив. И сделал Моисей медного змея и выставил его на знамя, и когда змей ужалил человека, он, взглянув на медного змея, оставался жив» (Числа: 21, 4–9).

¹²³ Достаточно сравнить первоначальные зависимые от ученического опыта эскизы к «Явлению Христа народу» Александра Иванова и окончательный вариант композиции. См.: Алленов М. М. Указ. соч.

¹²⁴ Верецагина А. Г. Ф. А. Бруни. Л., 1985. С. 101.

В случае с Бруни они явно имеют «готическую» (стало быть, изначальную по отношению к правилам просвещенного вкуса) маркировку. Первая из них – итальянский маньеризм. Маньеризм XVI века – отступник от правильного мира Ренессанса, обожающий ренессансное совершенство, одновременно маниакально уничтожающий его своими деформациями, искажениями, вычурным алогичным монтажом цитат признанных эталонными пластических тем. Характерно, что именно маньеризм впервые узаконил «готический вкус» в качестве автономной, сознательно сконструированной темы языка культуры. Достаточно вспомнить знаменитый описанный многими исследователями (начиная с Вазари) конкурс на западный фасад церкви Сан-Петронио в Болонье, где тема *gothic revival* впервые дала о себе знать явственно¹²⁵.

Интересным собеседником «Медного змия» Бруни в этом свете маньеризма оказывается картина Якопо Тинторетто 1575–1576 годов, украшающая плафон Зала капитула венецианской Скуолы ди Сан-Рокко. Композиция ее куда более экспрессивна, нежели у Бруни. Горизонт резко понижен. Возносящиеся гирлянды фигур скатываются, опрокидываются на зрителя. Ракурсы сумасшедше сложные. Пространство расслаивается. Свет трепещет. С неба вдвигается сонм ангелов. Вращающиеся в глубоких темных тоннелях на фоне серебристого пейзажа фигуры сплетаются в гигантскую петлю. Конечно, очевидны уроки Микеланджело с его «Страшным судом». Кстати, парус Сикстинской капеллы с «Медным змием» был создан в 1511 году. Отметим подобное же сплетение тел в изощренных ракурсах на фоне зияющих светлых провалов, подобные же диссонансы и асимметрию общей композиции.

Чрезмерность телесных страданий, конечно, роднит композицию Тинторетто с картиной Бруни. Однако сближает их и нечто другое: некая виртуальная, нарочито умозрительная природа изображения, то, что принято сегодня называть VR, «дополненной реальностью»: мир, не скрывающий своей нездешней фантастической природы, но явленный еще более достоверно, чем сама реальность. С претензией представить пространство поступательно развернутым в бесконечность.

На недавней выставке в корпусе Бенуа Русского музея показывались картоны Брюллова, Басина и Бруни для фресок Исаакиевского собора¹²⁶. Я был поражен тем, что менее интересными сегодня кажутся академически правильные и натуроподобные эскизы Брюллова в сравнении с бесстрашно фантастическими, угловатыми, созданными с какой-то средневековой экзальтацией опусами Фиделио Бруни (картоны писались в Риме в период с 1841 по 1845 год). Самоощущению сегодняшнего человека, находящегося одновременно в разных системах координат чувственной и виртуальной реальности они намного, по-моему, ближе. Равно как и картина «Медный змий» с ее «готицизмами» неожиданно становится фаворитом в исторически заданной дилемме – «Помпеи» или «Змий». Имеющий во многом старинную театральную природу мир картины-катастрофы Брюллова вопреки своей условности желает быть слишком натуралистичным. Еще недавно это принималось за достоинство, и ему отдавали пальму первенства.

Фиделио Бруни прозорливо обнажил саму природу условности в своих работах на сюжеты Священной истории. И, как оказалось сегодня, – выиграл. Косвенно об этой виртуальной природе его таланта, подразумевающей, что форма проектируется как воображаемый сценарий, кристалл фантазий, написал Павел Чистяков: «Интересно различие взглядов Брюллов и Бруни на рельеф в рисунке. Брюллов считал, что самой линией контура уже должен быть выражен рельеф; *не блик, а линия придает выпуклость; форма очертания составляет рельеф* в искусстве, и эта форма – есть *рисунк*. Бруни же о рельефе вообще не заботился; он рисовал как будто тени, очерчивая их линией, и потом заполнял плоскость внутри контура всею силою

¹²⁵ Il Museo di San Petronio in Bologna, a cura di Mario Fanti, testi di Antonio Buitoni, Mario Fanti, Massimo Medica. Catalogo. Bologna, 2003. P. 91–115.

¹²⁶ Исаакиевский собор. К истории создания. Корпус Бенуа Русского музея. 22 августа 2018 – 14 января 2019.

идеализации изображаемого им образа, на которую только было способно его поэтическое творчество. Получался силуэт и содержание, т.е. стиль, драпировка, тип <...> Вот почему на картинах Брюллова все кажется выступающим вон из рамок, картины же Бруни подчас могут быть рассматриваемы как проникновенные жизнью чертежи на плоскости»¹²⁷.

