

ВЕСТНИК РГГУ

Серия

«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH BULLETIN

Series

“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”

Academic Journal



ARBOR MUNDI
МИРОВОЕ ДРЕВО

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

1
часть 2
2019

VESTNIK RGGU. Seriya «Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya»
RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series
Academic Journal

There are 10 issues of the journal a year.

FOUNDER AND PUBLISHER: Russian State University for the Humanities (RSUH)

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is included: in the Russian Science Citation Index; in the List of leading scientific journals and other editions for publishing PhD research findings.

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

10.01.00 *Philology*:

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary Theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

10.02.00 *Linguistics*:

10.02.14 Classical philology, Byzantine and Modern Greek Studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

24.00.00 *Culturology*:

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

GOALS OF THE JOURNAL: Presentation of the results of the latest researches in the field of philology, linguistics and, which have an unquestionable theoretical and practical value and are promising for the development of research in these fields of knowledge.

Advancement of empirically oriented linguistic research and high-quality studies of Russian, languages of the Russian Federation, and languages of the world within a variety of theoretical frameworks and in comparative, historical and typological perspectives.

OBJECTIVES OF THE JOURNAL: implementation and development of expertise of scientific articles taking into account the dominance of modern interdisciplinary and integrated approaches;

presentation of the most significant achievements important for the development of science and capable of being introduced into the educational process as examples of correct scientific work; attraction of new authors, researchers, showing high theoretical culture and undeniable scientific achievements;

strengthening the interaction of academic and university science;

translation of scientific experience between generations and between institutions.

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Culturology" Series is registered by Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Certificate on registration: PI No. FS77-61883 of 25.05.2015

Changes were made to the record of media registration in connection with the name change, renaming of the founder, clarification of the subject – registration number FS77-74270 of 09.11.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125993

e-mail: leonidardo@yandex.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология» включен: в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

10.01.00 *Литературоведение:*

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

10.02.00 *Языкознание:*

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации (с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

24.00.00 *Культурология:*

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

ЦЕЛЬ ЖУРНАЛА: Представление результатов новейших исследований в области литературоведения, языкознания и культурологии, имеющих несомненное теоретическое и практическое значение и перспективных для развития исследований в этих областях знания.

Продвижение эмпирически-ориентированных исследований по русскому языку, языкам Российской Федерации и языкам мира в рамках разнообразных теоретических подходов и в сопоставительной, исторической и типологической перспективе.

ЗАДАЧИ ЖУРНАЛА: осуществление и развитие экспертизы научных статей с учетом господства современных междисциплинарных и комплексных подходов;

представление наиболее значимых достижений, важных для развития науки и способных быть внедренными в образовательный процесс как примеры правильной научной работы; привлечение новых авторов, исследователей, показывающих высокую теоретическую культуру и неоспоримые научные достижения;

усиление взаимодействия академической и университетской науки;

трансляция научного опыта между поколениями и между институтами.

Журнал принимает к публикации оригинальные статьи, комплексные исследования российских и зарубежных авторов, ранее не публиковавшиеся научные доклады.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-61883 от 25.05.2015 г. В запись о регистрации СМИ внесены изменения в связи с изменением названия, переименованием учредителя, уточнением тематики – регистрационный номер ПИ № ФС77-74270 от 09.11.2018 г.

Адрес редакции: 125993, Москва, Миусская пл., 6

электронный адрес: leonidardo@yandex.ru

Редакционная коллегия

Главный редактор:

П.П. Шкаренков, доктор исторических наук, профессор,
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ),
Москва, Российская Федерация

Редакционная коллегия:

- Д.И. Антонов, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация;
- П.М. Аркадьев, кандидат филологических наук, Институт славяноведения РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (заместитель главного редактора);
- О.Л. Ахунова, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация;
- С.И. Баранова, доктор исторических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (по согласованию);
- Л.В. Беловинский, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (по согласованию);
- В.В. Гудкова, доктор искусствоведения, Государственный Институт искусствознания, Москва, Российская Федерация (по согласованию);
- Н.П. Гришчер, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация;
- Ю.В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация;
- А.В. Дыбо, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация (по согласованию);
- И. Жепниковска, доктор филологических наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша (по согласованию);
- Г.И. Зверева, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (заместитель главного редактора);
- И.И. Исаев, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация;
- Г.И. Кабакова, доктор филологических наук, университет Сорбонны, Париж, Франция (по согласованию);
- Н.В. Капустин, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация (по согласованию);
- В.И. Киммельман, PhD, Берген, Королевство Норвегия (по согласованию);
- Д.Д. Клейтон, доктор филологических наук, Оттавский университет, Оттава, Канада (по согласованию);
- И.В. Кондаков, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация;

- Г.Е. Крейдлин, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация;
- Л.И. Куликов, кандидат филологических наук, PhD, Гентский университет, Гент, Королевство Бельгии (по согласованию);
- М.Н. Липовецкий, доктор филологических наук, профессор, Университет Колорадо Болдер, США (по согласованию);
- Д.М. Магомедова, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация;
- И.В. Морозова, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация;
- В.Г. Мостовая, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация;
- С.Ю. Неклюдов, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация;
- В.И. Подлеская, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация;
- О.И. Половинкина, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация;
- Е.Ю. Протасова, доктор педагогических наук, Хельсинкский университет, Хельсинки, Финляндская Республика (по согласованию);
- Р.И. Розина, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация;
- Я. Садовский, доктор исторических наук, Ягеллонский университет, Краков, Республика Польша (по согласованию);
- А.Ю. Сорочан, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация (по согласованию);
- Я.Г. Тестелец, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация;
- О.И. Тогоева, доктор исторических наук, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Российская Федерация (по согласованию);
- В.И. Тюпа, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация;
- А.А. Холиков, доктор филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация (по согласованию);
- О.Б. Христофорова, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация;
- И.О. Шайтанов, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация;
- С.А. Яценко, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация.

Ответственные за выпуск: *О.Е. Этингоф* (составитель), д-р искусствоведения (РГГУ; НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ); *И.Г. Матюшина*, д-р филол. наук (РГГУ), *Л.Л. Петрик*, канд. филол. наук (РГГУ), *Е.А. Савостина*, д-р искусствоведения (МГАХИ им. В.И. Сурикова)

Founder and Publisher
Russian State University for the Humanities (RSUH)

Editor-in-chief

P.P. Shkarenkov, Dr. of Sci. (History), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Editorial Board

- D.I. Antonov, Cand. of Sci. (History), Assistant professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- P. M. Arkadiev, Cand. of Sci. (Philology), Institute of Slavic Studies RAS/Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (deputy editor)
- O.L. Akhunova, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.I. Baranova, Dr. of Sci. (History), The Moscow State Integrated Art and Historical Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve, Moscow, Russian Federation
- L.V. Belovinskiy, Dr. of Sci. (History), Professor, Moscow State Art and Cultural University, Moscow, Russian Federation
- V.V. Gudkova, Dr. of Sci. (art studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation
- N.P. Grintser, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- Yu.V. Domanskiy, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.V. Dybo, RAS corr. memb., Dr of Sci. (Philology), Professor, Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- I. Rzepnikowska, Dr. of Sci. (Philology), Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland
- G.I. Zvereva, Dr. of Sci. (History), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (deputy editor)
- I.I. Isaev, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- G.I. Kabakova, Dr. of Sci. (Philology), Université de Paris-Sorbonne, Paris, France
- N.V. Kapustin, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation
- V.I. Kimmelman, PhD, Bergen University, Bergen, Norway
- J.D. Clayton, PhD, University of Ottawa, Ottawa, Canada
- I.V. Kondakov, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- G.Ye. Kreidlin, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.I. Kulikov, Cand. of Sci. (Philology), PhD, Ghent University, Ghent, Belgium
- M.N. Lipovetskiy, Dr. of Sci. (Philology), Professor, University of Colorado, Boulder, USA
- D.M. Magomedova, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.V. Morozova, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

- V.G. Mostovaya, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- E.Yu. Protasova, Dr. of Sci. (pedagogy), University of Helsinki, Helsinki, Finland
- R.I. Rozina, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- J. Sadowski, Dr. of Sci. (History), Jagellonian University, Kraków, Poland
- A.Yu. Sorochan, Dr. of Sci. (Philology), Assistant professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testeleets, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoyeva, Dr. of Sci. (History), Institute of General History RAS, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.A. Kholikov, Dr. of Sci. (Philology), Moscow State Lomonosov University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.O. Shaytanov, Dr. of Sci. (History), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Yatsenko, Dr. of Sci. (History), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Editor responsible for the current issue: *O.E. Etinhof* (comp.), Dr. of Sci. (Art History), RSUH; Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts); *I.G. Matyushina*, Dr. of Sci. (Philology), RSUH; *L.P. Petrik*, Cand. of Sci. (Philology), RSUH; *E.A. Savostina*, Dr. of Sci. (Art History), The Surikov Moscow State Academic Art Institute

СОДЕРЖАНИЕ

Даниловские чтения
Античность – Средневековье – Ренессанс. Искусство и культура
Сборник 2, часть 2

Средневековье

- О.Е. Этингоф*
Забутые киевские фрески конца XI в. 140
- Т.К. Федоренко*
К вопросу о поновлении росписи
Георгиевского собора Юрьева монастыря 155
- Д.А. Скобцова*
История изучения росписи южной капеллы на хорах
Спасо-Преображенской церкви в Полоцке 162
- В.В. Игошев*
Своеобразие технологических приемов произведений
древнерусских мастеров золотого и серебряного дела XI–XIV вв. 175
- П.В. Запаладова*
Размышления о живоподобном личном письме 189

Ренессанс

- О.А. Назарова*
Итальянская живопись на досках XIII–XV вв.
как средство демонстрации идентичностей 205
- Е.И. Тараканова*
Капелла Ручеллаи в церкви Сан-Панкратио во Флоренции:
на стыке личного и общественного 218
- М.А. Лопухова*
Классицизм как архаизм: мастерская Мацциере
и флорентийская живопись конца XV в. 231
- Н.А. Истомина*
Портреты императора Карла V Габсбурга в Германии:
особенности заказа и исполнения 246

CONTENTS

Conference dedicated to the memory of Irina Danilova
Antiquity – Middle Ages – Renaissance: Art and culture
Issue 2, part 2

Middle Ages

- O.E. Etingof*
The forgotten Kiev frescoes of the end of the 11th century 140
- T.K. Fedorenko*
On the question of renovating the paintings
in St. George's Cathedral at Yuriev Monastery 155
- D.A. Skobtsova*
The history of study of the murals in the south chapel
of the Church of the Transfiguration of Our Saviour at Polotsk 162
- V.V. Igoshev*
Characteristic features and technological methods in works
of the ancient Russian gold and silversmiths of 11th–14th centuries 175
- P.V. Zapadalova*
Some thoughts on “naturalistic” style 189

Renaissance

- O.A. Nazarova*
On the manifestation of different identities
in Italian panel painting of 13th–15th centuries 205
- E.I. Tarakanova*
The Ruchellai Chapel in the Florentine church of San Pancrazio:
between private and public 218
- M.A. Lopukhova*
Classicism as Archaism: the Mazziere brothers
and Florentine painting of the late 15th century 231
- N.A. Istomina*
Portraits of the Emperor Charles V of Habsburg in Germany:
features of order and execution 246

Даниловские чтения
Античность – Средневековье – Ренессанс.
Искусство и культура
Сборник 2, часть 2
Средневековье

УДК 271.2-526.62

Забытые киевские фрески конца XI в.

Ольга Е. Этингоф

*Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия;
Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств РАХ, Москва, Россия, etinhof@mail.ru*

Аннотация. В статье предпринимается попытка, во-первых, восстановить истину и вновь рассмотреть забытые фрески храма в усадьбе киевского Художественного института (раскопанные М.К. Каргером в 1947 г. и опубликованные им) как часть декорации киевского памятника в контексте византийского и русского домонгольского искусства конца XI в. Во-вторых, здесь представлена новая информация о других осколках фресок, происходящих из того же храма и хранящихся в нескольких собраниях Киева, Новгорода и Санкт-Петербурга, и наконец, в статье впервые публикуются еще два живописных фрагмента: один – личного письма, второй – орнамента.

Автор на современном уровне обосновывает датировку фресок концом XI в. Фрагменты киевских фресок представляют исключительный интерес, поскольку от второй половины XI в. и в Киеве, и в других центрах домонгольской Руси сохранилось ничтожно мало монументальных росписей. Наряду с фресками собора Михаило-Архангельского Выдубицкого монастыря в Киеве и Михайловской церкви в Остре фрагменты из коллекции М.К. Каргера дают представление о монументальной декорации этого периода. В статье предлагается отнести эти фрески к аскетическому направлению.

Ключевые слова: Киев, раскопки, церковь, фреска, фрагмент, штукатурка

Для цитирования: Этингоф О.Е. Забытые киевские фрески конца XI в. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 140–154

© Этингоф О.Е., 2019

The forgotten Kiev frescoes of the end of the 11th century

Olga E. Etingof

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, etinhof@mail.ru

Abstract. The article attempts first to restore the truth by re-examining the forgotten frescoes of the church on the estate of the Kiev Art Institute (excavated by M.K. Karger in 1947 and published by him) as part of the decoration of the Kiev shrine in the context of the end of the 11th century. Secondly, preliminary information about other fragments of frescoes, originating from the same church and stored in several collections in Kiev, Novgorod and St. Petersburg, is published here, and finally, the author publishes two new mural fragments: one of a face, and the other of an ornament.

The author proves the dating of the frescoes by the end of the 11th century at the modern level. The fragments of the Kiev frescoes are of exceptional interest, since very few murals have been preserved from the second half of the 11th century in Kiev and in other centres of pre-Mongol Rus'. The fragments from the collection of M.K. Karger, together with the frescoes of St Michael's Cathedral in Vydubychi Monastery in Kiev and in St Michael's Church in Oster, give an idea of the mural decorations of this period. The author proposes to place these frescoes within the ascetic artistic tradition.

Keywords: Kiev, excavations, church, fresco, fragment, plaster

For citation: Etingof OE. The forgotten Kiev frescoes of the end of the 11th century. *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies" Series.* 2019;1:140-55

Введение

В 1947 г. экспедиция под руководством М.К. Каргера раскопала руины храма в усадьбе киевского Художественного института. В ходе раскопок было найдено большое количество осколков штукатурки с росписью. В 1950 и в 1961 гг. М.К. Каргер дважды опубликовал с иллюстрациями четыре из этих фрагментов с изображением трех ликов и орнамента [1 с. 224, 2 табл. LXXI]¹ (рис. 1–4). Впоследствии эти фрески были надолго забыты и даже ошибочно опубликованы в качестве находок из новгородской церкви Благовещения на Городище [3 с. 99–100, 415–427]. Наша задача в этой статье: во-первых, восстановить истину и вновь рассмотреть их как часть декорации киевского памятника в контексте византийского и

¹ © Новгородский музей-заповедник, г. Великий Новгород. КП 33677-93, МЖ 29; КП 33677-92, МЖ 28; КП 33677-91, МЖ 27; НВ 20063 1218.



Рис. 1. Голова средневека. Фрагмент фрески церкви в усадьбе Художественного института в Киеве. © Новгородский музей-заповедник, г. Великий Новгород. Фото автора

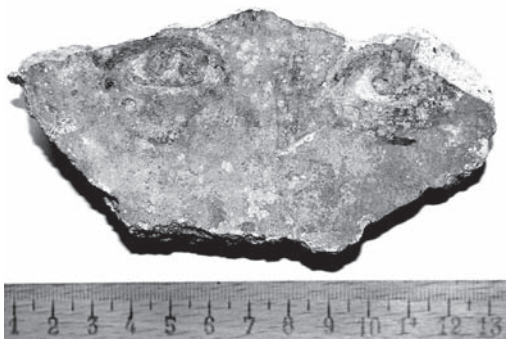
русского домонгольского искусства конца XI в., во-вторых, предварительно представить новую информацию о других осколках фресок, происходящих из того же храма и хранящихся в нескольких собраниях Киева, Новгорода и Санкт-Петербурга, и наконец, опубликовать здесь еще два живописных фрагмента: один – личного письма, второй – орнамента² (рис. 5–6).

М.К. Каргер датировал церковь в усадьбе Художественного института широко – второй половиной XI в., основываясь на структуре кладки плитки меандром, а также на особенностях субструкций фундамента, включавшего деревянные лежни [1 с. 209–226, 2 с. 391–402]. При этом аналогии фундаментам он отмечал в храмах конца XI в. и рубежа XI–XII вв.: церквах Спаса на Берестове и Бориса и Глеба в Вышгороде. Исследователь также видел сходство плана церкви в усадьбе Художественного института с постройками XII в., считая, что этот памятник предвосхищал распространение нового типа храма в следующем столетии. Тем самым архитектурно-археологические материалы Каргера допускали датировку самой церкви концом XI в.

Именно к этому времени отнес храм П.А. Раппопорт, допустив даже более узкую датировку – 1094–1097 гг.(?) – на основании формата плитки [4 с. 261]. Насколько точна шкала исследовате-

² Коллекция № 73, стеллаж 281, ящик 1, КК I 47.

Рис. 2. Верхняя часть лика. Фрагмент фрески церкви в усадьбе Художественного института в Киеве. © Новгородский музей-заповедник, г. Великий Новгород. *Фото автора*



ля по этому признаку, не ясно, осторожнее остановиться на датировке последней четвертью или концом XI в. Ни М.К. Каргеру, ни П.А. Раппопорту не удалось отождествить руины с какой-либо постройкой, упомянутой в письменных источниках, так что посвящение храма неизвестно.

М.К. Каргер отмечал значительное количество фрагментов фресок среди находок в этой церкви. Исследователь дал яркое описание живописи, подчеркивая контраст с произведениями XII в. Часть киевских находок (в том числе опубликованные фрагменты) хранилась в личном собрании Каргера в Санкт-Петербурге. В 1984 г. его коллекция была передана в НГОМЗ, где произошло недоразумение: в коллективном томе о Новгородской монументальной живописи конца XI и раннего XII в. Т.Ю. Царевской и Л.И. Лифшицем они были ошибочно опубликованы в качестве фресок из церкви Благовещения на Городище в Новгороде начала XII в. [3 с. 98–105, 415–427]. В этом есть доля и моей ответственности, поскольку я была рецензентом этого тома. К сожалению, я не видела ни окончательного текста, ни иллюстраций.

В.Д. Сарабьянов впоследствии заметил ошибку Т.Ю. Царевской и Л.И. Лифшица и упомянул в примечании фрагменты фресок из усадьбы Художественного института [5 с. 492–493, примеч. 194]. Исследователь отнес росписи к рубежу XI–XII вв., охарактеризовал их стиль как отличный от аристократического направления византийской живописи, считая, что в домонгольской монументальной живописи второй половины XI в. и рубежа XI–XII вв. оно совсем не проявилось. Сарабьянов отметил в киевских фрагментах экспрессивный тип образа, сложные пространственные ракурсы, при этом счел их стилистически буквально тождественными находкам из церкви Благовещения на Городище в коллекции М.К. Каргера. Исследователь приписал к числу росписей из усадьбы художе-

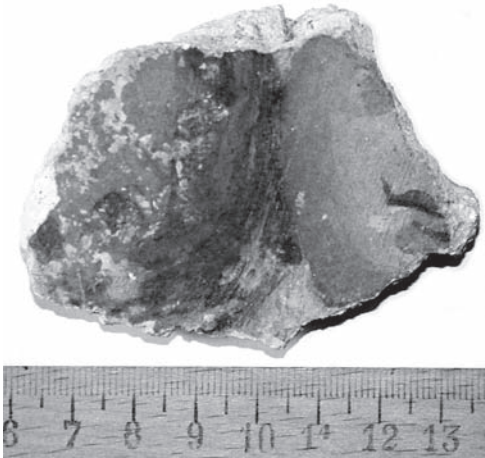


Рис. 3. Лик юноши или ангела (?). Фрагмент фрески церкви в усадьбе Художественного института в Киеве.

© Новгородский музей-заповедник, г. Великий Новгород. *Фото автора*

ственного института еще два фрагмента, ошибочно опубликованных Лифшицем в качестве находок в храме в Кияновском переулке в Киеве, где не было раскопок и находок фресковых осколков [3 с. 19]. Сообщение Сарабьянова также неверно. Один из этих фрагментов, лик, опубликован Н.Н. Коринным как происходящий из Спасской церкви в Переяславе Южном [6 с. 225].

23 обломка штукатурки с фресковой живописью без личных изображений из церкви в усадьбе Художественного института в собрании ИИМК РАН (впоследствии переданных в Государственный Эрмитаж) исследованы Е.Ю. Медниковой и А.Н. Егорьковым [7]. Нам удалось найти многочисленные фресковые материалы из этой церкви также в собрании НГОМЗ, Софийского заповедника и ИА НАНУ в Киеве³. Точное число собранных при раскопках, а также утерянных фрагментов установить не удалось ни Медниковой и Егорькову, ни мне. Не все фрагменты были пронумерованы. Однако уже очевидно, что их сотни, больше всего удалось обнаружить в Софийском заповеднике в Киеве⁴. К сожалению, большая часть осколков сохранила лишь фоны. Несколько фрагментов в коллекции НГОМЗ содержат граффити и надписи. Более подробно о статистике, о всех коллекциях и о самых

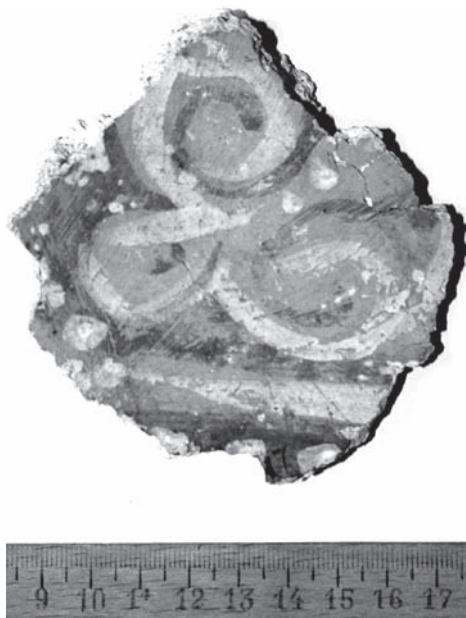
³ Фрагменты из церкви в усадьбе Художественного института в Киеве хранятся в ИА НАНУ вместе с фрагментами из церкви на Вознесенском спуске, их полевой номер КК II 47. В Каталоге ИА НАНУ они также ошибочно опубликованы как часть той же коллекции [8 № 258, с. 213].

⁴ СМАО 8823, СМАО 8824, СМАО 8825, СМАО 8826.

Рис. 4. Орнамент. Фрагмент фрески церкви в усадьбе Художественного института в Киеве.

© Новгородский музей-заповедник, г. Великий Новгород.

Фото автора



интересных фрагментах фресок из этого храма речь пойдет уже в следующих публикациях.

Кроме четырех опубликованных М.К. Каргером осколков с росписью, нам пока удалось найти еще один фрагмент с личным письмом, а также один – с орнаментом, оба в собрании ИА НАНУ (рис. 5–6). На фрагменте личного различима длинная мочка уха, желтые охры, вероятно, часть нимба, а также фрагмент седой бороды старца (?) и контрастная темная штриховка тени на впалой щеке. Слои живописи очень тонкие, кажется, что не больше трех-четырех (?). Возможно, местами просматривается прокладка (санкирь?) рыжей охры.

Многие фрагменты из церкви в усадьбе Художественного института во всех собраниях на обороте (на штукатурке) или на лицевой стороне, прямо на красочном слое, снабжены полевым номером раскопок в этой церкви: КК I 47. Е.Ю. Медникова и А.Н. Егорьков поясняют: две буквы «К» означают «Киев, Кудрявец», цифра I – церковь в усадьбе Художественного института, 47 – год раскопок [7]. На обороте одного из обломков с изображением двух глаз в НГОМЗ такой номер также сохранился (рис. 2).

У фрагментов из храма в усадьбе Художественного института и церкви Благовещения на Городище в Новгороде отличается характер штукатурки, по которой написаны фрески. Анализы мы не

предпринимали, однако даже по визуальным наблюдениям штукатурка церкви Благовещения на Городище светло-бежевая, желтоватого оттенка с кирпично-красными и крупными вкраплениями битой плинфы. Согласно Е.Ю. Медниковой и А.Н. Егорькову, строительный раствор штукатурки фресок Благовещенской церкви, хранящихся в ИИМК РАН, включал значительный процент боя плинфы, благодаря чему цвет и приобретал бежевый оттенок, а кирпичные вкрапления заметны [9].

Штукатурка киевских фрагментов кажется более однородной, состоящей из мелких фракций, с белыми вкраплениями, крупных обломков плинфы не заметно, цвет ее более серый или бурый. Е.Ю. Медникова и А.Н. Егорьков в церкви в усадьбе Художественного института отмечают несколько типов штукатурки [7]. В соответствии с одним из них тесто как раз белого и кремово-серого цветов.

Среди использованных красителей на фресках фрагментов из церкви Благовещения на Городище Е.Ю. Медникова и А.Н. Егорьков перечисляют киноварь, охры, глауконит, лазурь, черную (смесь сажи с углем) [9]. Наши визуальные наблюдения над фрагментами из Городища (как находок М.К. Каргера 1966–1969 гг., так и находок Вл.В. Седова 2016–2017 гг.) соответствуют таким выводам, можно отметить даже больше красителей [10, 11].

На фрагментах фресок из киевского храма Е.Ю. Медникова и А.Н. Егорьков упоминают красный, коричневый, желтый, зеленый, синий цвета [7]. Визуально можно отметить присутствие более холодных оттенков красного: вишневого и вариантов пурпура, завершающий рисунок выполнен пурпурным цветом в отличие от более теплых (терракотовых и киноварных) красных и коричневых на новгородских фресках.

Невозможно согласиться с В.Д. Сарабьяновым о буквальном сходстве киевских и новгородских фрагментов [5 с. 492–493]. Письмо фресок из Городища почти исключительно корпусное, плотное, многослойное. Живопись на всех киевских обломках довольно жидкая, легкая, прозрачная, местами просвечивает штукатурка. Техническое качество письма киевского памятника, по-видимому, было не очень совершенно, наблюдается много осыпей красочного слоя, он крошится. Роспись сильно пострадала, имеются потертости, особенно на фрагменте с ликом средневека и двух глаз из НГОМЗ (рис. 1–2).

Е.Ю. Медникова и А.Н. Егорьков насчитали на фрагментах из усадьбы Художественного института в коллекции ИИМК РАН лишь от одного до трех слоев живописи [7]. Примечательно, что в соответствии с разницей цвета штукатурки подкладка под живопись в двух памятниках имеет разный оттенок: более теплый в нов-

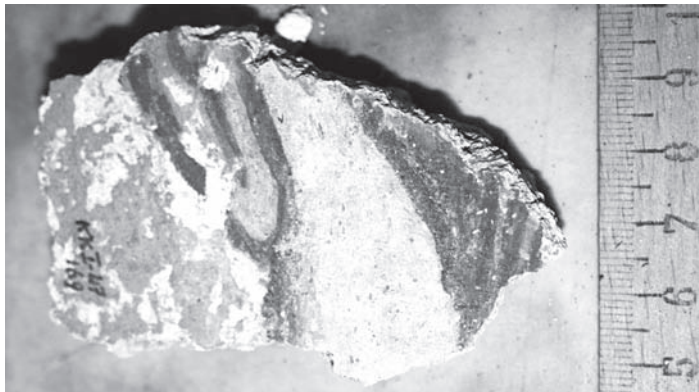


Рис. 5. Часть лика старца (?). Фрагмент фрески церкви в усадьбе Художественного института в Киеве. ИА НАНУ.
Фото автора

городских фрагментах и более холодный – в киевских. Благодаря этому во фресках киевской усадьбы жидкие и разбеленные светлые охры (с добавлением сажи?) в подкладке могут приобретать оттенок не желтый, но сероватый, например, в лике средовека (рис. 1). Как верно отметил В.Д. Сарабьянов, создается и более сложное светотеневое построение [5 с. 492–493].

Анализы живописи находок в церкви усадьбы Художественного института из новгородской и киевских коллекций также не предпринимались. При визуальном осмотре личного письма и орнаментов представляется, что письмо на них преимущественно (?) бессанкирное⁵. Графья не просматривается. Верхние слои живописи осколка с юношеским (ангельским?) ликом почти не пострадали (рис. 3). По нему очевидно, что художественное качество росписи, несмотря на техническую простоту и потертость, было очень высоким. Тонкие, прозрачные лессировки создают ощутимый объем, подчеркнут пространственный ракурс головы, изящно и точно очерчены губы, сочный румянец нанесен округлым замкнутым пятном, тени под нижней губой и под подбородком зеленоватые, завершающий рисунок цветной. Рисунок и в других фрагментах цветной, местами выражено пурпурный, но везде мягкий, нигде не форсирован, нанесен подобно живописным мазкам. Как справед-

⁵ Вопрос о наличии или отсутствии санкиря не прост. Мы в данном случае следуем точке зрения о том, что санкирь – это подкладка более темная и плотная, чем последующие слои живописи.

ливо отмечал М.К. Каргер, его трактовка существенно отличается от большинства памятников XII в., где графическое начало акцентировано [1 с. 209–226; 2 с. 391–402].

Исходя из широкой датировки М.К. Каргера самой церкви усадьбы Художественного института, обратимся для сопоставлений к монументальной живописи второй половины XI в., прежде всего к росписям Софии Охридской, до 1056 г. [12 с. 80–81]. Типы ликов в этом храме сходны с образами на киевских фрагментах. Однако охридские фрески, яркий пример аскетического стиля середины XI в. (с высоким рельефом голов, плотными формами и округлыми пропорциями ликов, с простой и ясной структурой живописи), несомненно, принадлежат предшествующей стадии развития искусства XI в. Даже при потертости киевского лика средовека очевидно, что его пропорции были более вытянутыми, пластика смягчена, а письмо – более свободное (рис. 1). Сопоставление с утраченными мозаиками нартекса церкви Успения в Никее 1060-х годов дают сходные результаты [12 с. 92]. Пропорции мозаичного образа Христа ближе к киевскому лику средовека, однако мощная пластика заметно превышает объемность киевской фрески, что свидетельствует о более поздней дате находок М.К. Каргера в церкви усадьбы Художественного института.

Если обратиться к росписям церкви Рождества Богоматери в Велюсе 1085–1093 гг. и Атенского Сиона 1090-х годов, то при всей индивидуальности каждого из ансамблей мы видим гораздо больше стадияльно черт, родственных киевским фрескам, в ликах средовеков и в трактовке пар глаз [13, 14, 15, 16 с. 675–677] (рис. 1–2).

Плодотворно также обратиться к некоторым провинциальным памятникам: росписям церковей Св. Димитрия в Паталенице и Панагии Мавриотиссы в Касторье. В церкви Паталеницы найдена мраморная плита с греческой надписью, в которой сообщается, что храм построен Григорием Куркуа, протоспафарием и дуксом Филиппополя в 1090–1091 гг. П. Попов и относит росписи церкви к концу XI в. [17]. Наиболее убедительной представляется датировка Д. Мурики первого слоя фресок Панагии Мавриотиссы концом XI в. или рубежом XI–XII вв. [18]. Предположительно, церковь была построена Алексеем Комнином в конце XI в., после 1083 г. В этих росписях можно отметить параллелизм с киевскими фрагментами не только в трактовке ликов средовеков, но и в юношеских образах, в частности в рисунке приподнятого уголка рта (рис. 1, 3).

Высокое художественное качество киевской росписи позволяет сопоставлять ее и с мозаичными ансамблями рубежа XI–XII вв., декорацией кафоликона монастыря Успения Богоматери в Дафни около 1100 г. и собора Сан-Джусто в Триесте начала XII в. [12 с. 64,

Рис. 6. Орнамент.

Фрагмент фрески церкви в усадьбе Художественного института в Киеве. ИА НАНУ.
Фото автора



67, 92–95; 19]. В данном случае плодотворно обратиться к ликам Христа для сопоставления с фрагментом образа средовека. Мы видим, что тип лика и его трактовка в киевском образе характерны для рубежа XI–XII вв. (рис. 1). Однако колорит киевской живописи совсем иной: гораздо более скупой и аскетичный, рисунок менее выраженный.

Обращаясь к скудным остаткам монументальной живописи Киева конца XI в., необходимо сопоставить фрагменты ликов из усадьбы Художественного института с росписями Михаило-Архангельского собора Выдубицкого монастыря в Киеве. На южной стене собора раскрыты фрагменты Страшного суда с изображением шествия праведников в рай. Хорошо различимы фигуры ангела и апостолов во главе с Петром. В рисунке фигур и голов, поворотов и поз персонажей очевидна прекрасная классическая традиция трактовки образов. Однако верхние слои осыпались, живопись сильно потерта. Различим главным образом слой прокладки рыжей охры и коричневого рисунка. Сохранилась крайне ограниченная цветовая гамма, тяготеющая к монохромности, которая сводится почти только к охрам, коричнево-красному, белилам и рефти. Местами сохранилась графическая белильная штриховка. Как полагает Ю.А. Коренюк, в

первоначальном состоянии живопись не производила такого графичного впечатления, это результат утраты верхних слоев [20]. В этой декорации монастырского храма было избрано аскетическое направление, характерное для монашеской среды, о чем свидетельствует характер колорита. Характер письма фрагментов, сохранившихся от собора Выдубицкого монастыря и церкви в усадьбе Художественного института, представляется принципиально сходным, в том числе и в колористическом построении.

В Михайловской церкви в Остре (Остерской божнице), основание которой относят к 1098 г. и приписывают Владимиру Мономаху, а росписи – к самому началу XII в., лики сохранились очень плохо [21]. Поскольку здесь также различима главным образом подкладка, судить о стиле живописи нелегко. Единственный относительно сохранный лик – архангела на северном склоне конхи апсиды, в нем можно отметить энергичную контрастную лепку формы крупными мазками охр, глубокие тени. Возможно, легкость и прозрачность слоев живописи, крупность моделировки сопоставимы с фрагментами церкви в усадьбе Художественного института.

Благодаря новым находкам Вл.В. Седова 2016–2017 гг. в церкви Благовещения на Городище в Новгороде, мы можем с уверенностью утверждать, что стиль фрагментов из храма усадьбы Художественного института в Киеве отнюдь не тождествен новгородской росписи, которая связана с аристократическим направлением монументальной живописи, гораздо более богатым колористически и с более сложной многослойной живописной техникой, что и соответствовало заказу церкви на Городище при княжеской резиденции, предпринятому Мстиславом Владимировичем в 1103 г. [10, 11].

Для поиска места киевских фрагментов в контексте искусства рубежа XI–XII вв. полезно обратиться и к материалу византийских рукописей. Так, образы императора и Христа Пантократора из манускрипта *Слов Иоанна Златоуста*, Парижская Нац. б-ка, Coislin 79, 1071–1081 гг., Евангельских чтений из Афинской Нац. б-ки, 2645, последней четверти XI в., на двух заставках: листа из Псалтири, ныне в ГТГ, ДР-78, л. 1, 1084–1101 гг. и Евангелия из ГИМ, Син. гр., 518, л. 252, 1070–1080-е годы сопоставимы с фрагментом лика средневека [22 р. 30–31, № 94; 23 N 34, р. 139–149, fig. 315–318; 12 с. 90–91] (рис. 1). Плавкое письмо лика Прохора из миниатюры с образом Евангелиста Иоанна, ГИМ, Син. гр. 41, л. 206 об., конца XI – начала XII в. – с осколком юношеского лика. При этом вновь очевидна та же разница в колорите, о которой уже шла речь [12 с. 90–91] (рис. 3).

Некоторые приемы, использованные в ликах на фрагментах фресок из усадьбы Художественного института, находят параллели

ли в миниатюрах рукописей, созданных в Киеве во второй половине XI в. Округлость юного лика с румянцем в образах Прохора в Остромировом Евангелии, РНБ, Ф.п.1.5, 1056–1057 гг. и Богоматери из Кодекса Гертруды, Чивидале, Археологический музей, сод. СХХХVI, 1078–1086 гг. сопоставимы с фрагментом лика ангела или херувима [5 с. 432, рис. 412, 459–469, рис. 440–449].

Заключение

Архитектурные параллели церкви в усадьбе Художественного института, предложенные М.К. Каргером, и датировка храма П.А. Раппопортом концом XI в., а также стиль и техника фрагментов фресок допускают их датировку также последней четвертью или концом XI в., скорее, ранее рубежа XI–XII вв. Это согласуется и с характеристикой их стиля, отличной от XII в., без выраженной графики рисунка, что было убедительно сформулировано еще Каргером.