Помимо маньеризма другим референтом стиля Бруни для меня, без сомнения, является английская традиция «готической неоклассики» в версии Флаксмана, Фюсли, Блейка. Начиная с 1790-х годов искусство скульптора Джона Флаксмана (1755–1826) стало необычайно авторитетным по всей Европе (включая Италию, где Бруни стажировался). Особенно ценились его графические листы к Гомеру, Эсхилу, Данте¹²⁸. Они, в свою очередь, повлияли на стиль сознательно утверждающих эстетику «готического ампира» Фюсли и Блейка.

Если взглянуть на листы Флаксмана к античной поэзии, то можно отметить одну интересную особенность: форма вытаскивается и истончается настолько, что кажется эфемерной иллюзией, узором воображения. Линии хрупки, пропорции удлинённые. Планы передний и задний спрессовываются, вдвигаются друг в друга, из-за чего изображение оказывается подобным коллажу, аппликации. Экстравагантная игра масштабами, ракурсами, странная хореография парящих в невесомости фигур в закрученных позах с каскадом графических складок презентует в неоклассике то, что ей оппозиционно: не норму, а исключение, не канон, а экстравагантность, не вечность, а сиюминутные причуды воображения. Природа истаивающей в контурах и материале античности объясняется тем, что в начале профессиональной деятельности (с середины 70-х годов XVIII века) Флаксман работал над росписями и рельефами тонких фаянсовых изделий фабрики Веджвуда. Фаянс побуждает интерпретировать античную неоклассическую форму подобием некой хрупкой грезы, чья быстротечность и эфемерность дают меланхолическое переживание быстротечности истории. Одновременно такая хрупкая балетная пластика, большие воздушные поля и танцующие, собирающиеся в музыкальные фразы и аккорды линии, – родовое свойство произведений эпохи ампира, от картин уважаемого Флаксманом Энгра до мебели Воронихина с ее точеными, прихотливыми, будто обветренными формами.

Подобную трактовку античности как хрупкой элегии в России прежде всего принял мастер русского ампира Федор Толстой, также работавший и в графике, и в керамике. В то же время Флаксман куда более радикально впускает в свой эфемерный ампирный стиль разнообразные готицизмы. Обращается именно что к средневековым образам и фантастическим сюжетам. Если сопоставить листы Флаксмана с «исаакиевскими» картонами Бруни, преемственность будет налицо.

В то же время рисунки к фрескам Бруни характеризует эпическая трактовка изображаемой истории со многими фигурами, сложными пространственными регистрами. Угадывается желание заселить картину целым миром фантастических существ и таким образом сделать ее, с одной стороны, более наивной и даже лубочной, с другой – остранинной и виртуальной, будто игра Warcraft. Тут вспоминаются другие возможные собеседники подобного стиля, современники и приятели Флаксмана Иоганн Генрих Фюсли (1741–1825) и Уильям Блейк (1757–1827).

В произведениях этих мастеров готический, неправильный, изнаночный по отношению к канону неоклассики мир стал чувствовать себя уже не на правах гостя, а на правах хозяина. Фюсли программно меняет валентность создания идеального живописного образа. Все то, что раньше было на периферии или в тени (в изнаночных карманах) выводится в центр, и наоборот. Мир сверхъестественного, яростные страсти, необузданные характеры, импульсы эмоций становятся мощной правдой нового языка искусства. В тень уходят рация, канон, конвенция,

¹²⁷ Цит. по: Половцов А. В. Федор Антонович Бруни. Биографический очерк. СПб., 1907. С. 94.

¹²⁸ Wilton Andrew. Five Centuries of British Painting. From Holbein to Hodgkin. Lnd., p. 114.

шаблон. Переворот случился благодаря просветительскому трактату 1757 года Эдмунда Берка «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного».

До поры до времени сформулированная Берком категория «возвышенное» (sublime) была условием равновесия суждений вкуса. Ведь свет здравого смысла требовал элементарной тени. Прекрасное уравнивалось ужасным. Изящный вкус – «готическим» и «романтическим» часто на правах курьеза, шутки. Достаточно вспомнить увеселительные «фабрики» в готическом стиле в поместьях Западной Европы¹²⁹, или маскарадные портреты господ, одетых по варварской моде (в том числе, древнерусской, например, «Екатерина II в русском костюме»), или конкретно – хранящийся в Тейт Британ портрет кисти Джошуа Рейнольдса, изображающий Master Crewe в трехлетнем возрасте (1775). Мальчик пародирует «готический» образ короля Генриха VIII с портрета Ганса Гольбейна Младшего. Величественность и возвышенность травестируются как детская игра. Удавшуюся шутку оценил автор первого в истории готического романа Гораций Уолпол.

У Фюсли баланс был нарушен. Готический мир заявил совсем не шуточные претензии быть гегемоном. И возвышенное стало поводом странной, отчасти вычурной, маньеристической аранжировки заданных традицией «прекрасных» образов. Начиная с последней трети XVIII века Фюсли писал возвышенные, страстные, жуткие образы в споре с каноном неоакademизма, который все равно оставался для него властным, сильным «текстом». Чрезмерная, аффектированная пластика работ напоминает классический балет, но с чересчур экзальтированными, нервными, рваными движениями. Картины Фюсли – это такой академический стиль, увиденный в преломлении разных зеркал, искажающих пропорции, смещающих логику пространственного движения. Немного напоминает картину, раскрученную на центрифуге: оптический эффект анаморфозы. Логично, что метамодернистский ответ Фюсли из сегодня – ставшая глитчем, с участками распластанных по холсту анаморфоз академическая живопись Нео Рауха, в которой тоже разрабатываются «страшные», пришедшие из древней литературы и фольклора темы.