Фрагменты киевских фресок представляют исключительный интерес, поскольку от второй половины XI в. в Киеве и в других центрах домонгольской Руси сохранилось ничтожно мало монументальных росписей. Наряду с недавно раскрытыми фресками собора Михаило-Архангельского Выдубицкого монастыря в Киеве и Михайловской церкви в Остре фрагменты из коллекции М.К. Каргера дают нам некоторое представление о храмовой декорации этого периода. Насколько можно судить по доступным фрагментам, мнение В.Д. Сарабьянова об их принадлежности аскетическому направлению, подобно Выдубицкой росписи, кажется верным.

Памятники этого времени чрезвычайно важны также для понимания истоков искусства начала XII в., в том числе новгородского, в частности фресок церкви Благовещения на Городище, хотя и связанных с другой, роскошной живописной традицией аристократического направления.

Литература

1. *Каргер М.К.* Археологические исследования Древнего Киева. Отчеты и материалы (1938–1947 гг.). Киев: Изд-во Академии наук Украинской ССР, 1950. 252 с.
2. *Каргер М.К.* Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города: В 2 т. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. Т. 2: Памятники киевского зодчества X–XIII вв. 661 с.

3. *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.
4. *Ратпопорт П.А.* Древнерусская архитектура. СПб.: Строй-издат. С.-Петербургское отделение, 1993. 289 с.
5. *Попова О.С., Сарабьянов В.Д.* Живопись второй половины XI – первой четверти XII века // Искусство Киевской Руси IX – первой четверти XII века. М.: Северный паломник, 2007. 664 с.
6. *Коринной Н.Н.* Переяславская земля, X – первая половина XIII века. Киев: Наукова Думка, 1992. 312 с.
7. *Медникова Е.Ю., Егорьков А.Н.* Штукатурные растворы двух древнекиевских церквей на Кудрявце // Археометрія та охорона історико-культурної спадщини. Київ, 1999. № 3. С. 44–47.
8. *Блжевич Н.В., Бурдо Н.Б., Вітрик І.С., Денисова А.О., Карашевич І.В., Карнаух Є.Г., Корпусова В.М., Павленко Л.В., Сон Н.О.* Колекції Наукових фондів Інституту археології НАН України. Каталог. Київ: Академперіодика, 2007. 356 с.
9. *Медникова Е.Ю., Егорьков А.Н.* Анализ фрагментов штукатурок и живописи новгородской церкви Благовещения на Городище // Труды Государственного Эрмитажа. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2007. Т. 34. 393 [2] с., [2] л. карт: рис., цв. рис., факс. С. 46–49.
10. *Этингоф О.Е.* Новые данные о фресках XII в. в церкви Благовещения на Городище в Новгороде // Каптеревские чтения – 16: Сб. статей / Отв. ред. Н.П. Чеснокова. М.; Серпухов: ИВИ РАН; Изд-во «Наследие Православного Востока», 2018. С. 35–47.
11. *Этингоф О.Е.* Фрески XII века церкви Благовещения на Городище в Новгороде (Предварительные наблюдения) // Архитектурная археология. Вып. 1 (в печати).
12. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи: В 2 т. М.: Искусство, 1986. Т. 1. 329 с.; Т. 2. 14 с., 397 рис.
13. *Djurić V.J.* Fresques du monastère de Veljusa // Akten des XI. International Byzantinisten-Kongresses, 1958. München, 1960. P. 113–121.
14. *Мильковиќ-Пенек П.* Велјуса; Манастир св. Богородица Милостива во село Велјуса крај Струмица. Скопје: Филозофскиот факултет во Скопје, 1981. 315 р., [48] р. of plates.
15. *Вирсаладзе Т.Б.* Росписи Атенского Сиона. Тбилиси: Хеловнеба, 1984. 158 с., цв. рис.
16. *Абрамшвили Г.* Аteni Сиони // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научн. центр «Православная энциклопедия», 2001. Т. 3. 720 с.
17. *Попов П.* За техниката на стенописите в черквата «Свети Димитър» в село Паталеница // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. Т. 17. 456 с.: рис. С. 163–182.
18. *Mouriki D.* Stylistic trends in monumental painting of Greece during the eleventh and twelfth centuries // *Dumbarton Oaks Papers*. 1980/1981. Vol. 34/35. P. 77–124.
19. *Орецкая И.А.* О стиле мозаик собора Сан-Джусто в Триесте // Античная древность и средние века. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2013. Вып. 41: К 80-летию д-ра ист. наук, проф. М.А. Поляковской. С. 183–202.

20. *Коренюк Ю.А.* Стінопис XI століття Михайлівського собору Видубицького монастиря в Києві // *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2006. № 1 (13). С. 21–37.
21. *Коренюк Ю.* Фрески кінця XI ст. церкви Михаїла в Острі // *Мислене древо*. URL: <http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Heritage/Oster.html?skip=60#PageNav> (дата звернення 17.11.2018).
22. *Spatharakis I.* Corpus of dated illuminated Greek manuscripts: to the year 1453. Leiden: E.J. Brill, 1981. Vol. 1–2 (Byzantina Neerlandica 8). 611 p.
23. *Marava-Chatziniolou A., Toufexi-Paschou Chr.* Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece. Athens, 1978.

References

1. Karger MK. Archaeological research of Old Kiev. Reports and materials (1938-1947). Kiev: Izdatel'stvo Akademii nauk Ukrainsoi SSR Publ.; 1950. 252 p. (In Russ.)
2. Karger MK. Old Kiev. Essays on the history of the material culture of the old Russian city. In 2 vols. Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ.; 1961. Vol. 2: Monuments of Kiev architecture the 10th – 13th centuries. 661 p. (In Russ.)
3. Lifshits LL., Sarab'yanov VD., Tsarevskaya TYu. Monumental painting of Velikii Novgorod. The end of 11th – the first quarter of 12th century. Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ.; 2004. 888 p. (In Russ.)
4. Rappoport PA. Old Russian architecture. Saint Petersburg: Stroi-izdat. S.-Peterburgskoe otделение Publ.; 1993. 289 p. (In Russ.)
5. Popova OS., Sarab'yanov VD. Painting of the second half of the 11th - the first quarter of the 12th century. V: Art of Kiev Rus' in the 9th – the first quarter of 12th century. Moscow: Severnyi palomnik Publ.; 2007. 664 p. (In Russ.)
6. Korinnoy NN. The Land of in the 10th – the first half of the 13th century. Kiev: Naukova Dumka Publ.; 1992. 312 p. (In Russ.)
7. Mednikova EYu., Egorkov AN. Plaster solutions of two Old Kiev churches on Kudryavets. V: Археометрія та охорона історико-культурної спадщини. Київ, 1999. Vol. 3. p. 44-7. (In Russ.)
8. Bzhevich NV., Burdo NB., Vitrik IS., Denisova AO., Karashevich IV., Karnaukh, EG., Korpusova VM., Pavlenko LV, Son NO. Колекції Наукових фондів Інституту археології НАН України. Каталог. Київ: Академперіодика, 2007. 356 p. (In Ukrainian)
9. Mednikova EYu. Egorkov AN. Analysis of fragments of plasters and paintings of the Novgorod Church of the Annunciation at Gorodische. V: Proceedings of State Hermitage. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ.; 2007. Vol. 34. 393 [2] p., [2] pl. im: im, color im., faks. p. 46-9. (In Russ.)
10. Etingof OE. New data on the frescoes of the 12th century in the Church of the Annunciation at Gorodishche in Novgorod. V: Chesnokova NP, ex. ed. Kapterev Scientific Conference – 16. Coll. of articles. Moscow; Serpukhov: IVI RAN; Izdatel'stvo "Nasledie Pravoslavnogo Vostoka" Publ.; 2018. p. 35-47. (In Russ.)
11. Etingof OE. 12th century frescoes of the Church of the Annunciation at Gorodische in Novgorod (Preliminary observations). V: Architectural Archeology. Vol. 1 (in print).
12. Lazarev VN. The history of Byzantine painting. In 2 vol. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1986. Vol. 1. 329 p.; Vol. 2. 14 p., 397 im. (In Russ.)

13. Djurić VJ. Fresques du monastère de Veljusa. Akten des XI. *International Byzantinisten-Kongresses, 1958*. München, 1960. p. 113-21.
14. Miljkovic-Pepok P. Veljusa; Monastery of the Virgin Eleusa in the village of Veljusa near Strumica. Скопје: Филозофскиот факултет во Скопје, 1981. 315 p., [48] p. of plates.
15. Virsaladze TB. The murals of Sioni in Ateni. Tbilisi: Khelovneba, 1984. 158 p., color im. (In Russ.)
16. Abramishvili G. Ateni Sioni. V: Orthodox Encyclopedia. Moscow: Tserkovno-nauchnyi tsentr "Pravoslavnaya entsiklopediya" Publ.; 2001. Vol. 3. 720 p. (In Russ.)
17. Popov P. On the technique of the frescoes in the church of St. Demetrios in the village of Patalenitsa. V: Old Russian art. Balkans.Rus' (Russia). Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ.; 1995. Vol. 17. 456 p.: im. p. 163-82. (In Russ.)
18. Mouriki D. Stylistic trends in monumental painting of Greece during the eleventh and twelfth Centuries. *Dumbarton Oaks Papers*. 1980/1981;34/35:77-124.
19. Oretskaya SA. The style of the mosaics in the cathedral of San Giusto in Trieste. V: Antiquity and the Middle Ages. Vol. 41. To the 80th anniversary of the Doctor in History, professor MA. Polyakovskaya. Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta Publ.; 2013. p. 183-202. (In Russ.)
20. Korenyuk YuA. Стінопис XI століття Михайлівського собору Видубицького монастиря в Києві. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2006. № 1 (13). С. 21-37. (In Ukrainian)
21. Korenyuk Yu. Фрески кінця XI ст. церкви Михаїла в Острі. Мислене древо. [Internet]. [data obrashcheniya 17 nov. 2018]. URL: <http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Heritage/Oster.html?skip=60#PageNav> (In Ukrainian)
22. Spatharakis I. Corpus of dated illuminated Greek manuscripts: to the year 1453. Leiden: E.J. Brill, 1981. Vol. 1–2 (Byzantina Neerlandica 8). 611 p.
23. Marava-Chatzinikolau A., Toufexi-Paschou Chr. Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece. Athens, 1978.

Информация об авторе

Ольга Е. Этингоф, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств РАХ, Москва, Россия; Россия, 119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; etinhof@mail.ru

Information about the author

Olga E. Etingof, Dr. of Sci. (Art history), chief researcher, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, GSP-3, 125993, Russia; Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; bld. 21, Prechistenka str., Moscow, 119034, Russia; etinhof@mail.ru

К вопросу о поновлении росписи Георгиевского собора Юрьева монастыря

Татьяна К. Федоренко

*Межобластное научно-реставрационное художественное управление,
Москва, Россия, tatfedorenkonov@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются фрагменты росписи со следами поновлений, обнаруженные во время архитектурно-археологических изысканий Георгиевского собора Юрьева монастыря. Автор анализирует возможные варианты появления черной обводки на группе фрагментов и привлекает результаты физико-химических исследований.

Ключевые слова: Новгород, Георгиевский собор, фрагменты монументальной живописи

Для цитирования: Федоренко Т.К. К вопросу о поновлении росписи Георгиевского собора Юрьева монастыря // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 155–161

On the question of renovating the paintings in St. George's Cathedral at Yuriev Monastery

Tat'yana K. Fedorenko

*Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art,
Moscow, Russia. tatfedorenkonov@yandex.ru*

Abstract. The article deals with the fragments of wall painting, accompanied with traces of renovation, that were discovered during the architectural and archaeological survey of St. George's Cathedral at Yuriev Monastery. The author analyzes the various explanations of the black brush-strokes which appear among the group of fragments, drawing on the results of physical and chemical analysis.

Keywords: Novgorod, St. George Cathedral, fragments of wall painting

For citation: Fedorenko TK. On the question of renovating the paintings in St. George's Cathedral at Yuriev Monastery. *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies" Series.* 2019;1:155-61

Введение

В процессе раскопок, проводившихся под руководством В.В. Седова, в летние месяцы 2013–2015 гг. в интерьере Георгиевского собора было обнаружено огромное количество фрагментов первоначальной росписи, поверх которой иногда встречались следы поновлений и остатки масляной записи. Подобные фрагменты находили и ранее, в настоящее время они хранятся в Фонде архитектурно-археологических коллекций Новгородского музея-заповедника (НВ 18528/2313–2353).

Часть фрагментов с изображением орнаментов и личного имела завершающий рисунок черного цвета и грубо положенные белила.

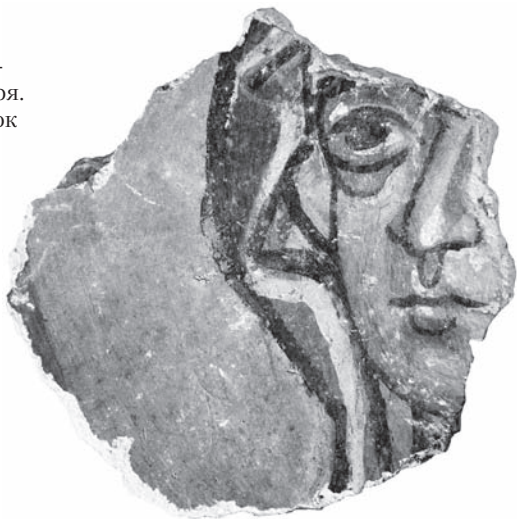
Описание фрагментов

В начале археологических работ предполагалось, что темная обводка на фрагментах из подсыпки пола существовала изначально, затем возникли сомнения и размышления об изменении цвета какого-либо пигмента в красочной смеси. Усиление контуров черт ликов и зрачков глаз можно видеть на опубликованных М.К. Каргером фрагментах личного, обнаруженных в результате раскопок 1933–1935 гг. [1 с. 175–224]. Линии выполнены грубовато, но при этом уверенно. Экспонируемые в Государственном историческом музее и находящиеся в его фондах фрагменты орнаментов из Георгиевского собора также сохраняют этот рисунок (КП 104378/1–11). В.Д. Сарабьянов утверждал, что это прописи XVII в. Этого же мнения придерживается Т.А. Ромашкевич. В процессе разбора коллекции при внимательном рассмотрении фрагментов стало очевидным позднее появление черного рисунка. После его удаления выявились более тонкие и изящные линии, что дало возможность Т.Ю. Царевской [2 с. 195–207] изучить фрагмент с изображением лика Богоматери из жертвенника и провести параллели с некоторыми женскими образами начала XII в. О.Е. Этингоф анализирует новые находки фрагментов росписи из Георгиевского собора в контексте стилового развития второй четверти XII в. и говорит о разнообразии использованных живописных приемов [3 с. 16–29, 4 с. 222–233].

О перерождении цвета

Случаи изменения пигментов в монументальной живописи (как на известковой, так и на гипсовой штукатурке) известны по публикациям результатов физико-химических исследований. Например, в конце 1990-х годов были тщательно изучены пигменты

Лик Богоматери. Фрагмент росписи XII в. (до удаления поздней прописи) из Георгиевского собора Юрьева монастыря. Обнаружен в процессе раскопок 2014 г. в южной апсиде собора



настенных росписей XIII в. из храма Богородицы монастыря Бертубани (сейчас на территории Азербайджана) в Давид-Гареджи [5 с. 44–56, 6 с. 57–60]. Аналогичное потемнение наблюдается в росписях церкви Благовещения и трапезной монастыря Удабно. С помощью рентгенофазового анализа и микроспектрального эмиссионного локального анализа были определены минеральные красители в Бертубани, среди которых – свинцовые белила, замесившиеся платтнеритом (или диоксидом свинца), изменившим на негативное первоначальное цветовое соотношение росписей. Черно-коричневый пигмент часто использован в сочетании с другими пигментами (голубым, коричневым, зеленым).

Согласно одной гипотезе, процесс окисления свинцовых белил происходит при воздействии щелочной среды известковой штукатурки на органическое связующее пигментов, разлагая его [5 с. 49]. Второе предположение связано с окислением свинцовых белил в результате жизнедеятельности бактерий, выделяющих перекись водорода.

Наличие большого количества органического связующего (а анализ росписи в Бертубани показал наличие животного клея в штукатурке и яичного желтка в красочном слое [6 с. 59]) при соответствующем влажностном режиме может служить питательной средой для бактерий, выделяющих перекись водорода.

Превращение в коричневый диоксид свинца было отмечено М.М. Наумовой [7] при изучении настенных росписей церкви Иоанна Богослова в Ростове, где живопись XVII в. поновлялась

свинцовыми белилами. Они темнеют при повышенной влажности и температуре, недостаточном освещении и при взаимодействии с соединениями серы (входит в состав ультрамарина, кадмия, киновари, аурипигмента). Несмотря на то что древним мастерам было известно возможное изменение цвета свинцовых белил, они широко их применяли, как и другие содержащие свинец пигменты.

Свинцовые белила, обнаруживаемые в масляном связующем настенной поздней живописи, образуют сложные органические соли, устойчивые к вышеперечисленным воздействиям [7 с. 62].

Результаты физико-химических исследований

В 1978 г. Институтом «Спецпроектреставрация» проводились исследования росписи в лестничной башне Георгиевского собора Юрьева монастыря. Физико-химическими методами были выявлены основные пигменты, в том числе свинцовые белила. Руководитель реставрационных работ тех лет Г.С. Батхель отмечал своеобразное их использование: «Они встречаются очень тонкими прослойками в построении какого-либо цвета» [8 с. 207].

В конце 2015 г. на базе кафедры реставрации живописи Санкт-Петербургского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина были проведены исследования образцов грунта с красочным слоем из Георгиевского собора, с использованием рентгенофазового анализатора, поляризационного и металлографического микроскопов и инфракрасного (ИК) Фурье-спектрометра [9]. Это первый опыт работы лаборатории с монументальной живописью. Один фрагмент (из предоставленных для анализа) имел линию черного цвета, которая нас и интересует. В черном красочном слое был выявлен пигмент на основе углерода (угольная черная), белковое связующее и смола. Согласно отчету, в исследуемых археологических образцах свинцовых белил не обнаружено.

О добавлении муки еловой коры, содержащей смолу, в традиционную известковую штукатурку упоминается в рукописи XVI в., выдержки из которой опубликованы в статье В.В. Филатова [10]. Наличие примесей, похожих на кору, и мельчайшие кусочки смолы были обнаружены в верхнем слое штукатурки росписи галереи Благовещенского собора Московского Кремля [10 с. 58]. Вероятно, что в нашем случае смола оказалась в составе черного пигмента при его изготовлении.

Заключение

Таким образом, на основе визуальных наблюдений и лабораторных исследований можно сделать вывод, что в какой-то момент на *конкретных* изображениях или в *определённом* компартименте Георгиевского собора Юрьева монастыря был поновлен завершающий рисунок.