Конкретным поводом вывернуть наизнанку классический канон стало истовое увлечение древней литературой. В каталоге недавно прошедшей в Художественном музее Базеля выставке «Фюсли. Драма и Театр» (20 октября 2018 – 10 февраля 2019) исследователь Бодо Бринкман рассказывает, что в восприятии Фюсли «Одиссея» (памятник классики) и «Песнь о Нибелунгах» (памятник готики) были чуть ли не общим ресурсом для вдохновения. А объединил их в сознании Фюсли и его современников «греко-готический» вкус поэм Джона Мильтона, обожаемого автора Британии эпохи Просвещения и романтизма. В 1799 году на открытии выставки-галереи в честь Мильтона Фюсли, помимо иллюстраций к поэмам самого Мильтона («Потерянный рай») представил картины на сюжеты поэзии гораздо более ранней, нежели XVII век: странствия Одиссея и песнь о Нибелунгах¹³⁰. Воспринимаются они как две стороны одной медали. Эпос Мильтона становится медиумом меж ними. Необузданность образов «Песни о Нибелунгах» укрощена правилами all'antica, и, наоборот, в мире Одиссеи ищутся мотивы, что стремятся максимально расшатать канон интерпретации, выявить иррациональную, возвышенную природу мифа. Бодо Бринкман вспоминает об учебе Фюсли на теологическом факультете Collegium Carolinum в Цюрихе, где его наставниками были филологи и философы Иоганн Якоб Бодмер и Иоганн Якоб Брейтингер. Бодмер переводил Гомера и Мильтона и влюбил Фюсли в английскую литературу.

В другой статье каталога, написанной Александром Хонольдом и посвященной литературе в творчестве Фюсли, Бодмер и Брейтингер характеризуются как радикальные оппо-

¹²⁹ Гесслер Стефан. Опыт культурных трансляций темы «готический вкус» в эпоху Просвещения // Готика Просвещения. М., 2017. С. 109–118.

¹³⁰ BB [Brinkmann Bodo]. Classical Antiquity and the Middle Ages // Fuseli. Drama and Theatre. Prestel. 2018. P. 81.

ненты нормативной неоклассицистической эстетики (разработанной в трудах Иоганна Кристофа Готтшеда). Следование за Натурой это не подражание образцам, а пробуждение сильных эмоциональных аффектов, восторга. Сверхъестественное, возвышенное становятся условием созидания Художником своей собственной правды Искусства, не плетущейся в хвосте у описания и словесных конвенций. Воображение примиряет Поэта и Живописца, потому как его природа не имитационна и универсальна. Это выражение невыразимого, этот мир возвышенных, а потому правдивых страстей Бодмер и Брейтингер видели в старой литературе, от Гомера, Данте, английских сказок, германского средневекового эпоса до Шекспира и Мильтона¹³¹.

Отдельные темы: «Фюсли и Шекспир», «Фюсли и Милтон». Сегодня английский художник швейцарского происхождения признан непревзойденным иллюстратором сочинений этих писателей. В вопросах генезиса стиля «готический ампиризм» важен факт популяризации английской литературы в формах создания в конце XVIII века разных живописных «галерей», посвященных писателям. В этих галереях собирались работы художников Королевской Академии на сюжеты произведений старинных авторов. Первой в 1789 году открылась Шекспировская галерея в Лондоне. Ее основатель – крупнейший лондонский издатель Джон Бойделл. На открытии специально спроектированного Джорджем Дансом здания (по адресу Пэлл-Мэлл, 52) были представлены 34 живописные работы. Среди их авторов – Генри Фюсли, Анжелика Кауфман, Джеймс Норткот, Джошуа Рейнольдс¹³². В 1799 году Фюсли открыл свою Галерею Мильтона, о чем сказано выше.

Весьма показательно, что к подобной благословляемой академией «программной древности» обратился в двадцать с небольшим лет и пенсионер Академии художеств в Риме Фиделио Бруни. Судя по приведенной в монографии Аллы Верещагиной «Ф. А. Бруни» переписке с Обществом поощрения художников, с 1825 по 1839 год мастер работал над серией «Очерки из событий российской истории». В нее вошли гравюры на меди с эпизодами древней истории российской, от Рюрика до княжения Олега, Игоря, Ольги... Источником вдохновения оказался текст «Истории государства российского» Николая Карамзина. Им заинтересовала художника его покровительница Зинаида Волконская, сама сочинявшая исторические повести о славянах. Бруни также иллюстрировал готовящуюся Зинаидой Волконской «русскую историю для иностранцев»¹³³. Характерно, что Федор Бруни сделал портрет обожаемой им княгини Волконской именно в готическом стиле, в доспехах рыцаря Танкреда из оперы Россини, что ставилась в ее римском салоне (а сюжет взят из рыцарской поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим»).

Конечно, гравюры на древние славянские сюжеты Бруни куда более сдержанны и каноничны по стилю, чем фантазии на древние сюжеты Фюсли, Блейка. Они ближе к восемнадцативековой традиции славяно-греко-готических опусов, включая картины из жизни славянских князей Лосенко и Акимова, или иллюстрации к театральным сочинениям о князьях «славенских» Екатерины II.