Как выяснилось, не вся история росписи этого храма нам известна, не все зафиксировано в письменных источниках, поэтому в процессе разбора коллекции надо внимательно отнестись к такому позднему дополнению, встреченному нами на фрагментах, и не удалять пропись до окончания подборки разрушенных композиций.

Благодарности

Благодарю Юрия Григорьевича Боброва, заведующего кафедрой реставрации живописи, проректора по научной работе Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, за возможность проведения лабораторных исследований.

Статья подготовлена при поддержке Общероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов» (Государственная стипендия 2017 г.).

Acknowledgements

I thank Yury G. Bobrov (the head of the Department of painting restoration, Pro-Rector for Educational Work of I. Repin St. Petersburg State Academy Institute of Painting, Sculpture and Architecture) for the opportunity to conduct laboratory research.

This work was supported by the All-Russian public organization “Association of Art critics” (State Scholarship 2017).

Литература

1. *Каргер М.К.* Раскопки и реставрационные работы в Георгиевском соборе Юрьева монастыря в Новгороде (1933–1935) // Советская археология. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1946. № VIII. 320 с.
2. *Царевская Т.Ю.* Новые данные о первоначальной росписи Георгиевского собора Юрьева монастыря в Великом Новгороде // Искусство христианского мира. М.: Изд-во ПСТГУ, 2016. Вып. XIII. 568 с.

3. *Седов В.В., Этингоф О.Е.* Новые данные об архитектуре и фресках Георгиевского собора Юрьева монастыря // Архитектурное наследство. М.; СПб.: Коло, 2016. Вып. 65. 296 с.
4. *Этингоф О.Е.* Новые данные о росписях наоса Георгиевского собора Юрьева монастыря // Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. М.: Музей им. А. Рублева, 2017. Т. XIV. 704 с.
5. *Днепровская М.Б., Дубик О.Ю.* Комплексный анализ пигментов настенных росписей храма Богородицы из Бертубани (Давид-Гареджи, историческая Грузия) // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. М.: РИО ГосНИИР, 1995. № 16. 130 с.
6. *Днепровская М.Б., Кукс Ю.М., Кукс Т.* Анализ связующего средневековых настенных росписей Давид-Гареджи // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. М.: РИО ГосНИИР, 1995. № 16. 130 с.
7. *Наумова М.М.* Техника средневековой живописи. Современное представление по результатам исследований. М.: РИО ГосНИИР, 1999. 88 с.
8. *Батхель Г.С.* Реставрация стенописи XII в. в верхней части башни Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1990. М.: Крузь, 1992. 496 с.
9. Исследование фрагментов грунта с красочным слоем стеновых росписей Георгиевского собора Юрьева монастыря (Новгород) и церкви МарГиргас, XII в., д. Рашкида (Ливан). СПб.: Санкт-Петерб. гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, 2016. 28 с.
10. *Филатов В.В.* К истории техники стеновой живописи в России // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М.: Наука, 1968. 232 с.

References

1. Karger MK. Excavations and restoration works in the St. George Cathedral in Yur'ev monastery in Novgorod (1933–1935). (1933–1935). V: Soviet Archeology. Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ.; 1946. Vol. VIII. 320 p. (In Russ.)
2. Tsarevskaya TYu. Recent information about the original murals in St. George Cathedral of Yuriev Monastery in Novgorod the Great. V: Art of Christian World. Moscow: Izdatel'stvo PSTGU Publ.; 2016. Vol. XIII. 568 p. (In Russ.)
3. Sedov VV, Etingof OE. New data about the architecture and frescoes of St. George's Cathedral in St. George's Monastery. V: Architectural Heritage. Moscow; Saint Petersburg: Kolo Publ.; 2016. Vol. 65. 296 p. (In Russ.)
4. Etingof OE. New data about murals of the naos of St. George's Cathedral in St. George's Monastery. V: Works of the Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art. Moscow: The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art Publ.; 2017. Vol. XIV. 704 p. (In Russ.)
5. Dneprovskaya MB., Dubik OYu. Complex analysis of pigments of the wall paintings of the Church of the virgin of Bertubani (David-Gareji, historical Georgia). V: Artistic heritage. Keeping, research, restoration. Moscow: RIO GosNIIR Publ.; 1995. Vol. 16. 130 p. (In Russ.)

6. Dneprovskaya MB., Kuks YuM., Kuks T. Analysis of the connecting medieval wall paintings by David-Gareji. V: Artistic heritage. Keeping, research, restoration. Moscow: RIO GosNIIR Publ.; 1995. Vol. 16. 130 p. (In Russ.)
7. Naumova MM. Techniques of medieval painting. Modern view by the results of research. Moscow: RIO GosNIIR Publ.; 1999. 88 p. (In Russ.)
8. Bethell GS. The restoration of the frescoes of the 12th century at the top of the tower of St. George Cathedral in Yur'ev monastery in Novgorod. V: Monuments of culture. New discoveries. Yearbook 1990. Moscow: Krug" Publ.; 1992. 496 p. (In Russ.)
9. Study of the of soil fragments with a colorful layer of wall paintings from the St. George Cathedral of the Yuriev monastery (Novgorod) and the Church of Mar Girgis, 12th c., Rachkida (Lebanon). Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskii gosudarstvennyi akademicheskii institut zhivopisi, skul'ptury i arkhitektury imeni I.E. Repina Publ.; 2016. 28 p. (In Russ.)
10. Filatov VV. To the history of the technique of wall painting in Russia. V: Old Russian art. Art culture of Pskov. Moscow: Nauka Publ.; 1968. 232 p. (In Russ.)

Информация об авторе

Татьяна К. Федоренко, кандидат искусствоведения, Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Москва, Россия; 115035, Россия, Москва, Кадашевская наб., д. 24, стр. 1; tatfedorenkonov@yandex.ru

Information about the author

Tat'yana K. Fedorenko, Cand.of Sci. (Art history), Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art, Moscow, Russia; bld. 24/1, Kadashenskaya emb., Moscow, Russia, 115035; tatfedorenkonov@yandex.ru

История изучения росписи южной капеллы на хорах Спасо-Преображенской церкви в Полоцке

Дарья А. Скобцова

*Межобластное научно-реставрационное художественное управление,
Москва, Россия, d-a-r-y-a@yandex.ru*

Аннотация. В работе представлен обзор основных научных публикаций, касающихся росписи капеллы на хорах. Литература XIX в. носила описательный характер, а содержательная и художественная стороны стенописи не подвергались детальному анализу. В.Д. Сарабьянов предложил рассматривать живопись капеллы как самостоятельный ансамбль, созданный позже основного объема росписи. Исследователь внес значительный вклад в изучение иконографии и программы декорации капеллы и первым опубликовал верную датировку росписи первой третью XIII в. Тем не менее среди специалистов нет единого мнения о времени украшения фресками камеры на хорах. А.А. Селицкий, В.Г. Пуцко и Б.Г. Васильев относят их ко второй четверти – середине XII столетия. Противоречивые оценки художественных особенностей росписи капеллы указывают на отсутствие ясной картины развития стиля византийской и древнерусской живописи в XII–XIII вв. и подтверждают необходимость поиска критериев для анализа этого материала.

Ключевые слова: древнерусское искусство, монументальная живопись, фрески, Полоцк, историография

Для цитирования: Скобцова Д.А. История изучения росписи южной капеллы на хорах Спасо-Преображенской церкви в Полоцке // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 162–174

The history of study of the murals in the south chapel of the Church of the Transfiguration of Our Saviour at Polotsk

Daria A. Skobtsova

*Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art,
Moscow, Russia, d-a-r-y-a@yandex.ru*

Abstract. An overview of the main publications is presented in this paper. Nineteenth-century scholarship was mostly descriptive. The artistic features of the frescoes and their iconography were not then subjected to analysis. V. Sarab'janov considered the chapel painting as an independent ensemble. In his

opinion the chapel was decorated with murals after the main ensemble of frescoes. As a scholar he made a significant contribution to the study of the iconography and of the program of decoration of Polotsk chapel. V. Sarab'janov was the first to offer a precise date for the painting (the first third of the thirteenth century). However, there is no consensus among art historians concerning the date of the decoration of the chapel. A. Selickij, V. Pucko and B. Vasil'ev consider it as work of the second quarter or the middle of the twelfth century. Contradictory estimates of the artistic features of the chapel paintings indicate the absence of a clear picture of the stylistic development of the twelfth and thirteenth centuries Byzantine and Old Russian painting. It is obvious that we have to find criteria for the analysis of this material.

Keywords: Old Russian Art, mural painting, frescoes, Polotsk, historiography

For citation: Skobtsova DA. The history of study of the murals in the south chapel of the Church of the Transfiguration of Our Saviour at Polotsk. *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies" Series.* 2019;1:162-74

На сегодняшний день существует уже довольно обширный пласт специальной литературы, посвященной древним фрескам Спасо-Преображенской церкви полоцкого Евфросиниева монастыря. Сразу следует подчеркнуть, что искусствоведы занимались прежде всего основным объемом росписи, созданным около 1161 г. по заказу прп. Евфросинии Полоцкой и относящимся к одному из ответвлений магистрального направления комниновского искусства. Живописная декорация южного придела, устроенного на хорах Спасского храма и, по монастырскому преданию, служившего кельей-молельней его основательницы, намного реже упоминалась в литературе и не становилась предметом монографического исследования. Ни состав и программа росписи капеллы, ни ее стилистические особенности подробно не изучались, кроме того, специалисты не всегда расценивали стенопись молельни как самостоятельный фресковый комплекс, считая ее частью общего ансамбля.

В литературе XIX в., как правило, носившей описательный характер, приводились сведения о жизни и личности Евфросинии Полоцкой, перечислялись памятники, связанные с ее просветительской и храмозданной деятельностью, однако художественная и содержательная стороны этих произведений не служили предметом детального анализа. Подобная ситуация осложнялась тем, что древние росписи Спасо-Преображенской церкви еще не были освобождены от записей, и в распоряжении исследователей находились лишь поздние поновления уникальной стенописи.

Первые пробные раскрытия фресок в полоцком храме были выполнены в 1929 г. в ходе работы экспедиции Центральных государственных реставрационных мастерских, и затем – до 90-х годов XX столетия – реставрационные изыскания проводились неоднократно, тем не менее они носили локальный характер. В этот период вышла в свет публикация А.Л. Монгайта [1], привлекающая внимание специалистов к росписи памятника. Автор, в силу объективных причин не располагавший достаточным количеством материала для соответствующего анализа и обоснованных выводов, усматривал в стиле живописи следы романского влияния и в качестве аналогии для всего ансамбля приводил роспись 1125 г. в соборе Антониева монастыря в Новгороде.

Среди исследований, касающихся росписи храма Евфросиниева монастыря, необходимо отметить ряд статей А.А. Селицкого и раздел в его монографии «Живопись Полоцкой земли XI–XII вв.» [2 с. 88–153], которая была издана на основе кандидатской диссертации ученого, защищенной в 1984 г. Эта книга является обобщающей и довольно подробной публикацией по заявленной теме, где автор предпринимает попытку воссоздать картину монументального изобразительного искусства рассматриваемого региона, основываясь на сведениях обширного круга источников и архивных материалов, а также на данных археологических раскопок. Селицкий видел свою задачу в реконструкции системы росписи Спасской церкви и решал ее, опираясь на отдельные упоминания полоцких фресок в литературе и проводя параллели с другими ансамблями стенописи.

Исследователь не разделяет фрески южной капеллы на хорах церкви и основной объем росписи, считая их единым ансамблем. Тем не менее из его описаний техники и манеры живописи обеих зон следует, что в каждом случае они различны, а при подборе стилистических аналогий ученый разграничивает декор апсиды храма, стенопись его центрального объема и роспись молельни.

Опираясь на исторические сведения и текст жития Евфросинии Полоцкой, Селицкий датирует внутреннее живописное убранство Спасо-Преображенской церкви временем около середины XII в. или второй четвертью столетия. По его мнению, наиболее предпочтительным периодом для украшения храма фресками являются 1133–1145 гг., когда в Полоцкой земле установилась мирная обстановка, а престол занимал брат прп. Евфросинии Василько Святославич [2 с. 89–90, 96]. Говоря о фресках, исследователь указывает на их несомненную византийскую основу, наблюдающуюся в выявлении формы, в стиле живописи и решении образов, но вместе с тем, как и его предшественники, отмечает возможное знакомство

Рис. 1. Лик Иисуса Христа. Деталь композиции «Деисус». Роспись южной капеллы на хорах Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. Первая треть XIII в.



мастеров с романским искусством. Оценивая иконографию и стиль росписи Спасского храма, А.А. Селицкий сопоставляет ее с древнерусскими памятниками, которые отражают разные этапы развития изобразительного искусства: от декорации Софии Киевской (1040-е) и мозаик Михайловского Златоверхого монастыря (ок. 1112) до фресок Кирилловской церкви в Киеве (1170-е) и Аркажей (1189). К сожалению, соображения искусствоведа не находят своего развития в развернутом анализе стиля живописи названных им ансамблей, в сравнении характерных для них принципов построения пластической формы и пространства.

Лик Христа из «Деисуса» (рис. 1), который размещен в восточном рукаве креста капеллы храма Евфросиниева монастыря (т. е. в ее алтарной части), Селицкий сравнивает с «Нерукотворным образом» (рис. 2) церкви Спаса на Нередице (1199). Видя «некоторое стилистическое сходство» между ними, ученый приходит к заключению, что нельзя говорить о «полной идентификации, тем более об одной школе. <...> у них мог быть один общий источник, и каждый из художников воспринял его по-своему» [2 с. 135]. Хотя роспись капеллы исследователь называет камерной, по его мнению,



Рис. 2. Спас Нерукотворный «на убрусе».
Роспись церкви Спаса на Нередице в Новгороде. 1199 г.

образ Спасителя выделяется «монументальностью» и «большей активностью», нежели нередицкая фреска.

Вместе с тем А.А. Селицкий сопоставляет стенопись полоцкой капеллы и с живописью 1130–1140-х годов. Например, он пишет следующее: «Более жесткая линия обводки контуров, усиление экспрессивности указывает на возникновение образа Христа на фресках Спасской церкви около середины XII в., ближе к тому времени, когда, вероятно, возникли росписи крещальни Киевского Софийского собора»¹ [2 с. 135]. И тут же автор приходит к верному выводу, что композиция полоцкой молельни и «Деисус» Мартирьевской паперти Софии Новгородской (1144) являются «различным искусством» (рис. 3), но не поясняет, в чем заключаются отличия и чем они вызваны. Возникновение живописи, подобной «Деисусу» из полоцкого храма, Селицкий связывает с влиянием «характерных образцов византийского искусства первой половины XII в., к которому принадлежит и икона Богоматерь Владимирская» [2 с. 151].

Исследователь замечает стилистическую неоднородность всего ансамбля, объясняя присутствие широкого диапазона манер «динамикой и интенсивностью поисков художественного языка» и на-

¹ Декорацию крещальни Софийского собора в Киеве относят к рубежу 1120–1130-х годов.

Рис. 3. Иисус Христос.
Деталь композиции «Деисус».
Роспись Мартирьевской паперти
Софийского собора в Новгороде.
1144 г.



личием нескольких течений в древнерусской живописи. При этом А.А. Селицкий уверен, что стенопись капеллы создана одновременно с основным объемом декорации Спасо-Преображенской церкви (рис. 4), а для лика Христа из «Деисуса» характерна «та же манера живописи, которая намечена во фресках южной стены и столбов [наоса. – Д. С.]» [2 с. 151]. Специалист указывает на стремление мастера к преодолению статичности и на усиление экспрессии образов капеллы, а в стиле росписи выделяет «линейную основу» и графичность, но считает живопись объемной, исполненной «в мягкой манере, с помощью более тонких (относительно фресок апсиды) переходов от света к тени» [2 с. 132].

Отсутствие среди древнерусских росписей буквальных стилистических аналогий для полоцкой стенописи и то, что исследователи не обращались к памятникам Византии и ее периферии, не позволило точно определить время украшения живописью капеллы Спасской церкви. На это указывает В.Г. Пуцко в своей статье 1998 г., посвященной проблемам стиля фресок храма Евфросиниева монастыря [3]. Автор, критически оценивающий работы своих предшественников, так же как они, не разделяет основной объем живописи церкви и декор капеллы. В качестве датировки ансамбля Пуцко называет середину или третью четверть XII столетия, но все же склоняется к мнению о «наиболее вероятном выполнении



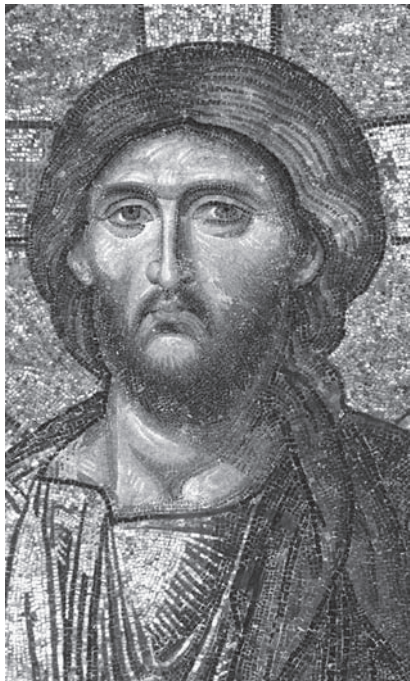
Рис. 4. Лик Иисуса Христа. Деталь композиции «Видение Моисею Неопалимой купины». Роспись Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. Ок. 1161 г.

полоцких фресок около 1160 г.», соотнося их с созданием крестареликвария прп. Евфросинии. В своих рассуждениях исследователь основывается на художественных особенностях росписи и характере моделей, связанных своим происхождением с византийским столичным кругом [3 с. 238]. Пуцко, к примеру, сравнивает полоцкую живопись с фресками Мирожского собора (ок. 1140) и церкви Св. Пантелеймона в Нерези (1164), но в то же время усматривает типологическое сходство лика Христа из «Деисуса» в полоцкой капелле с мозаикой (рис. 5) южной галереи Софии Константинопольской (1260-е, Пуцко принимает датировку второй четвертью XII столетия).

Первым исследователем, который стал рассматривать основной объем стенописи храма Евфросиниева монастыря и фрески его молельни на хорах как два разновременных и различающихся по стилю живописных комплекса, был В.Д. Сарабьянов. В своем неопубликованном докладе, прочитанном в 2002 г. на Лазаревских чтениях в МГУ им. М.В. Ломоносова², ученый точно идентифициро-

² Искренне благодарю В.Д. Сарабьянова за возможность ознакомиться с текстом его сообщения. См.: [4].