Из западноевропейского контекста им ближе французская историческая картина последней трети XVIII века, не принявшая еще жутких конвульсий и страстей Делакура, Жерико. В частности, уместно вспомнить большие исторические холсты на «готические» темы французской истории, созданные по программе директора Управления королевскими зданиями графа д'Анживийе. Граф д'Анживийе в 1774–1775 гг. заказал серию портретов великих людей и холсты на исторические сюжеты, служащие цели пробудить добродетели, воспитать патриотиче-

¹³¹ Honold Alexander. Action, Setting, Momentum: Henry Fuseli and Literature // Fuseli. Drama and Theatre. P. 39–56.

¹³² Sands Frances. Architectural responses to Shakespeare in the Georgian period // The Cloud-Capped Towers. Shakespeare in Soane's Architectural Imagination. Lnd., 2016. P. 13–14; Reifert Eva. Henry Fuseli: Great Literature, Sublime Paintings // Fuseli. Drama and Theatre. P. 25–27.

¹³³ Верещагина А. Г. Ф. А. Бруни. Л., 1985. С. 44–59; 224–228.

ские чувства, славить монархию и короля¹³⁴. В Лувре в постоянной экспозиции можно увидеть холсты из заказанной д'Анживийе серии: Никола Брене «Смерть военачальника Столетней войны Дюгеклена 13 июля 1380 года» (1777), Франсуа-Андре Венсена «Генрих IV формирует военное сопротивление Парижа» (1783), Жан-Симона Бертелеми «Освобождение Парижа от англичан 13 апреля 1436 года» (1787). Готические одежды и фоны служат антуражем презентации благородного спокойного величия героев.

В сравнении со школой века Просвещения Бруни все же более брутален, натуралистичен в показе пограничных состояний, пыток, боли, смерти. Экспрессия коренастых, «славянских» (как ему казалось в увлечениях этнографией) фигур, контрастная светотень немного сближают его работы с офортами Гойи.

Авторы академии воздвигают на пьедестал готический мир. Что же служит условием образного единства, стилистической цельности произведений? Как и в случаях обращения живописцев века Просвещения к древней истории гармонизировал картину мир театра. Только в случае с аисторическим каноном века Просвещения этот театр – академический, где вся система отношений на сцене, пластика, мимика, декорация были срежиссированы до миллиметра в канонической заданности. К такому театру примыкала историческая графика на славянские сюжеты молодого Фиделио Бруни. Если сопоставить, например, лист «Олег приближает щит свой к воротам Цареграда» с рисунком 1760-х годов Василия Баженова «Тохтамыш у стен Москвы»¹³⁵, то очевиден будет единый сценический прототип обоих графических сочинений. Все действие листов Бруни вынесено на авансцену по законам спектакля. Характерный мифологический код «готического вкуса», господствующего в театре и доставшегося от адаптированной в сценографии архитектуры барокко, определяет образ Константинополя в листе «Гибель русского флота под Цареградом». Собор с двумя башнями и окном розы на фасаде явно барочного происхождения.

В случае с Генри Фюсли выбранный медиумом театр уже во многом реформаторский, театр главного шекспировского актера второй половины XVIII века Дэвида Гаррика. Именно те новшества, что ввел в образ спектакля Гаррик, повлияли на интерпретацию «готических страстей» внутри неоклассики у Фюсли, Блейка.

В статье Беаты Хоххолингер-Райтерер «Шекспировский живописец: Генри Фюсли и Лондонская сцена» эти новшества подробно описаны¹³⁶. Во-первых, менялось само пространство сцены. Оно расширялось, трансформировалось. Помимо технических механизмов огромное значение имело освещение. Оно стало экспрессивным, контрастным, сложным, психологически поддерживало различные царившие на сцене эмоции. Во-вторых, идеи близкой к рационализму «натуралистической» игры с заданными матрицами поведения и переживания в театре Гаррика уступили место «реалистической» манере. Философски она связана с сенсуализмом, доверием сложной эмоциональной субъективной палитре переживаний. Как и в случае с литературой, живописью, натуроподобие стало пониматься не как подражание разумным образцам, а как иллюзорное воспроизведение сложнейшей, иррациональной противоречивой природы человека. Поэтому театр стал не обслуживанием слов, а собственной системой поведенческих отношений, в которой язык тела, экспрессивная мимика лица, красноречивая жестикуляция являются главнейшими выразительными средствами. Увенчав театральные опыты Дэвида Гар-

¹³⁴ Jacques Silvestre de Sacy. Le Comte d'Angiviller: dernier Directeur Général des Bâtiments du Roi. [Paris], 1953. P. 100–114; Francis H. Dowley. D'Angiviller's Grand Hommes and the Significant Moment // Art Bulletin, xxxix (1957). P. 259–277; Thomas E. Crow. Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris. New Haven and London, 1985. P. 189–192; Шанпер Антуан. Давид – свидетель своей эпохи. М., 1984. С. 53.

¹³⁵ Воспроизведен в: Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XVIII века. Т. 1.: Рисунок XVIII века. М.: Красная площадь, 1996. С. 27. Техника: бумага, тушь, перо, графитный карандаш.