Рис. 5. Иисус Христос.
Деталь композиции «Деисус».
Мозаика южной галереи Софийского
собора в Стамбуле. 1260-е гг.



вал ряд раскрытых к тому моменту изображений, уделил внимание анализу содержательного замысла программы декорации капеллы, рассматривая ее в русле развития византийского и древнерусского искусства, и совершенно справедливо датировал фрески придела более поздним периодом, нежели основной объем живописи³.

В ряде статей и нескольких монографиях о росписи Спасо-Преображенской церкви, вышедших в свет в 2007–2016 гг., В.Д. Сарабьянов, руководивший реставрационными работами в Полоцке, развивает интересующую нас тему⁴. Он пишет, что во фресках капеллы «отчетливо проявляются новые настроения, которые будут сформулированы целым рядом памятников уже в XIII столетии» [5 с. 219–220], и относит стенопись к первой трети или даже началу века⁵. Такая датировка представляется наиболее верной.

Однако, вводя в научный оборот раскрытый памятник, исследователь не ставил перед собой задачи поиска стилистических

³ Тогда исследователь отнес стенопись молельни ко второй половине XIII в., не находя в ней «переживаний традиций домонгольской эпохи».

⁴ См., например: [5 с. 200–220, 6 с. 433–478].

⁵ Эту точку зрения ранее высказывал Л.И. Лифшиц.

аналогий для полоцких фресок и лишь указал на некоторые особенности художественного языка этой живописи. Даже при беглом рассмотрении росписи капеллы Сарабьянов точно определяет, что для мастеров «понятия проработки формы и ее пластического освоения» не были приоритетными, изображения теряют пространственность и глубину, позы фигур статичны, а их движение передано несколько схематично. Ученый констатирует важную роль открытых цветовых пятен, характерную для колорита активизацию тонов. Все эти черты, присущие изобразительному искусству раннего XIII в., подмечены Сарабьяновым очень верно.

Работы исследователя также ценны иконографическими изысканиями. Он указывает на изначальное осмысление капеллы на хорах как личной молельни прп. Евфросинии Полоцкой, чей молитвенный подвиг уподоблялся аскетическому опыту столпников (фактически камера находится на столпе храма). Сарабьянов подробнейшим образом рассматривает, как эта тема развивалась в древнерусских и византийских памятниках XI–XIV вв., исследуя назначение камер второго этажа и их иконографические системы [7]. Ученый пишет, что помещение на хорах в Полоцке, в котором и до появления фресковой декорации могли совершать закрытые монашеские богослужения, после преставления основательницы монастыря приобретает мемориальный характер. Справедливо отмечается, что программа росписи включает основные элементы убранства крестово-купольного храма, в ней по понятным причинам выделена тема Страстей, искупительной жертвы Спасителя, поминальный аспект («Распятие Христово», «Сретение Господне», «Введение Богородицы во храм», «Деисус»). Выбор святых, представленных на стенах южной камеры Спасской церкви, объясняется патрональным аспектом программы и календарными совпадениями.

Говоря об исследованиях иконографии фресок придела, нельзя не отметить небольшой, но содержательный текст, приведенный в труде А.С. Преображенского о ктиторских портретах средневековой Руси, который вышел в свет в 2012 г. [8 с. 132]. Искусствовед подчеркивает, что изображение прп. Евфросинии Полоцкой, подносящей свой храм Христу, демонстрирует «стремление к персонализации ктиторского портрета и акцент на идее личных заслуг донатора и его спасения». Сама же декорация капеллы оценивается Преображенским как редчайший пример росписи, «связанный с культом местного святого», дающий представление о принципах, на которых могло основываться убранство других домонгольских церквей, соотносимых с почитанием русских чудотворцев.

Возвращаясь к проблеме стиля и датировки стенописи придела на хорах Спасского храма, надо сказать, что с мнением В.Д. Сара-

бянова, разделявшего по времени эту роспись и основной комплекс фресок, согласны многие специалисты. В частности ранним XIII в. датирует живопись молельни прп. Евфросинии Л.И. Лифшиц, первой половиной столетия – А.С. Преображенский [8 с. 132], а Э.С. Смирнова считает ее «единственной русской стенописью, которую можно условно отнести к середине XIII в.» [9 с. 224].

Однако Б.Г. Васильев в своей статье 2009 г. [10] настаивает на стилистическом единстве ансамбля росписи Спасо-Преображенской церкви и считает его созданным «единовременно одной артелью». Исследователь пишет: «Лики святых мучениц на южной стене обнаруживают полное сходство с методом письма автора «Деисуса» в келье Евфросиньи Полоцкой, что вместе с нюансами рисунка деталей личного и приемом письма одежды помогает уверенно датировать весь ансамбль одним временем» [10 с. 12]. Подводя итог своим рассуждениям, Васильев указывает на то, что храм был расписан во второй четверти XII в. или между 1143 и 1153 гг. Добавим, что верхнюю хронологическую границу дает усмотренное ученым сходство полоцких фресок с фрагментами стенописи церкви Св. Климента в Старой Ладоге [10 с. 16]. Никаких других аргументов исследователь не приводит, в целом он основывается на особенностях техники живописи и последовательности работы художников храма Евфросиниева монастыря – рассмотрению этих аспектов и посвящены его статьи.

Датировка фресок молельни XIII в. не находит никакого отклика в последних работах А.А. Селицкого – нескольких статьях о росписи 2016 г., посвященной живописи придела, и монографии 2016 г. о живописи Спасской церкви [11 с. 41–86]. Исследователь не изменил своей точки зрения: он относит всю декорацию храма к одному периоду. Селицкий, не ссылаясь на какой бы то ни было источник, теперь называет 1147 г. датой создания стенописи капеллы. Живопись камеры на хорах, по мнению ученого, могла появиться даже раньше основного объема фресок и содержит в себе ключ к пониманию «божественной идеи, заложенной Евфросинией Полоцкой в основу архитектуры и росписи». Однако исследователь не анализирует художественный строй стенописи придела и не называет ни одной стилистической аналогии.

А.А. Селицкий также не комментирует атрибуции представленных в капелле образов святых и композиций, приводившиеся в научной литературе с момента выхода в свет его первой монографии. Искусствовед полагает, что в молельне Спасо-Преображенского храма по желанию прп. Евфросинии собрана вся «хрестоматия Закона Божьего», иллюстрирующая «зарождение христианства и превосходство новой религии». Селицкий видит здесь сцены из

Ветхого и Нового Заветов, апокрифических источников, житий избранных святых. К сожалению, почти все единоличные изображения идентифицируются исследователем неправильно, из чего следует и неверное представление об идейном замысле, лежащем в основе росписи капеллы.

Если говорить об исследовании иконографии фресок придела, то в публикациях В.Д. Сарабьянова и А.С. Преображенского определена направленность и основные темы программы декорации памятника. Хотя, безусловно, еще остались вопросы, требующие решения: предстоит атрибуировать ряд персонажей и выяснить причину их появления в составе росписи, попробовать установить, какой агиографический источник положен в основу житийного цикла прп. Евфросинии Александрийской, далеко не все клейма которого соотносятся с известным нам текстом.

Что же касается художественных особенностей росписи, то оценки их противоречивы, подчас даже у одного и того же автора. Вероятно, причина этого заключается в том, что у нас нет достаточно ясной картины развития стиля византийской и древнерусской живописи в XII–XIII вв., четко не определены критерии для его анализа и методология подобного исследования. Ни наличие либо отсутствие линейной разделки ликов и драпировок, ни приемы письма не могут служить веским основанием для датировки памятников. Необходимо обратить внимание на художественные задачи, которые в разные эпохи ставили перед собой мастера, на принципы организации ими композиционного пространства, построения формы, характер колорита и передачи света. Если взглянуть с таких позиций на фрески капеллы и основной комплекс живописи Спасской церкви, очевиден их различный стилистический строй. Эти отличия коренятся в художественных установках и ориентирах мастеров, несомненно, работавших в разные периоды.

Благодарности

Статья подготовлена при финансовой поддержке Общероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов» (Государственная стипендия 2017 г.).

Acknowledgments

This work was supported by the All-Russian Public Organization “Association of Art Critics” (State Scholarship 2017).

Литература

1. *Монгайт А.Л.* Фрески Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке // Культура Древней Руси: Посвящ. 40-летию науч. деятельности Н.Н. Воронина. М.: Наука, 1966. С. 137–140.
2. *Селицкий А.А.* Живопись Полоцкой земли XI–XII вв. Минск: Навука і тэхніка, 1992. 173 с.
3. *Пуцко В.Г.* Стилистические проблемы фресок собора Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке // Гісторыя і археалогія Полацка і Полацкай зямлі: Матэрыялы III Міжнароднай навуковай канферэнцыі, 21–23 красавіка 1997 г. Полацк: Б.в., 1998. С. 231–248.
4. *Сарабьянов В.Д.* Фрески Спасо-Преображенского собора Спасо-Евфросиниева монастыря в Полоцке (рукопись).
5. *Сарабьянов В.Д.* Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря и ее фрески. 2-е изд., доп. М.: Северный паломник, 2009. 228 с.
6. *Сарабьянов В.Д.* Спасская церковь Евфросиниевского монастыря в Полоцке. Полоцк: Спасо-Евфросиниевский женский монастырь, 2016. 513 с.
7. *Сарабьянов В.Д.* Помещения второго этажа в древнерусских церквях, их функция и иконография // В созвездии Льва: Сб. статей по древнерусскому искусству в честь Льва Исааковича Лифшица. М.: Государственный институт искусствознания, 2014. С. 396–439.
8. *Преображенский А.С.* Ктиторские портреты средневековой Руси. XI – начало XVI века. М.: Северный паломник, 2012. 541 с.
9. *Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С.* История древнерусской живописи. М.: Изд-во ПСТГУ, 2007. 752 с.
10. *Васильев Б.Г.* Техника письма мастеров фресок XII века Преображенского собора Полоцка // Художественная галерея в Полоцке. Минск: Рифтур, 2009. С. 7–17.
11. *Селицкий А.А.* Евфросиния Полоцкая. Ее храм. Ее фрески. Минск: Беларусь, 2016. 183 с.

References

1. Mongait AL. The frescoes of St. Euphrosyne's convent in Polotsk. V: Culture of ancient Russia. Dedicated to 40th anniversary of scientific work of N.N. Voronin. Moscow: Nauka Publ.; 1966. p. 137-40. (In Russ.)
2. Selitskii AA. The painting of Polotsk land in the 11th–12th centuries. Minsk: Navuka i tekhnika Publ.; 1992. 173 p. (In Russ.)
3. Putsko VG. Stylistic problems of the frescoes in the Cathedral of St. Euphrosyne's convent in Polotsk. V: Gistoryya i arkhealogiya Polatska i Polatskai zyamli: Materyyaly III Mizhnarodnai navukovai kanferentsyi, 21–23 krasavika 1997. Polatsk: B.v., 1998. p. 231-48. (In Russ.)
4. Sarab'yanov VD The frescoes of the Transfiguration of Our Saviour church in St. Euphrosyne's convent in Polotsk (manuscript). (In Russ.)
5. Sarab'yanov VD. The church of the Transfiguration of Our Saviour in St. Euphrosyne's convent and its' frescoes. 2th enlarged ed. Moscow: Severnyi palomnik Publ.; 2009. 228 p. (In Russ.)

6. Sarab'yanov VD. The church of Our Saviour of St.Euphrosyne's convent in Polotsk. Polotsk: Spaso-Evfrosinievskii zhenskii monastyr' Publ.; 2016. 513 p. (In Russ.)
7. Sarab'yanov VD. The upper-storey premises in Russian churches, their function and iconography. V: In the constellation Leo. A collection of articles on Old Russian art in the honor of Lev Isaakovich Lifshits. Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya Publ.; 2014. p. 396-439. (In Russ.)
8. Preobrazhenskii AS. Donators' portraits in medieval Rus. The 11th– early 16th centuries. Moscow: Severnyi palomnik Publ.; 2012. 541 p. (In Russ.)
9. Sarab'yanov VD., Smirnova JeS. History of Old Russian painting. Moscow: Izdatel'stvo PSTGU Publ.; 2007. 752 p. (In Russ.)
10. Vasil'ev BG. The painting techniques of the 12th century fresco artists of the Transfiguration Cathedral in Polotsk. V: The Arts Gallery in Polotsk. Minsk: Riftur Publ.; 2009. p. 7-17. (In Russ.)
11. Selickii AA. St. Euphrosyne of Polotsk. Its church. Its frescoes. Minsk: Belarus', 2016. 183 p. (In Russ.)

Информация об авторе

Дарья А. Скобцова, художник-реставратор, Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Москва, Россия; Россия, 115035, Москва, Кадашевская наб., д. 24, стр. 1; d-a-r-y-a@yandex.ru

Information about the author

Daria A. Skobtsova, restorer, Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art, Moscow, Russia; bld. 24/1, Kadashevskaya emb., Moscow, 115035, Russia; d-a-r-y-a@yandex.ru

Своеобразие технологических приемов произведений древнерусских мастеров золотого и серебряного дела XI–XIV вв.

Валерий В. Игошев

*Государственный научно-исследовательский институт реставрации,
Москва, Россия, igoshev.valerij@mail.ru*

Аннотация. В статье анализируются древнерусские серебряные и золотые предметы XI–XIV вв. из музейных и частных собраний России, а также технологические приемы их изготовления. Сопоставляются традиционные техники древнерусских мастеров с техниками византийских и западноевропейских ювелиров. В результате сделан вывод о сходстве основных технологических приемов работ мастеров в Древней Руси, Византии и Западной Европе в определенные исторические периоды на протяжении XI–XIV вв., но с небольшими отличиями. Такие отличия прежде всего имеются в характере художественного оформления предметов, что во многом связано с их литургическим назначением. На протяжении столетий технологические приемы древнерусских мастеров при изготовлении предметов из драгоценных металлов значительно изменялись.

Ключевые слова: древнерусские ювелиры, древнерусское художественное серебро, технологические приемы металлообработки,ковка, скань, зернь, чеканка, гравировка, чернь, эмаль

Для цитирования: Игошев В.В. Своеобразие технологических приемов произведений древнерусских мастеров золотого и серебряного дела XI–XIV вв. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 175–188

Characteristic futures and technological methods in works of the ancient Russian gold and silversmiths of 11th–14th centuries

Valeri V. Igoshev

State Research Institute for Restoration, Moscow, Russia, igoshev.valerij@mail.ru

Abstract. The article analyses Old Russian silver and gold objects made in the XI–XIV centuries preserved in Russian museums and private collections, and the technological methods of their production. The traditional techniques

of ancient Russian gold- and silver-smiths are compared to those of Byzantine and Western European jewellers. The conclusion has been drawn that there are similarities, with a rather slight differences, among the main technological methods used in works of ancient Russian, Byzantine and Western European gold- and silver-smiths throughout the XI–XIV centuries. The differences lie in the characteristic decoration of the objects, and are largely owing to their liturgical purposes. Technological methods of manufacturing these precious objects have changed significantly over the centuries.

Keywords: Old Russian jewelers, Old Russian artistic silver, metalworking techniques, forging, filigree, granulation, chasing, engraving, niello, enamel

For citation: Igoshev VV. Characteristic features and technological methods in works of the ancient Russian gold and silversmiths of 11th–14th centuries. *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies" Series.* 2019;1:175-88

Введение

Важные сведения, которые дают представление о технологии изготовления древнерусских произведений из металла, затрагивающие также и вопросы терминологии, были опубликованы в работах: И.Е. Забелина [1]; Н.П. Кондакова [2]; Б.А. Рыбакова [3]; М.М. Постниковой-Лосевой [4], Т.И. Макаровой [5], Г.Н. Бочарова [6]; И.А. Стерлиговой [7]; А.В. Флерова [8]; С.С. Рябцевой [9]; Н.В. Жилиной [10]; Р.С. Минасяна [11] и др. Однако требуется дальнейшее исследование в этой области, поскольку в научный оборот вводятся ранее неизвестные памятники, а атрибуция ряда вещей нуждается в уточнении. Нередко при публикации предметов неверно определяется техника их изготовления. Затрудняет изучение памятников также отсутствие общепринятой терминологии в названии техник и инструмента, используемых при создании средневековых произведений.

Основные технологические приемы серебрения

Разнообразные технологические приемы изготовления серебряных предметов, инструментарий, оборудование и материалы, используемые в работе древнерусскими, греческими и западноевропейскими ювелирами в XI–XIV вв., имеют много общего, но есть и отличия. У древнерусских мастеров самым первым этапом при изготовлении окладов икон, предметов церковной утвари и питьевой посуды являлась техника **ковки**. Золотые и серебряные слитки

расковывались на металлической наковальне стальным молотом, при этом золото и серебро становилось жестким и ломким, поэтому для придания пластичности пластины периодически нагревались на горячих древесных углях горна до темно-красного цвета. Раскованные до нужной толщины пластины металла, согласно замыслу, украшались орнаментом, надписями или различными изображениями, сделанными в разных техниках, затем тщательно подгонялись и соединялись в единое целое разными способами.

Например, оклад большой храмовой иконы «Петр и Павел» из новгородского Софийского собора (НГОМЗ) [12 с. 39–50; 7 с. 92–126] состоит из многочисленных тщательно подогнанных и состыкованных тонких серебряных пластин с чеканными изображениями ростовых фигур святых, орнамента и надписей, которые крепились к деревянной иконной доске при помощи смоляной мастики и гвоздей (рис. 1). Этот оклад иконы, украшенный чернью и золочением, по мнению И.А. Стерлиговой, является примером работы византийских чеканщиков в Новгороде в XI в. и «одновременно примером усвоения русскими серебряниками византийского художественного языка и мастерства» [12 с. 38]. Особенностью этого оклада является то, что последний этап чеканки серебряного рельефа, заполненного смоляной мастикой¹, происходил на иконе.

Также в византийских традициях древнерусским мастером изготовлен драгоценный оклад шестиконечного напестольного креста XII в., созданного по заказу преподобной Евфросинии Полоцкой для собора полоцкого Спасского монастыря. Оклад состоит из нескольких состыкованных и пригнанных друг к другу золотых и серебряных позолоченных пластин со священными изображениями, надписями, орнаментом, украшенных в технике *перегородчатой* и *выемчатой эмали*, резьбы, а также камнями и жемчугом. Эти пластины закреплены гвоздиками к деревянной основе креста, выполненного из кипариса. На окладе креста, содержащего священные реликвии, сделана вкладная надпись, где сообщаются год его создания – «В ЛЕТО 1161», стоимость материалов и работы, заклятие против отчуждения, молитвенное слово заказчицы, а также имя русского мастера – Лазаря Богши, выполнившего заказ Евфросинии Полоцкой [14; 5 с. 70–73].