¹³⁶ Hochholdinger-Reiterer. 'Shakespeare's Painter': Henry Fuseli and the London Stage // Fuseli. Drama and Theatre. P. 61–76.

рика и его последователей, новая система жизни на сцене преобразила традиционный язык живописи на исторический и литературный сюжеты.

Параллельно с Фюсли подобную безудержность и эксцентричность принял великий автодидакт Уильям Блейк, вдохновивший в Британии целые школы последователей, от позднеромантического движения «Древние» до прерафаэлитов и далее к Фрэнсису Бэкону, субкультурным объединениям XX века: хиппи, готы, эмо¹³⁷... А сегодня в духе Блейка оформляют компьютерные игры и персонажей фильмов фэнтези. Блейк вращал свои собственные философские, мифопоэтические, художественные системы в гордом одиночестве. Был в одном лице и Мильтоном, и Шекспиром, и Фюсли с Флакسمаном. Его универсальный эскапизм как нельзя более отзывчив к индивидуальным системам искусства новейшего времени, в дилемме «паранойя – шизофрения» всегда предпочитающего последнюю.

В перспективе темы «готицизмов эпохи ампира», трансформации канона репрезентации исторической картины Уильям Блейк оказывается самым воодушевленным собеседником Фиделио Бруни времени «Медного змия» и особенно картонов и фресок Исаакиевского собора. Сопоставим рисунок Блейка «Изложение “Медитации среди гробниц” Джеймса Харви» (1820–1825) с картоном «Страшный суд», выполненным Бруни в 1844–1845 гг. для Исаакиевского собора. В обоих случаях впечатляет то, что сами рисунки (у Блейка – акварель, чернила, перо, у Бруни – уголь, тушь, итальянский карандаш) создают многоярусную композиционную конструкцию, подобную храму со стенами, сводом, куполом. И данная конструкция сплетена из тел. Блейк изображает медитацию кальвиниста Джеймса Харви о смерти и воскрешении. Каждый ярус – этаж в движении к пространству, где царит Жизнь Вечная. На нижнем этаже сам Харви предстает перед алтарем в сопровождении двух ангелов. На лестнице в небо изображены все упоминаемые Харви персонажи. Бог созерцаем в окружении святых, пророков, царей, Адама и Евы. Выстраивается некая конструктивная ось, вокруг которой воздвигается созданный из тел центрический храм.

По такому же принципу создается картина Федора Бруни. Подобно колонне, поддерживающей свод воображаемого храма, стоит фигура Спасителя. Вокруг вращаются разные группы святых и грешников, замкнутые во фризы, ярусы. Основание – пробуждающиеся мертвые, а также праведники и грешники. Средний ярус – ангельское воинство. Над ним – сонм святых: апостолы, пророки. Вверху – ангелы летят в облаках (реминисценция иконописного сюжета «ангелы сворачивают небесный свод»?). Композиция из фигур также выстраивается по принципу центрического храма.

Подобное странное сближение стиля академика с автодидактом, работы которого Бойделл даже не взял в свою «Шекспировскую галерею», весьма показательно. Общим местом будет сказать, что для обоих мастеров архетипом стал «Страшный суд» Микеланджело... Этот тезис понятен, но мало что объясняет. Сближение графических работ Блейка и Бруни выявляет те характеристики, что не совсем общие, что менее ясно выражены, например, в случае с Фюсли и Флакسمаном. Мы отмечали в случае с Флакسمаном, Фюсли, Бруни завроженность готической экспрессией внутри академических правил. Наблюдала обнажение виртуальной природы образа, не натурализм, а правду эмоции, сгенерированной на территории самого искусства. Мы пришли к первому выводу о том, что новый театр стал медиумом, обогащающим язык живописи готического ампира. Теперь сделаем второй вывод: в интерпретации готического академизма Блейка и Бруни сближает прямое, а не опосредованное обращение к архаическим, фольклорным, подлинно средневековым основам образа.

Его не понимали так явственно ни Флакسمан, ни Фюсли (хотя у Фюсли феи и гномы из «Сна в летнюю ночь» похожи на маски народного театра). Блейк понимал потому, что сам был

¹³⁷ Смит Элисон. Блейк и викторианское воображение; Браун Дэвид Блейни. Видения Альбиона: Блейк и неоромантизм XX века // Уильям Блейк и британские визионеры. М., 2011. С. 25–43.

частью этого наивного мира. Он выстраивал свои системы с оглядкой на правильное искусство (того же Фюсли, Флаксмана), но был куда более отважен и гениально косноязычен. Строил композицию по принципу сверкающего разными стеклышками витража-коллажа, не очень-то заботился о единстве колорита, согласии пропорций, масштабов. Обводил форму по контуру совсем не так, как это делали академики, а куда более простодушно, так, что создавалось ощущение ксилографии, народной картинки – лубка.

Бруни эту радикальную версию «готического ампира» понимал потому, что пытался сблизить академическую картину и традиционную средневековую форму фресковой росписи древнерусского храма. Отсюда – в манере Блейка, о которой Бруни скорее всего хорошо не знал, – ярусный принцип построения пространства, архитектура, созданная участием изображенных фигур, фантастически сложные ракурсы, резкое сближение планов, часто многословность, перегруз композиции всякими фантастическими подробностями и мощная контурная обводка форм, делающая картоны похожими и на фрески, и на народные картинки. В версии живописной (в Исаакиевском соборе) у Бруни появится и яркий локальный цвет, также сближающий фреску академического художника с опусами наивного или средневекового творчества.