¹ Мастика, используемая при изготовлении серебряного оклада «Петр и Павел», по заключению М.М. Наумовой, состояла из натуральной смолы и тонко растертого кальцита. Описание инструментов и состав мастики «тенакс» (в основе которой – смола, воск и тонко растертый кирпич), используемых при чеканке, имеются в трактате XII в. художника-ювелира Теофила [13 с. 92, 129–130].



Рис. 1. Фрагмент чеканного серебряного оклада иконы «Петр и Павел». XI в. Великий Новгород. НГОМЗ. Архивное фото. ИИМК РАН. № 16-1489, III-467

На протяжении столетий технические приемы древнерусских мастеров при изготовлении предметов из драгоценных металлов значительно изменялись. Например, техника *перегородчатой эмали* [5], воспринятая из Византии и получившая широкое распространение на Руси в XII–XIII вв. при изготовлении тончайших лицевых и орнаментальных изображений, после XIV в. была утрачена и не использовалась при изготовлении древнерусских произведений.

Техника многоцветной *эмали по горельефным чеканным изображениям* из золота и серебра («*Rond bosse*») была известна во Франции с начала XIV в., затем распространилась по Западной Европе и широко использовалась в работах ювелиров вплоть до конца XVII в. [15, с. 579; 16, с. 42–45]. Однако в России эмаль по чеканному рельефу и горельефу появилась только в середине XVI в. с приездом иностранных ювелиров для работы в царских мастерских Ивана Грозного и применялась при изготовлении золотого убора к знаменитой иконе «Троица» письма Андрея Рублева из Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. Осо-

бенно широко эта техника распространилась в первой половине XVII в. при изготовлении роскошных предметов царских регалий в мастерских Московского Кремля приглашенными для работы западноевропейскими ювелирами.

Техника *черни* (сплав серебра, меди, свинца и серы) использовалась при изготовлении серебряных и золотых предметов в Древней Руси начиная с XI в. Чернь покрывает определенные участки предмета и запекается под воздействием температуры, причем в отличие от эмали чернь пластична. Эта техника, известная в работах византийских, древнерусских и западноевропейских мастеров, описана в трактате XII в. Теофила [13 с. 104–105, 115; 17]. Чернь, украшающая древнерусские серебряные предметы домонгольского времени, мало чем отличалась от черни (ниелло) на западноевропейском серебре этого периода. На древнерусских памятниках чернь напоминает пастозную живопись, которая покрывает гладкие плоские участки на поверхности вещей без четко очерченной границы. Перед нанесением и обжигом черни поверхность серебряных предметов часто декорирована гравировкой или прочеканена пуансоном с целью лучшего ее сцепления с металлом.

Например, в технике черни на серебряном золоченом окладе «Петр и Павел» (НГОМЗ) выделены отдельные детали: клави на хитонах апостолов, надписи «IC» «XC» в круглых медальонах, ромбовидный средник, четыре наугольника на окладе Евангелия, которое держит апостол Павел² (рис. 2). На медальонах с надписями и других деталях чернь наложена на участки, предварительно проработанные чеканом.

В технике черни сделаны изображения на трех древнерусских серебряных предметах XIII–XIV вв. из частной коллекции. На парных колтах XIII в. древнерусским мастером гравированы львы и птицы, здесь же по зигзагообразным резным линиям заглавлена чернь [18 с. 78–79] (рис. 3). В такой же технике выполнены изображения парных барсов и виноградной лозы на серебряном двусторчатом браслете работы древнерусского ювелира XIII – первой половины XIV в. [18 с. 79–80] (рис. 4).

На западноевропейских вещах романского периода техника черни, так же как и на древнерусских предметах, больше напоминает монохромную живопись, чем графику с четкими линиями. Например, как будто широкими мазками расплавившейся чернью украшен фон священных изображений на гладкой чаше и на мас-

² Вероятно, в этой же технике была сделана утраченная серебряная пластина с изображением ключей, которые были в руке апостола Петра на окладе этой иконы.

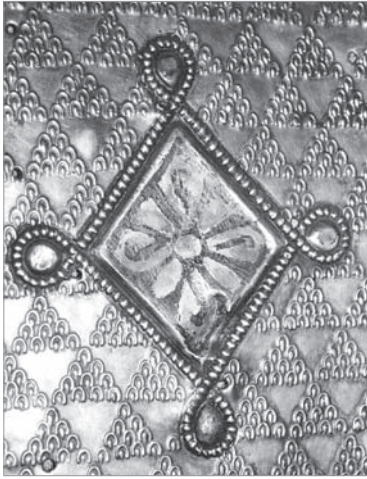


Рис. 2. Черневое изображение ромбовидного средника кодекса в руках апостола Павла на окладе иконы «Петр и Павел». XI в. Великий Новгород. НГОМЗ. Фотография В.В. Игошева



Рис. 3. Серебряный колт с гравированным черневым изображением льва. XIII в. Древняя Русь. Частное собрание. Фотография А.В. Нитецкого

сивном круглом поддоне серебряного потира 1160–1170-х годов из Художественно-исторического музея Вены [19 с. 43].

Особенности формы, пропорции, материал, имеющиеся надписи, изображения и техника изготовления древнерусских, византийских и западноевропейских литургических предметов тесно связаны с их назначением при богослужении. Древнейшие чаши восточнохристианского доиконоборческого и средневизантийского периодов, используемые христианами для причащения, делались разнообразной формы из разных материалов. Византийские потиры изготавливались с двумя рукоятями или с одним округлым крупным яблоком-рукоятью, соединяющим конусообразный поддон и полусферическую чашу. Чаша и поддон романских и древнерусских потиров, как правило, соединялись между собой полой трубкой, как бы пропущенной через круглое яблоко-рукоять.

По венцу гладкой чаши древнерусского серебряного потира традиционно гравировалась евхаристическая надпись, ниже в круглых медальонах – изображения Деисуса. Широкая, полусферическая чаша древнерусских серебряных потиров, также как и многих визан-



Рис. 4. Серебряный двухстворчатый браслет с гравированным черневым изображением парных барсов. XIII – первая половина XIV в. Древняя Русь. Частное собрание.

Фотография А.В. Нитецкого

тийских и романских, делалась в технике *выколотки*³, а священные изображения и литургические надписи *гравировались* с наружной стороны чаши. К таким, например, относится древнерусский серебряный потир 1220–1230-х годов из Спасо-Преображенского собора Переславля-Залесского (ГММК)⁴. Как установила И.А. Стерлигова [20 с. 5–24], форма и приемы работы переславского потира имеют сходство с романскими серебряными потирами XII–XIII вв. Значительное отличие между древнерусскими и аналогичными западноевропейскими потирами заключается в том, что на гладкой полусферической чаше последних отсутствовали гравированные изображения Деисуса. С литургическим назначением связана не только форма, декор, материал предмета, но и техника его изготовления.

На полусферических чашах древнерусских потиров литургическая надпись, священные изображения и орнамент традиционно гравировались для того, чтобы внутренняя поверхность чаши была гладкой, чтобы при причащении Святыми Дарами священник лжицей выбирал все мельчайшие частицы. В отличие от древ-

³ Выколотка – от слова «выколачивать» – технологический прием ручной обработки слитков металла стальным молотком на специальных наковальнях для получения полых сосудов. В трактате Теофила имеется описание этой техники при изготовлении серебряного потира, состоящего из чаши и поддона [13 с. 99–103]. В Новое время выколотка заменяется давлением тонкой металлической пластины на токарном станке.

⁴ ГММК. Инв. № МР 1024. Серебро, выколотка, монтировка, гравировка, золочение.

нерусских предметов на западноевропейских серебряных потирах XII–XIII вв. священные изображения делались не только гравированные, но и чеканные, поэтому внутри чаш появлялись многочисленные труднодоступные участки для изъятия лжицей частиц Святых Даров. Например, это потир 1160–1170 гг. из Художественно-исторического музея Вены⁵ и потир 1170–1180 гг. из Музея собора Св. Петра в Фрицларе, Гессене (в Германии) [21 с. 458–459]. В своем трактате бенедиктинский монах Теофил рекомендовал изображать на дне чаш серебряных потиров «Агнца» или «правую руку Господню, нисходящую как бы с неба и осеняющую знамением» [13 с. 102–103]. На дне западноевропейских серебряных чаш для торжественной трапезы XII–XIII вв., повторяющих формы небольших ранневизантийских потиров, крепились рельефные изображения Иоанна Богослова, Иисуса Христа или орла (символа евангелиста Иоанна) [18 с. 80–81].

В XI–XIII вв. при Евхаристии на католическом Западе, в отличие от Византии и Древней Руси, вместо лжицы для причащения использовалась серебряная или золотая питьевая трубочка, которая называлась: рид или стро (в Англии), каламус и пуджиларис (в Италии), пипет (во Франции), пугиярис (в Испании и Португалии)⁶. На латыни она именовалась фистула, на греческом – сифон. Две идентичные гладкие серебряные евхаристические трубочки с небольшими ажурными золочеными ручками, изготовленные в 1160–1170 гг., экспонируются в Художественно-историческом музее Вены⁷, аналогичная серебряная фистула 1230–1250 гг. хранится в Метрополитен музее в Нью-Йорке⁸ и трубочка 1200–1250 гг. – в Британском музее⁹. Но в греческих храмах и на Руси евхаристические трубочки не применялись, так же как и лжица не использовалась в католических храмах¹⁰.

⁵ Серебряные потир, дискос и фистула экспонируются в Художественно-историческом музее Вены. Номер зала XXXVII. № 9983.

⁶ Благодарю Михаила Аннетт за предоставленные сведения.

⁷ Потир, дискос и две евхаристические трубочки экспонируются в Художественно-историческом музее Вены. Номер зала XXXVII. Высота потира – 16,7 см. Диаметр дискоса – 23,5 см. Длина фистулы – 19,6 см.

⁸ Дискос и евхаристическая трубочка были куплены А.П. Базилевским в Париже, в 1885 г. поступили в Эрмитаж, а в 1930-е годы проданы Метрополитен музею.

⁹ Евхаристическая трубочка. Серебро, золочение, камни. Длина – 22,6 см (British Museum, [http://org/research/collection on line/collection object details.aspx?objectid=51059](http://org/research/collection%20on%20line/collection%20object%20details.aspx?objectid=51059)).

¹⁰ Теофил в своем трактате начала XII в. описывает технику изготовления потира, дискоса и фистулы [13 с. 117–118, 128], но не упоминает технику изготовления лжицы.

В украшении золотых и серебряных предметов, выполненных древнерусскими, византийскими и западноевропейскими мастерами в XI–XIV вв., широко использовалась техника *скани*. Ажурные или припаянные на металлическое основание узоры, завитки, ободки и другие элементы скручены (свиты) в виде жгутика из металлических нитей – круглых [5 с. 113; 6 с. 154–155] или слегка расплюснутых [18 с. 76–77; 12 с. 126–127, 220–221].

Древнерусские мастера изготавливали круглые в сечении золотые или серебряные нити при помощи стальных пластин с рядами уменьшающихся отверстий, которые назывались: «волочильные доски», «волоки», закрепленные в «тисках волочильных». В работе использовали также «клещи волочильные». Теофил в своем трактате приводит описание волочильных досок – двух стальных пластин с тремя или четырьмя рядами отверстий каждая [13 с. 87]. Тонкую золотую и серебряную проволоку также утончали путем равномерного перематывания пластичной металлической нити «внатяг» с одной «бобины» на другую. Приемы и оборудование для изготовления проволоки в Древней Руси, Византии и Западной Европе были схожими.

В позднее время **скань** стала именоваться также термином – «**филигрань**», прочно вошедшим в научный обиход [3 с. 301; 22 с. 7]. Однако наименования этих техник имеют различие, которое заложено в этимологии слов: «скань» происходит от древнерусского глагола «скати», «сучить», «свивать в одну нить», а «филигрань» – от латинского «*filium granum*», «*filium*» – «нить», «*granum*» – «зерно». Скорее всего термином «филигрань» следовало бы обозначать технику «зернистые нити» – имитацию оригинальной техники **зернь**¹¹.

В XI–XIV вв. древнерусскими мастерами при изготовлении золотых и серебряных вещей широко применялась техника, имитирующая зернь, – «**зернистая проволока**», известная с VII в. до н. э. [23 с. 24–25]. Ее образцы встречались на этрусских, античных украшениях, а также на византийских, западноевропейских и древнерусских предметах до XIV в. Эта древнейшая техника в различных публикациях называлась: «зернистые нити» [24 с. 38–39]; «ложная (рубленая) скань» [5 с. 56–57]; «ложносканная веревочка» [6 с. 154–155]; «рубчатая проволока» [23 с. 24–25]; «тисненный жгут»

¹¹ Оригинальная техника зерни – это украшение поверхности золотого или серебряного предмета мельчайшими шариками. Техника зерни особенно широко применялась для декорирования золотых античных изделий [23] и была хорошо известна в искусстве Византии, Западной Европы и домонгольской Руси. В этой технике делали древнерусские колты, подвески, лунницы и др. [3 с. 303; 6 с. 186–187].



Рис. 5. Серебряная цата с тремя подвесками к иконе Богоматери. Первая половина XIV в. Древняя Русь. Частное собрание. Фотография А.В. Нитецкого

[7 с. 213]; «штампованная филигрань» или «штампованная проволока» [10 с. 74].

«Зернистые нити» украшают «Большой сион» XII в. (НГОМЗ), серебряный потир 1329 г. (ГММК) и другие предметы. Такая проволока, напоминающая плотно скрученный (виток к витку) жгут, припаяна по краю серповидной цаты XIV в. и по краям трех подвесок [18 с. 77, 153] (рис. 5). Процесс создания тисненой и «рубчатой» проволоки описан в трактате Теофила [13 с. 88–90], где указано, что инструмент «органаarium» в виде двух узких стальных пластинок с желобками использовался для изготовления «зернистой» золотой и серебряной проволоки, на которой делаются зерна или как бобы, или как горошины, или как чечевица, или еще меньших размеров. В трактате описаны два инструмента, где оттискивалась или нарезалась проволока в виде многочисленных мелких шариков.

На серебряной серповидной цате с тремя подвесками XIV в. с иконы Богоматери из частного собрания в технике *выколотки и чеканки* сделаны 34 конусообразных гладких гнезда для крепления кабошонов горного хрусталя и синих стеклов [18 с. 75–76] (рис. 5). Таких оправок имеется два типа – низкие (31 шт.) и высокие (3 шт.). Низкие небольшие гнезда, овальные в плане, припаяны на цате (7 шт.) и на трех подвесках (24 шт.). Схожие формы низких

золотых гнезд с камнями встречаются в работах древнерусских мастеров XIII–XIV вв. Например, на золотых образках с изображением Деисуса от ожерелья (XII–XIII вв.) из клада, найденного у села Сахновка (НМИУ) [25 с. 31–34]; на серебряных цацах конца XIV в. иконы «Богоматерь Умиление» (ГММК) [5 с. 80–82].

Аналогичные высокие конусообразные чеканные оправки для камней (восьмиугольные и фестончатые) имеются на лицевой и оборотной сторонах парных золотых колтов с эмалевыми изображениями святых князей Бориса и Глеба XII–XIII вв., найденных в составе клада в Старой Рязани (ГММК) [2 с. 83–96; 6 с. 154–155].

Высокие гладкие оправки камней в форме конуса, изготовленные в технике выколотки и чеканки, воспроизводят декоративный прием, широко распространенный в украшении византийских и западноевропейских ювелиров в XI–XII вв. Аналогичные оправки украшают византийские золотые предметы: четырехконечный крест второй половины XI в. [21 с. 171], оправку двусторонней иконы с рельефными изображениями Христа и Богородицы Оронта на камне (ляпис-лазурь) первой половины XII в. [21 с. 179].

Схожие высокие гладкие оправки декорируют золотой потир, изготовленный французским мастером в 1137–1140 гг. (с полусферической чашей из сардоникса) [21 с. 457], а также западноевропейские памятники XI–XII вв. [7 с. 211]. Форма таких оправок свидетельствует о тесных культурных связях Северо-Восточной Руси, Византии и Западной Европы в XI–XII вв. Однако на древнерусских произведениях конусообразные гладкие оправки камней более массивные в отличие от византийских и западноевропейских образцов и напоминают древнейшие оправы камней на скифских предметах.

Заключение

Технологические приемы, инструменты и оборудование древнерусских златокузнецов XI–XIV вв. во многом были близки технологическим приемам византийских и западноевропейских ювелиров этого же периода. При исследовании древнерусских произведений и сопоставлении их с предметами работы византийских и западноевропейских ювелиров можно сделать вывод о сходстве основных приемов работы на многих памятниках в определенные исторические периоды на протяжении XI–XIV вв., но с небольшими отличиями. Такие отличия прежде всего имеются в характере художественного оформления предметов, что во многом связано с их литургическим назначением или проявлениями определенных эстетических пред-

почтений. На протяжении столетий приемы древнерусских мастеров при изготовлении предметов из драгоценных металлов значительно изменялись. Изучение технологии и техники художественной обработки древнерусских памятников серебряного и золотого дела позволяет глубже понять художественно-выразительные характеристики предметов, а также делать их атрибуции.

Сокращения

ГММК – Государственные Музеи Московского Кремля
 ЗИАО – Записки Имп. Русского историко-археологического общества
 ИИМК РАН – Институт истории материальной культуры
 Российской академии наук
 НГОМЗ – Новгородский государственный объединенный музей-заповедник
 НМИУ – Национальный музей истории Украины

Литература

1. *Забелин И.Е.* О металлическом производстве в России до XVII в. // Записки Имп. Археологического общества. СПб., 1853. Т. 5, ч. 3. С. 1–136.
2. *Кондаков Н.П.* Русские клады. СПб., 1896. Т. 1. 214 с.
3. *Рыбаков Б.А.* Ремесло Древней Руси. М.: Академический проект, 2016. 714 с.
4. *Постникова-Лосева М.М.* Русское ювелирное искусство, его центры и мастера XVI–XIX вв. М.: Наука, 1974. 374 с.
5. *Макарова Т.И.* Перегородчатые эмали Древней Руси. М.: Наука, 1975. 136 с.
6. *Бочаров Г.Н.* Художественный металл Древней Руси. М.: Наука, 1984. 243 с.
7. *Стерлигова И.А.* Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков. М.: Прогресс-Традиция, 2000. 264 с.
8. *Флеров А.В.* Художественная обработка металлов. М.: Высшая школа, 1976. 224 с.
9. *Рябцева С.С.* Древнерусский ювелирный убор. Основные тенденции формирования. СПб.: Нестор-История, 2005. 384 с.
10. *Жилина Н.В.* Трактат Теофила и средневековая филигрань // Ювелирное искусство и материальная культура: Сб. статей. СПб., 2006. С. 71–85.
11. *Минасян Р.С.* Металлообработка в древности и Средневековье. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2014. 471 с.
12. *Стерлигова И.А.* Памятники серебряного и золотого дела в Новгороде XI–XII вв. // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XI–XV вв. М.: Наука, 1996. С. 26–106.
13. Theophilus on divers arts. The Foremost Medieval Treatise on Paiting, Glassmaking and Metalwork. The Foremost Medieval Treatise on Painting, Glassmaking and Metalwork. New York, 1979. 216 p.