Продолжателем темы Бруни в его версии синтеза «антизма» и «готицизма» является Александр Андреевич Иванов, в 1845 году создавший эскизы запрестольного образа «Воскресение» для строящегося храма Христа Спасителя в Москве. Переняв на волне увлечения славянофильством идею воскрешения «готической» древнерусской иконописи, великий мастер создает ряд прелюбопытных эскизов. В них средневековая иконография «Воскресения» и «Сочествия во ад» преобразуется по законам грандиозного театрального, даже мистериального действия, вполне согласующегося с академическим каноном. Художник также создает архитектуру посредством ярусной развертки многих фигур, оформляющих воображаемые стены, ниши. Небесный свод Иванов иллюминирует рядами светящихся звезд подобно художнику-архитектору немецкого романтизма Шинкелю в его оперной декорации к «Волшебной флейте» Моцарта¹³⁸. Создается некий воображаемый храм «апотеозического» (термин самого Иванова) стиля. В нем тоже гигантские развертки пространства в стиле ампира сосуществуют со средневековой повествовательной традицией и даже лубочной, народной картинкой. Описывая один вариант эскиза, Михаил Алленов очень точно отметил: парящие над гробами ангелы связывают скачущих чертей совершенно в комической фарсовой манере¹³⁹.

Подобный стиль простодушной средневековой мистерии в чем-то будет определять программу задуманного Александром Ивановым в 1846 году «Храма всемирного Спасителя». Этот храм, по мысли живописца и его брата архитектора Сергея, собственно, и должен воплощать идею собранной из картин архитектуры. На стенах замышлялось «покадровое» чередование событий Священной Истории. «Подобно тому, как фресковые циклы средневековья представляли собой «библию для неграмотных», ивановские росписи должны были стать истолкованием Библии, но в свете «новейшей литературной учености»¹⁴⁰. Составляющие иллюстрации к «Дням творения» так называемые протобиблейские эскизы восхищают своей архаической, фольклорной трактовкой. «Древние мифы о божь-творце переводятся художником в план вещественно наглядных представлений о божь-демиурге, который мастерит мир – воды, землю, небесный свод, прикрепляя к нему солнце, луну и звезды – наподобие кукольного театра»¹⁴¹. В этих своих эскизах Иванов необычайно близок «примитивной» манере Уильяма Блейка.

¹³⁸ См.: Karl Friedrich Schinkel. Die Sternhalle der Königin der Nacht, um. 1815 // Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie. München, 2012. S. 136–137.

¹³⁹ Алленов М. М. Александр Андреевич Иванов. М., 1980. С. 64.

¹⁴⁰ Там же. С. 70.

¹⁴¹ Там же. С. 67.

Наконец, важным фактором мощного возрождения нового греко-готического наива, предполагавшего ассимиляцию средневековья в неоклассицизме, стало движение прерафаэлитов. В случае с Ивановым и Бруни это движение ранних немецких прерафаэлитов («назарейцев») и итальянских пуристов. В случае с последователями Блейка речь идет собственно об английских прерафаэлитах, эстетическом движении, заявившем о себе с середины XIX века.

В бытность пенсионерами в Риме А. А. Иванов и Ф. А. Бруни оказались последователями эстетических идей шеллингианцев-«любомудров» 1820-х (В. Ф. Одоевского, С. П. Шевырева, Д. В. Веневитинова, Н. М. Рожалина), а также Ваккенродера¹⁴². Немецкий эстетический романтизм царствовал в римском салоне Зинаиды Волконской. Руководствуясь поисками духовного значения искусства, его трансцендентной идеи, шеллингианцы сподвигли и Иванова, и Бруни сблизиться с художниками, исповедовавшими крайнюю аскезу в поисках религиозной истины искусства – итальянскими пуристами и немецкими назарейцами. И римские пуристы во главе с Томмазо Минарди, и назарейцы (жившие в заброшенном монастыре Рима немецкие живописцы-отшельники во главе с Фридрихом Овербеком) обращались к дорафаэлевскому «наивному» искусству раннего Возрождения. «При этом итальянские пуристы и немецкие назарейцы обращались каждый раз к традициям своей страны»¹⁴³.

Отмеченные выше качества некой витражной композиции с уплощенными планами, четкой контурной обводкой фигур, локальным цветом сближают работы Бруни и Иванова с произведениями художников «Союза Святого Луки», которые и в 1830–1840-е годы сохраняли верность идеям образованного еще в 1808 году «Союза». Встроим в наш диалог священных образов, организованных по принципу ярусных храмов из фигур, еще одну композицию: «Страшный суд» одного из руководителей движения назарейцев Петера Корнелиуса (1783–1867). Фреска мюнхенской церкви Святого Людвига была написана в 1836–1840 годах и служила образцом для многих поколений художников Германии. Она также вдохновлена произведениями маньеристов, от Микеланджело до Тинторетто. Ее тоже отличает витражный яркий цвет и некоторая уплощенность, аппликативность композиции, эффект цифрового «зума».