14. *Алексеев Л.В.* Лазарь Богша – мастер-ювелир XII в. // Советская археология. 1957. № 3. С. 224–244.
15. *Bosc E.* Dictionaire de l'art, de la curiosite et du bibelot. Paris, 1883. 695 p.
16. *Vrepohl E.* Kunsthandwerkliches emailieren. Leipzig, 1979. 207 s.
17. *Макарова Т.И.* Черное дело Древней Руси. М.: Наука, 1986. 155 с.
18. *Игошев В.В.* Художественный металл XI–XIV веков из собрания Константина Воронина // Собрание Константина Воронина. Иконы. Художественный металл XIII–XIV веков. Каталог выставки. Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. М., 2017. С. 74–83, 152–156.
19. *Blair Cl.* L'Argenterie. Art et histoire. Paris: Flammarion, 1989. 256 p.
20. *Стерлигова И.А.* «Потир Юрия Долгорукова» из Оружейной палаты Московского Кремля // Декоративно-прикладное искусство. Материалы и исследования. М., 1993. Вып. IX. С. 5–24.
21. The Glory of Bizantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A. D. 843–1261. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1997. 574 p.
22. *Постникова-Лосева М.М.* Русская золотая и серебряная скань. М.: Искусство, 1981. 288 с.
23. *Уильямс Д., Озден Д.* Греческое золото. Ювелирное искусство классической эпохи V–IV веков до н. э: Каталог выставки. СПб.: Славия, 1995. 272 с.
24. *Кондаков Н.П., Толстой И.И.* Русские древности в памятниках искусства. СПб., 1897. Вып. 5. 186 с.
25. *Жилина Н.В., Макарова Т.И.* Древнерусский драгоценный убор – сплав влияний и традиций IX–XIII вв. Художественные стили и ремесленные школы. М.: Институт археологии РАН, 2008. 296 с.

References

1. Zabelin IЕ. Metal production in Russia prior 17th century. V: Notes of Imp. Archaeological Society. In 14 vols. Saint-Petersburg, 1853. Vol. 5. Ch. 3. p. 1-136. (In Russ.)
2. Kondakov NP. Russian hoards. Saint-Petersburg, 1896. Vol. 1. 214 p. (In Russ.)
3. Rybakov BA. Crafts of Ancient Russia. Moscow: Akademicheskii proekt Publ.; 2016. 714 p. (In Russ.)
4. Postnikova-Loseva MM. Russian jewelry art, it's centres and masters, 16th–19th centuries. Moscow: Nauka Publ.; 1974. 374 p. (In Russ.)
5. Makarova TI. Cloisonne enamels of Ancient Russia. Moscow: Nauka Publ.; 1975. 136 p. (In Russ.)
6. Bocharov GN. Metal Art of Ancient Russia. Moscow: Nauka Publ.; 1984. 243 p. (In Russ.)
7. Sterligova IA. Precious claddings of Ancient Russian icons of the 11th–14th centuries. Moscow: Progress-Traditsiya Publ.; 2000. 264 p. (In Russ.)
8. Flerov AV. Artistic processing of metals. Moscow: Vysshaya shkola Publ.; 1976. 224 p. (In Russ.)
9. Ryabtseva SS. Ancient Russian attire. The main trends of formation. Saint-Petersburg: Nestor-Istoriya Publ.; 2005. 384 p. (In Russ.)
10. Zhilina NV. Treatise of Theophilus and the Medieval Filigree. V: Jewelry Art and Material Culture. Coll. of articles. Saint-Petersburg, 2006. p. 71-85. (In Russ.)

11. Minasyan RS. Metalwork in Antiquity and Middle Ages. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ.; 2014. 471 p. (In Russ.)
12. Sterligova IA. Precious objects of gold and silver. Novgorod 11th–12th centuries. V: Decorative and applied art of Veliky (the Great) Novgorod. Artistic metal of the 11th – 15th centuries. Moscow: Nauka Publ.; 1996. p. 26-106. (In Russ.)
13. Theophilus on divers arts. The Foremost Medieval Treatise on Painting, Glassmaking and Metalwork. The Foremost Medieval Treatise on Painting, Glassmaking and Metalwork. New York, 1979. 216 p.
14. Alekseev LV. Lazarus Bogscha – master jeweller of the 12th century. *Sovetskaya arkhеologiya*. 1957;3:224-44. (In Russ.)
15. Bosc E. Dictionaire de l art, de la curiosite et du bibelot. Paris, 1883. 695 p.
16. Brepohl E. Kunsthandwerkliches emaillieren. Leipzig, 1979. 207 s.
17. Makarova TI. Niello in Ancient Russia. Moscow: Nauka Publ.; 1986. 155 p. (In Russ.)
18. Igoshev VV. Art metal of the 11th–14th centuries from the collection of Konstantin Voronin. V: Ikons. Art metal of the 13th–14th centuries. Andrei Rublev Central Museum of the Ancient Russian Culture and Art. Moscow, 2017. p. 74-83, 152-56. (In Russ.)
19. Blair Cl. L'Argenterie. Art et histoire. Paris: Flammarion, 1989. 256 p.
20. Sterligova IA. "Yuri Dolgorukiy's chalice" from the Moscow Kremlin Armoury Museum. V: Decorative and Applied Art. Materials and Studies. Moscow, 1993. Vol. IX. p. 5-24. (In Russ.)
21. The Glory of Bizantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A. D. 843–1261. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1997. 574 p.
22. Postnikova-Loseva MM. Russian gold and silver filigree. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1981. 288 p. (In Russ.)
23. Williams D., Ogden D. Greek's gold. Classical era of jewelry art, 5th – 4th centuries B.C. Exhibition catalogue. Saint-Petersburg: Slaviya Publ.; 1995. 272 p. (In Russ.)
24. Kondakov NP, Tolstoy II. Russian monumental art in antiquities. Saint-Petersburg, 1897. Vol. 5. 186 p. (In Russ.)
25. Zhilina NV., Makarova TI. Ancient Russian precious claddings – fusion of influences and traditions in the 9th – 13th centuries. Art styles and craft schools. Moscow: Institut arkhеologii RAN Publ.; 2008. 296 p. (In Russ.)

Информация об авторе

Валерий В. Игошев, доктор искусствоведения, художник-реставратор по металлу высшей категории, Государственный научно-исследовательский институт реставрации, Москва, Россия; 107014, Россия, г. Москва, ул. Гастелло, д. 44, стр. 1; igoshev.valerij@mail.ru

Information about the author

Valeri V. Igoshev, Dr.of Sci. (Art history), the highest qualification artist-restorer on metal, State Research Institute for Restoration, Moscow, Russia; bld. 44., emb. 1, Gastello str., Moscow, Russia, 107014; igoshev.valerij@mail.ru

Размышления о живоподобном личном письме

Полина В. Западалова

*Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург, Россия, zapad.dom@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена анализу личного письма иконы Вседержителя 1662/63 г. Симона Ушакова (ГРМ), техника ее исполнения и физиогномические черты образа отвечают актуальному научному представлению о «живоподобном» стиле. Согласно нашим наблюдениям, живоподобная иконография личного возникла раньше новой живописной манеры Ушакова. Так, на его иконе Богородицы Владимирской 1652 г. (ГТГ), в целом архаичной по стилю, глаза Богородицы изображены с обозначенной толщиной нижнего века, слезным озером и даже тонкими ресницами. В стиле иконы Пантократора нет примет «переходности», на ней даже одежды переданы по-живописному, хотя позже Ушаков будет возвращаться к «иконному» типу драпировок. Стилистический анализ позволяет конкретизировать существующие представления о феномене «живоподобия».

Ключевые слова: иконопись, Симон Ушаков, живоподобие, личное письмо, древнерусское искусство, XVII в.

Для цитирования: Западалова П.В. Размышления о живоподобном личном письме // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2019. № 1. С. 189–204

Some thoughts on “naturalistic” style

Polina V. Zapadalova

State Russian Museum, St. Petersburg, Russia, zapad.dom@mail.ru

Abstract. This article is devoted to Simon Ushakov’s icon of the Pantocrator created in 1662/63 (State Russian Museum). The author concentrates her attention on a new interpretation of the face of Christ. Its technical execution and facial type tell us that it is an example of “naturalistic” style. But in the author’s opinion naturalistic iconography appeared in Russian art earlier than the new pictorial manner. Although the stylistic features of the Vladimir Mother of God painted by Ushakov in 1652 (State Tretyakov Gallery) are not new and reflect the main trends of Russian icon painting in the second quarter to the middle of the seventeenth century, the eyes of the Virgin already have an original form, with a stressed thickness of the lower eyelid and even with thin little eyelashes. In the fifties and sixties of the seventeenth century the row of eyelashes appears on Russian icons beyond Ushakov’s physiognomic scheme, instead of their tradi-

tional depiction in silhouette. The icon of Christ is a classic example of naturalistic style. Even the clothes are painted in a new way, though later Ushakov will also follow the old manner of depicting them. Stylistic analysis provides a means of clarifying the origin of the «naturalistic» style.

Keywords: icon, Simon Ushakov, naturalistic style, carnation, Russian art, seventeenth century

For citation: Zapadalova PV. Some thoughts on “naturalistic” style. *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies” Series.* 2019;1:189-204

Исследователи не единодушны в объяснении терминов «живо-подобие», «живоподобная икона», связанных с пониманием художественного образа, характерным для мастеров Оружейной палаты и ее круга второй половины XVII – начала XVIII в. Т.Е. Казакевич пишет о живоподобии как о технике личного письма [1 с. 42], составители каталога выставки, посвященной Симону Ушакову (ИТГ), видят в нем концепцию художественного мышления [2 с. 7]. В.В. Бычков так описывает этот феномен: «“живоподобие” – стремление к созданию иллюзорного сходства с внешним видом оригинала (как правило, воображаемого, идеализированного)» [3 с. 53], по всей вероятности, близко подходя к смыслу, вкладывавшемуся в это слово современниками Ушакова, например Симеоном Полоцким [4 с. 103]¹. Не вдаваясь в историографические тонкости, мы сосредоточимся на проблемах эволюции изображения ликов, во многом являющихся ключевыми для постижения сути изменений, произошедших в иконописи переходного времени. Уже Г.Д. Филимонов отмечал, что у царских мастеров «лица... святых получают индивидуальный характер, более правильную постановку, движение и даже выражение» [5 с. 85]. Н.П. Кондаков, рассуждая о «Спасе Нерукотворном» из ризницы Троице-Сергиевой лавры, заметил, что Ушаков «устранил иконописные приемы в изображении *глаз, бровей* (курсив мой. – П. З.), *носа, уст*» [6 с. 86–87]. Н.Е. Мнева усматривала в передаче черт лица главное достоинство его искусства [7 с. 204]. По мнению В.Г. Брюсовой, «ушаковская многослойная плавь... не имеет ничего общего с живописным методом», но построена на новых приемах, «отличающихся технической сложностью, требующих тщательности и большого навыка», а новизна его работ состояла в оживлении облика русской иконы, в нюансировании психологического состояния персонажей [8 с. 39]. Л.И. Лифшиц на

¹ «[Образы] неимущая же живоподобия совершенного [подобает] отметить», «Тыя токмо образы подобает почитати, иже совершенно живоподобни суть первообразным».



*Рис. 1. Симон Ушаков.
Икона «Господь-Вседержитель» 1662/63 г. ГРМ
Фото В.Ю. Торопова. ОТТИ ГРМ*

примере нескольких образов Спаса Нерукотворного показал, что в каждом произведении живоподобие обрело новые оттенки «изобразительной структуры, манеры письма, трактовки формы» [9]. И.Л. Бусевой-Давыдовой был, вероятно, исчерпывающе описан ушаковский физиогномический тип [10 с. 19].

Небольшого размера (30×25 см) икона Пантократора 1662/63 г. была написана еще при патриаршестве Никона², знакомство с которым, очевидно, имело воздействие на искусство Ушакова. Входящая в число самых значимых произведений живописи начала 60-х, выделяющаяся на фоне других икон своего времени, она интересна своей историей, иконографией, художественным замыслом [12], но также как ранняя икона с новым личным письмом, утвердившимся

² Факт личного знакомства Симона Ушакова с патриархом косвенно подтверждается архивными сведениями. Возможно, царские распоряжения о наказании Иосифа Владимировича и Симона Ушакова стали следствием ухудшения отношений между Алексеем Михайловичем и его «собинным другом» [11].

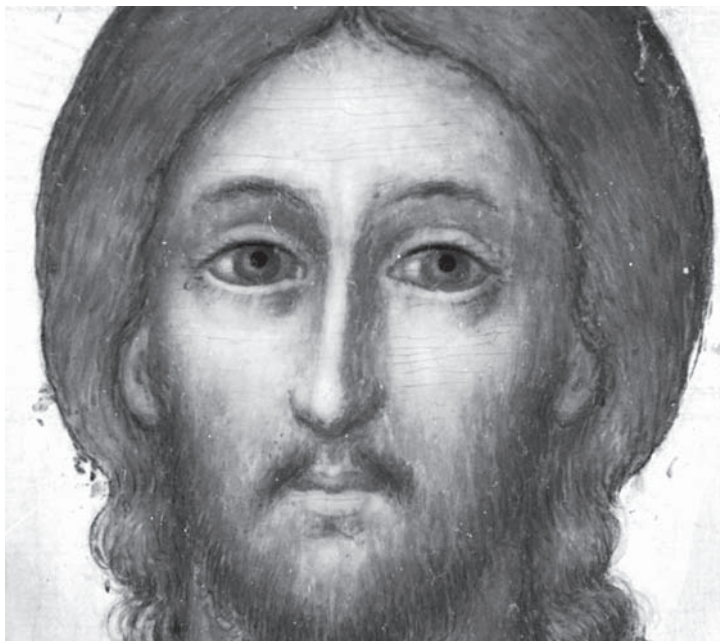
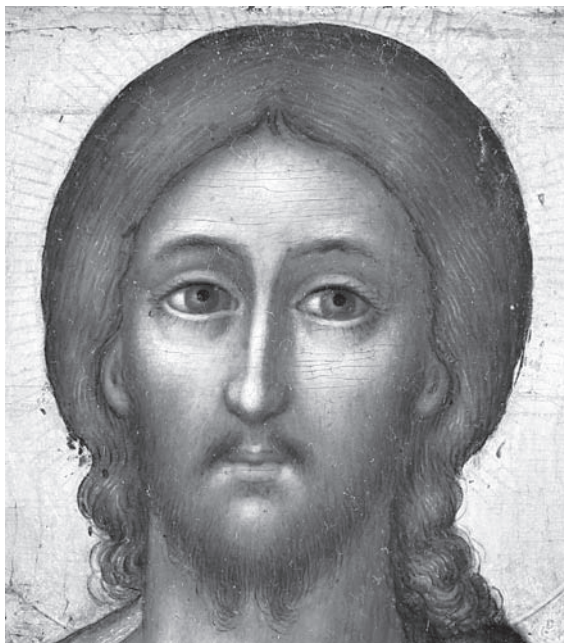


Рис. 2. Лик Спасителя на иконе «Господь-Вседержитель» Симона Ушакова. 1662/63 г. Съемка в инфракрасной области спектра. Фото В.Ю. Торопова. ОТТИ ГРМ

в 60-е годы XVII в. [13 с. 43] (рис. 1). В ней нет величия образов 1660–1662 гг. кисти Федора Зубова из церкви Пророка Ильи в Ярославле, измельченности форм, наблюдаемой в стиле иконы Симона Ушакова «Преподобный Макарий Желтоводский» 1660/61 г., яркого колорита «Успения Богоматери» 1660 г. из церкви Успения в Белозерске (ЧерМО). Нежная цветовая гармония, выверенность композиции, совершенство техники исполнения, выразительность лика Спасителя говорят о том, что икона была написана большим мастером. Произведение располагает к длительному созерцанию. Симон Ушаков дал представление о внешности Богочеловека, создал портрет, акцентировав важные в его понимании свойства личности Портретируемого: кротость, смирение и простоту.

По пропорциям (узкие плечи, удлиненный овал лица, тонкие пальцы) фигура Христа напоминает другие образы Ушакова: архангелов на раме Богоматери Владимирской из Успенского собора Флорищевой пустыни, преподобного Макария Желтоводского с одноименной иконы, святых Феодосия и Антония на иконе Бого-



*Рис. 3. Лик Спаса на иконе «Христос-Пантократор»
Симона Ушакова 1662/63 г.
Фото В.Ю. Торопова. ОТТИ ГРМ*

матери Печерской 1662 г. Однако в художественном решении иконы есть уникальные приметы. Оригинален нанесенный мягкими мазками черной краски подслонный кистевой рисунок [14 с. 469] (рис. 2). Эстетически самоценный, видимый в инфракрасной области спектра (особенно на хитоне), он лежит под кроющимися слоями темперы. Его контуры следуют подробной графье, не просматривающейся на лице, фиксирующей абрис фигуры, очертания локонов прически и складок в одеждах. В графье и рисунке отсутствуют прямые линии. Местами рисунок выступает вне связи с графьей в виде кистевых штрихов разной плотности, оттушевывающих форму складок³.

Живопись иконы предстательствует за искусство времени зарождения живоподобного стиля, фундаментальной составляющей

³ Мы опираемся на результаты изучения иконы в ОТТИ ГРМ. Приношу признательность С.В. Сирро, В.Ю. Торопову и О.В. Голубевой за доброжелательное отношение и содействие в работе.