Параллельно с практикой Фюсли, Бруни, Флаксмана, Блейка с конца 1800-х годов Корнелиус занимается книжной иллюстрацией на «готические» темы. Оформляет «Песнь о Нибелунгах», гетевского «Фауста». В начале сороковых пишет композицию «Всадники Апокалипсиса» (утрачены в 1945 году в Берлине). Его стиль определяет та же экзальтированная тоска по наиву, невероятно сложные ракурсы и клубки фигур, что впечатаны в неглубокую пространственную нишу. Однако Корнелиус прочно связан с академическим каноном. Его готицизмы той же природы, что и у старшего современника, близкого к назарейцам Йозефа Антона Коха (1768–1839). Это неклассические темы внутри высокого Возрождения и маньеризма. Яркий пример осуществления этого назарейского варианта «готического ампира» – росписи комнаты Данте в Казино Массимо в Риме¹⁴⁴. Особенно любопытен сюжет «Данте в аду» 1825–1828 годов Йозефа Коха. Фреска сильно воздействует своей лубочной экспрессией. В простодушной наивности она тоже предвосхищает миры компьютерной анимации. Однако манера более скованна, нежели и у англичан, и у Бруни.

Англичане свободнее, грациознее и виртуознее в живописи. Потому тяжелый канон академизма преодолевают артистичнее. Россияне (Иванов, Бруни) также его преодолевают более радикально, чем назарейцы, ибо программно обращаются не к раннему Ренессансу, а к византийской («готической») иконописи.

¹⁴² Там же. С. 15–17, 94–101.

¹⁴³ Верещагина А. Г. Указ. соч. С. 85.

¹⁴⁴ Мельникова Лидия. Йозеф Антон Кох и немецкий романтизм. Автореферат диссертации по искусствоведению, специальность ВАК РФ 17.00.04. СПб., 2001 /URL: <http://cheloveknauka.com/iozef-anton-koh-i-nemetskiy-romantizm> (дата обращения 15.04.2019).

В 1840-е годы Александр Иванов увлекается славянофильскими идеями, подразумевающими программную апелляцию к корням русской иконной живописи, к «готическому» вкусу как к сердцевине смысла творчества вообще. Показательна посланная брату Сергею записка Иванова об архитектуре: «Читая историю архитектуры Аженкура, я никак не мог с ним согласиться, что средний век, переделавший для нас языческие храмы в церкви, будто бы есть упадок архитектуры. Мне все кажется, что этот готический-византийский род совсем не меньше древнего языческого»¹⁴⁵. Похоже рассказывает в «Художественной газете» за 1837 год о своей работе над моленным образом для православной церкви Фиделио Бруни: «Так как картина написана для греко-российской церкви, то автор счел нужным дать ей характер церковных образов и поставить также на золотом грунте...»¹⁴⁶.

Вполне логично сказать, что при опосредованном участии прерафаэлитов первого собрания (назарейцев) «греко-готический» вкус ампира сменился с середины XIX века в русской архитектуре и живописи темой «тоска по Византии». А та эксцентричная, вдохновленная и маньеризмом, и «наивным» во всех смыслах искусством образность, что отличала «готический ампира» Бруни и Иванова, определила уникальный и доселе мало понятый арт-сообществом стиль религиозной живописи Виктора Васнецова, Михаила Нестерова¹⁴⁷.

В середине XIX века шаг по пути этой новой и очень смелой редакции маньеризма внутри академической картины сделал и Карл Брюллов в эскизах для задуманной, но неосуществленной картины «Всеразрушающее Время» (1851–1852). Через двадцать с небольшим лет диалог с маньеризмом, воспринятым будто сквозь оптику исаакиевских картонов Бруни, ведет Василий Суриков в своем эскизе «Борьба добрых духов со злыми» (1875). А уже начиная с 1885 года Виктор Васнецов с помощниками создают большую фреску «Страшный суд» во Владимирском соборе Киева. В этой работе опыт постижения композиционных идей, пластики и экзальтации эмоций картин маньеризма, а также канона древнего византийского искусства, наивной визуальной традиции (лубка) трансформировался в уникальный синтез, открывающий новую страницу истории отечественного искусства.

Благодаря готическому ампиру старшего современника Бруни Уильяма Блейка прерафаэлиты второго собрания (второй половины XIX века в Англии) сформулировали целую программу Возрождения духовной живописи Средневековья¹⁴⁸. Их стиль также отличает маньеристическая экзальтация вкупе с наивным реализмом, что характерны для нового благочестия религиозной живописи и российских мастеров, занятых росписями киевских храмов по программе Адриана Прахова¹⁴⁹.

Неожиданно и логично эта тоска по утраченной навсегда истории, которая превратилась лишь в гобелен или в омут воспоминаний, воплотилась в двух картинах-иероглифах стиля неоромантизм в России и Британии. Речь идет о картинах Виктора Васнецова «Аленушка» 1881 года и Джона Уильяма Уотерхауса «Леди из башни Шалотт» 1888 года.

Список литературы

- Алленов М. М. Александр Андреевич Иванов. М.: Изобразительное искусство, 1980.
Верещагин А. Г. Федор Антонович Бруни. Л.: Художник РСФСР, 1985.
Готика Просвещения. М.: In Artibus – Музей архитектуры, 2017.
Fuseli. Drama and Theatre. Prestel, 2018.

¹⁴⁵ Алленов М. М. Указ. соч. С. 97.

¹⁴⁶ Цит. по: Верещагина А. Г. Указ. соч. С. 84.

¹⁴⁷ Хачатуров Сергей. Тоска по Византии конца XIX века // Искусство, 2016, № 2 (597). С. 92–100.

¹⁴⁸ Смит Элисон. Блейк и викторианское воображение // Уильям Блейк и британские визионеры. М., 2011. С. 11–18.

¹⁴⁹ Хачатуров Сергей. Указ. соч. С. 94.

Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie. Munchen, 2012.

References

Allenov M. M. Alexander Andreevich Ivanov. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo, 1980.

Vereshchagina A. G. Fyodor Antonovich Bruni. L.: Khudojnik RSFSR, 1985.

Enlightenment Gothic. Moscow: In Artibus – An architecture Museum, 2017.

Fuseli. Drama and Theatre. Prestel, 2018.

Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie. Munchen, 2012.

Мотив для атрибуции. К истории жанра натюрморта в русской академической живописи первой половины – середины XIX века

С. В. УСАЧЕВА¹⁵⁰

MOTIVE FOR ATTRIBUTION. ON THE HISTORY OF THE STILL LIFE GENRE IN RUSSIAN ACADEMIC PAINTING OF THE FIRST HALF – MID-19TH CENTURY

S. V. USACHEVA

Аннотация. Типологическая узость жанра натюрморта, расцвет которого приходится на первую половину XIX века, во многом связана с его академическим происхождением. Приоритет в академической живописи жанра «цветов и плодов» обусловил тематическое и стилистическое единообразие постановок, созданных выпускниками Академии художеств на протяжении 1830–1860-х годов. В этой ситуации особую сложность представляет атрибуция авторства произведений, большинство из которых по традиции связано с именем наиболее известного представителя жанра И. Ф. Хруцкого. В статье рассматриваются предметные и цветочные мотивы, входящие в натюрморты, а также особенности их живописной интерпретации. В целом типичные для своего времени, они позволяют отвести от Хруцкого целый ряд произведений, созданных его малоизвестными коллегами по Академии художеств. Мотивом для атрибуции в данном случае могут стать незначительные детали, выступающие в итоге характерными приметами творческого почерка того или иного живописца. Автор приходит к выводу, что анализ отдельных предметных мотивов играет существенную роль не только при определении авторского почерка, но и в смысловом прочтении натюрмортных постановок, соединяющих традиции жанра с современными культурно-историческими реалиями.

Ключевые слова: русская живопись XVIII – первой половины XIX века, Императорская академия художеств, натюрморт, жанр «цветов и плодов», И. Ф. Хруцкий, Ф. Г. Торопов, Г. Г. Преннер, Ф. Я. Барзенков.

Abstract. The typological narrowness of the still life genre, which flourished in the first half of the 19th century, is largely due to its academic origin. The priority of the “flowers and fruits” genre in the academic painting determined the thematic and stylistic uniformity of the settings created by the graduates of the Academy of Arts during the 1830s–1860s. In this situation, attribution of authorship of works, most of which are traditionally associated with the name of the most famous representative of the genre I.F. Khrutsky, is of particular difficulty. The article discusses objective and floral motifs included in still lifes, as well as the features of their pictorial interpretation. Generally typical for their time, they allow us to divert from Khrutsky a whole series of works created by his little-known colleagues at the Academy of Arts. In this case, the motive for attribution may be found in minor details, that later can be viewed as characteristic features of the creative style of a particular painter.

¹⁵⁰ Усачева Светлана Владимировна, кандидат искусствоведения, главный специалист отдела живописи второй половины XIX – начала XX в. Государственной Третьяковской галереи; заведующий отделом русского искусства XVIII – начала XX в. НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. Usacheva Svetlana, PhD in Art History, Leading Researcher, State Tretyakov Gallery, Science and Research Institute of Theory and History of Arts of the Russian Academy of Arts.

The author concludes that the analysis of individual subject motives plays a significant role not only in identifying author's style, but also in the semantic reading of still-life settings that connect the traditions of the genre with modern cultural and historical realities.

Keywords: Russian painting of the 18th – first half of the 19th century, Academy of Arts, still life, genre of “flowers and fruits”, I. F. Khrutskiy, F. G. Toropov, K. D. Prenner, F. Ya. Barzenkov.

В русской живописи первой половины XIX столетия жанр натюрморта выглядит практически однородным художественным явлением. Типологические характеристики жанра практически исчерпываются определением «цветы и плоды», а словесное описание постановок так или иначе отсылает к тексту учебных академических программ, удручающих в своем однообразии. Индивидуальность художников стирается не столько использованием аналогичных предметных мотивов, сколько стилевой и стилистической «усредненностью», выраженной в безусловном следовании академическим нормативам: общие композиционные приемы, локальный колорит, сглаженная манера письма, театрализованные контрасты света и тени – все это стало причиной того, что большинство произведений воспринимаются как стереотипные. Тем не менее, подобный художественный «недостаток» может оказаться небесполезным. Общее сходство обостряет внимание к частностям, незначительные, на первый взгляд, детали и их сочетания позволяют выявить в типичном произведении характерные особенности, иными словами стать одним из *мотивов для музейной атрибуции*.

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.