которого является новое личное письмо (рис. 3). Впечатление светоносности лика Христа достигнуто за счет активности в карнации белого цвета. Щеки, спинка и кончик носа, лоб и надбровные дуги, боковая часть Его ладони сияют благодаря искусным белильным лессировкам. По-разному в произведениях Ушакова взаимодействующий со слоями санкиря и охрения, занимающий почетное место в его художественном мировосприятии, мерцающий свет всегда сохраняет в них свое специфическое качество и кажется не лежащим на поверхности, а исходящим из глубины формы. По замечанию Н.И. Комашко, пропагандировавшаяся Иосифом Владимировым «световидность» икон не была связана исключительно с ушаковским стилем [13 с. 43]. Автор «Послания к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу» был убежденным сторонником «*белых* (курсив мой. – П. З.) и светлых» ликов, «светлого святых икон живописания», противником ликов «смуглых» и «помраченных», опираясь в своей позиции на святоотеческие представления о Божественном Свете, «просвещающем души и телеса» святых [15 с. 25–28]. И его вкусам отвечало искусство ведущих стилистических течений иконописи всей первой половины – середины XVII в., в чем нас убеждают «белые» лики на иконах «Богоматерь Казанская» 1606 г. Прокопия Чирина (ГТГ), «Спас на престоле с преподобными Зосимой и Савватием» 1621 г. Назария Савина (МГОМЗ), «Богоматерь с Младенцем» 1626/27 г. из церкви Ризоположения Московского Кремля (ММК) и «Святые патриарх Мефодий, пророк Елисей, Иустин-философ» 1629 г. этого же мастера (ММК), «Святой митрополит Иона в житии» кисти Якова Тарасова 1644 г. (ГИМ), «Богоматерь Страстная» ок. 1646 г. (КБМЗ), «Положение во гроб» 1653 г. из иконостаса кремлевского Успенского собора (ММК) [16 кат. № 30], «Святой князь Георгий Всеволодович» (ок. 1645 г., ГТГ), «Мученица София» 1657 г. (Музей «Новодевичий монастырь»), «Святой Алексей человек Божий» второй четверти XVII в. (ГИМ) и др. Эффект свечения ликов здесь создают не движки, а лессировки, роль охрения снижена, часть его функций переняли белильные плавы. Глядя на такие иконы, Симон Ушаков формировался как художник.

Мы не знаем его работ конца 1640-х, но его самая ранняя сохранившаяся икона – «Богоматерь Владимирская» 1652 г. (ГТГ) – несет на себе печать определенной школы. Это произведение с признаками «переходности» стиля. В основе техники и иконографии его личного письма лежат приемы, которыми владели лучшие мастера середины XVII в. Если брать во внимание только композиционный каркас, нетрудно увидеть сходство между ликами на иконе 1652 г. и на ярославских иконах из праотеческого чина церкви

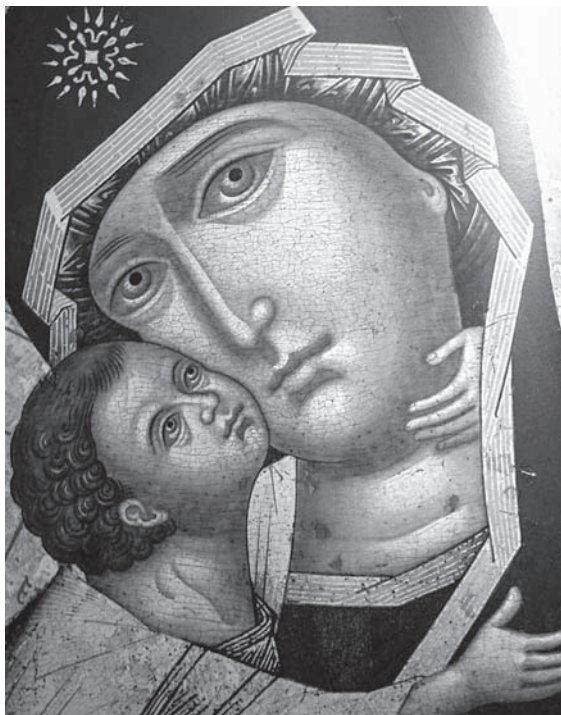


Рис. 4. Лик Богородицы на иконе Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская» 1653 г. (ГТГ).
Воспроизводится по изданию: Симон Ушаков — царский изограф. М.: ГТГ, МРИ, 2015

Иоанна Златоуста в Коровниках (ок. 1654 г.) (ЯХМ), которые на первый взгляд не должны иметь ничего общего с произведениями Симона Ушакова (рис. 4, 5). В личном письме иконы 1652 г. нет яркого контраста между санкирем и белильными лессировками, а также богатой системы оживок, отличающих ярославских «Праотцев», но в обоих случаях распознаются одни и те же отработанные движения кисти. Протяженный блик по вертикали надвое разделяет спинку носа; длинные тонкие полосы чистых белил ложатся внизу надбровных дуг, очерчивая брови, отмечают один из краев спинки носа, нижний край глазниц, обозначают контуры яремной ямки, внутренний абрис ушной раковины; выступы верхней губы заострены; белила активны. Эти взаимосвязанные приемы в комплексе не встретятся больше ни в одной иконе Симона Ушакова.

Стиль «Богоматери Владимирской» выдержан в графичной сти-



Рис. 5. Праотец Авель. Фрагмент живописи иконы из праотеческого ряда иконостаса церкви Иоанна Златоуста в Коровниках. Ок. 1654 г. ЯХМ. Фото П.В. Западаловой

листке середины века. Объем ликов дан в виде низкого рельефа, сохраняется ощущение легкости материи, контуры отдельных черт острые и узкие, имеет место линейная стилизация. В иконописи 50-х годов мы знаем более корпулентные фигуры. Сейчас нельзя вполне судить о стилевой природе иконостаса 1653/54 г. кремлевского Успенского собора (ММК), поскольку его живопись скрыта под потемневшей олифой [17]. Но и теперь заметно, что лики на иконах Спаса, Богоматери, архангелов, апостола Варфоломея, пророков Моисея, Аарона и др. наделены укрупненными тяжеловесными чертами. Аналогичными качествами обладает личное письмо икон 1650 г. из церкви Пророка Ильи в Ярославле «Спас-Эммануил с архангелами» и «Спас Благое Молчание» (ЯМЗ), созданных, очевидно, Иваном Дьяконовым [1 рис. на с. 27–28].

Сопоставление образов Богоматери 1652 г. и Христа 1662/63 г. позволяет лучше понять путь, проделанный Ушаковым на протя-

жении того десятилетия, когда оформлялся живоподобный канон. Ни одна из примет ушаковского физиогномического типа (глаза со слезным озером и длинными ресницами, брови в виде косо положенных штрихов, мягко очерченные губы), которыми наделен лик Пантократора, с первого взгляда не заметна в лике Богоматери. Форма Ее бровей трактована так же, как, например, у Христа на иконе «Спас Нерукотворный. Не рыдай Мене, Мати» 1570-х годов (МГОМЗ) (в виде трех тонких размещенных на равном расстоянии одна над другой полос). В живописи Богоматери Владимирской «по-старому» решено все, и лишь странная форма век и слезного озера, а также ряд едва видимых ресничек у Богородицы обличают в ее создателе художника-реформатора. Таким образом, преобразование художественного видения началось не с техники, а с иконографии личного письма, а именно – с «иконографии глаз». Пожалуй, наиболее содержательным текстом об эволюции изображения глаз в русской иконописи второй половины XVII в. остается отрывок монографии Е.С. Овчинниковой, отметившей его сходство на иконах Симона Ушакова и парсунах в противовес его иконописному варианту [18 с. 55, табл. XIX–XX], и эти рассуждения можно расширить.

Ряд ресничек не был обязательной частью живоподобного стиля, но именно мастера Оружейной палаты стали последовательно культивировать эту примету. Короткие реснички на веках Богородицы с иконы 1652 г. не похожи на те, что можно видеть в личном письме других его икон, например, на Спасах Нерукотворных 1672/73 г. и 1677/78 г. (ГТГ). Но ни в одном произведении Ушакова эта деталь не играет такой роли, что отведена ей в живописи иконы 1662/63 г., где длинные ресницы, дугообразные на верхнем веке и прямые на нижнем, придают особенное трогательное выражение лику Спасителя. Нечто подобное – изображение ресничек необыкновенной длины, изменяющее весь облик святого, – можно встретить в творчестве другого жалованного мастера Оружейной палаты – Кирилла Уланова. Во второй половине XVII в. к приему изображения ресничек «в ряд» охотно прибегали поволжские иконописцы, и в числе ярких примеров его использования – образ круга Гурия Никитина «Глава Иоанна Предтечи, со сценами жития» 1680-х годов (ЯХМ) (рис. 6). Здесь на сомкнутых веках пророка показаны легкие, как паутинка, реснички, трактованные иначе, чем на иконах Ушакова или Уланова, и придающие образу фантастичный вид.

Важно, что в 1650–1660-е годы такой прием был известен не только Симону Ушакову, но также, например, Федору Зубову. Лучики ресниц «украшают» в произведениях «доушаковского»



*Рис. 6. Усекновенная глава Иоанна Предтечи.
Икона 1680-х годов. ЯХМ. Фото П.В. Западаловой*

периода его творчества лик пророка Ильи с иконы 1660–1662 гг. (ЯМЗ) и крупные лики ангелов на созданной, очевидно, им же около 1659 г. иконе из собора Троице-Гледенского монастыря (ВУМЗ) (рис. 7) [19]. Хотя пророк Илья – это убеленный сединой старец, а ангелы на иконе из Великоустюгского музея имеют облик юношей, их лики типологически близки. Определяющие их оригинальность признаки (слезное озеро прямоугольной формы, упругие, манерные контуры, контрастная каллиграфия в изображении волос, акцентированная складка нижнего века, округлые глаза) не встречаются в искусстве Ушакова, равно как не встречается в нем и особенная «радиальная» форма ресничек, использованная в этих произведениях.

Примечательно, что естественному восприятию больше отвечает как раз прежняя «силуэтная» манера изображения ресниц в виде притенения на верхнем веке, а та, что утвердилась у художников Оружейной палаты, свойственна, скорее, искусству примитивов. Здесь вспоминаются «черные веера» ресничек на фаянских портретах. Византийская живопись таких подробностей избегала. Их возникновение в зарождающейся русской живописи Нового времени характеризует процесс генезиса нового художественного видения, в котором постулировалось осязаемое бытие форм. На его раннем этапе наличие ресничек оказалось значимее их многочисленности, передававшейся прежде сплошной темной горизонтальной



Рис. 7. Лик ангела с иконы «Святая Троица в деяниях» из Троицкого собора Троице-Гледенского монастыря. 1659 г. (?). ВУМЗ. Фото П.В. Запалаевой

полоской на верхнем веке. На вопрос о времени появления новой иконографии ресниц сейчас трудно ответить. Она присутствует на ранних русских портретах: «Царь Иван IV» 1630-х годов (?) (Национальный музей Дании, Копенгаген) (рис. 8) и «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» около 1630 г. (?) (ГТГ) и, что особенно интересно, на иконе «Богоматерь Владимирская, со Сказанием» середины XVII в. из церкви Иоанна Златоуста в Коровниках (ЯМЗ) (рис. 9).

При сравнении образов Богоматери из церкви Архангела Михаила и Спасителя 1662/63 г. заметны изменения, произошедшие в искусстве Ушакова за одно десятилетие. Живоподобность первого из них определяет иконография глаз, вторая же икона – это произведение живоподобного стиля. При работе над ним Симон Ушаков стремился устранить условные приемы и достичь иллюзионистической правдоподобности. Личное письмо иконы 1662/63 г. отличается не типичное для древнерусской иконописи многоцветие, в нем даже в санкире насчитываются десятки оттенков. Необычно преобладание разбеленных охр и розовато-охристых, т. е. естественных, а не иконописных цветов карнации. В личном письме нет четких границ между санкирем, охрением, подрумянкой и светами, а сами

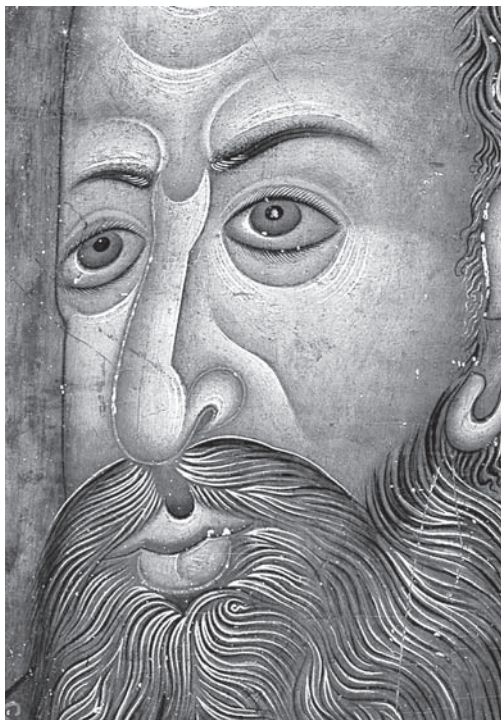


Рис. 8. Парсуна. Иван IV. Национальный музей Дании, Копенгаген. Воспроизводится по изд.: Русский исторический портрет. Эпоха парсуны. М., 2006

красочные слои не выровнены до однотонных пятен. Белильные плавы и оживки играют здесь роль, отличную от той, что отводилась им в иконописи 1640–1650-х годов. Плотные тонкие белильные мазки на гребне и кончике носа, над бровями, слева от радужки и на шее введены деликатно, едва видны и не соответствуют «каноническим» иконописным движениям, имеющим в большинстве случаев декоративные свойства.

Рисунок стремительных оживок, широко использовавшихся современниками Ушакова, мог быть разным. Лаконична их графика в изображении лика Спасителя на Убрусе с иконы Петра Попова «Не рыдай Мене, Мати, с историей Нерукотворного образа» середины XVII в. (ЯМЗ), выделяющаяся на фоне охрения из-за полного отсутствия белильных лессировок. Федор Зубов, имевший свое представление о системе оживок, дополнил ее в личном письме

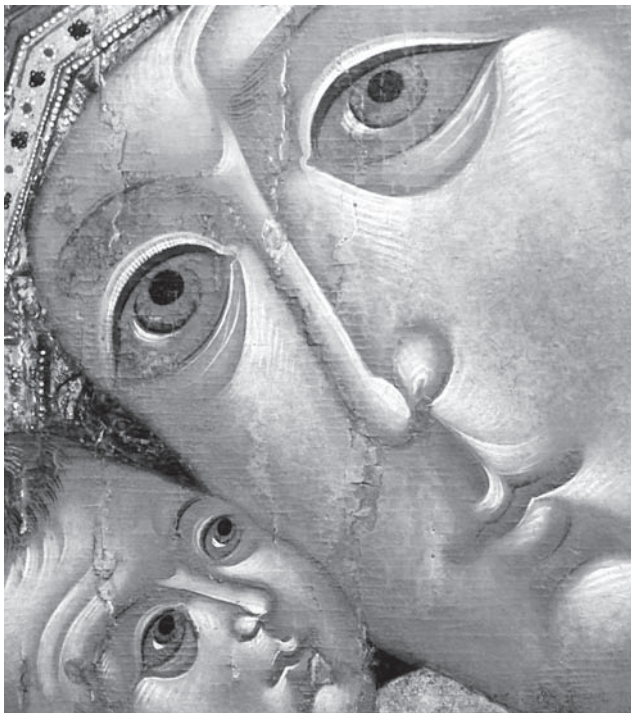


Рис. 9. Фрагмент живописи иконы «Богоматерь Владимирская, со Сказанием» из церкви Иоанна Златоуста в Коровниках. Середина XVII в. ЯМЗ. Фото П.В. Запалаевой

иконы «Пророк Илья» 1660–1662 гг. разбеленные плави. Не пренебрегали выразительными возможностями движков мастера «ушаковского» направления, иногда использовал их и Симон Ушаков.

Оживки на иконе 1662/63 г. по своему характеру напоминают блики в системе карнации в западноевропейском портретном искусстве. Колорит и техника письма данного произведения, необычные в общем контексте развития иконописи начала 60-х годов, вызывают ассоциации с памятниками масляной живописи, бытовавшими в это же время на Руси, среди которых приписываемый Даниилу Вухтерсу портрет патриарха Никона с братией 1662–1665 гг. (?) (ГИАХМ «Новый Иерусалим») [20 кат. № 186]. Их влияние на лепку формы, отношение к цвету, живописному мазку и бликам, наблюдаемым в художественном мире его иконы Христа-Вседержителя 1662/63 г., несомненно.

Сокращения

ВУМЗ – Великоустюгский музей-заповедник
 ГИМ – Государственный Исторический музей
 ГРМ – Государственный Русский музей
 ГТГ – Государственная Третьяковская галерея
 ДРИ – Древнерусское искусство. Сборник научных статей
 КБМЗ – Кирилло-Белозерский историко-архитектурный
 и художественный музей-заповедник
 МГОМЗ – Государственный объединенный музей-заповедник
 «Коломенское»
 ММК – Музеи Московского Кремля
 ОТТИ ГРМ – Отдел технико-технологических исследований ГРМ
 ПКНО – Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник
 ЯМЗ – Ярославский историко-архитектурный и художественный
 музей-заповедник
 ЯХМ – Ярославский художественный музей

Литература

1. *Казакевич Т.Е.* Иконостас церкви Ильи Пророка в Ярославле и его мастера // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. М.: Наука, 1980. С. 13–64.
2. Симон Ушаков – царский изограф. М.: ГТГ, МРИ, 2015. 528 с.
3. *Бычков В.В.* Эстетика в России XVII века. М.: Знание, 1989. 64 с.
4. Словарь русского языка XI–XVII вв. М.: Наука, 1978. Вып. 5 (Е–Зинутие). 395 с.
5. *Филимонов Г.Д.* Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи // Сборник Общества древнерусского искусства на 1873 год. М.: Университетская типография, 1873. С. 3–100.
6. Лицевой иконописный подлинник. Т. I. Иконография Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа. Санкт-Петербург: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1905. 97 с.
7. *Мнева Н.Е.* Искусство Московской Руси. Вторая половина XV–XVII вв. М.: Искусство, 1965. 252 с.
8. *Брюсова В.Г.* Русская живопись 17 века. М.: Искусство, 1984. 338 с.
9. *Лифшиц Л.И.* Иконографический извод: шаблон или партитура // Древнерусское искусство. Идея и образ. Опыт изучения византийского и древнерусского искусства: Мат-лы Междунар. науч. конф., 1–2 ноября 2005 года / Сост.-ред. А.Л. Баталов, Э.С. Смирнова. М.: Северный паломник, 2009. С. 367–382.
10. *Бусева-Давыдова И.Л.* Симон Ушаков и русская культура второй половины XVII века // Симон Ушаков – царский изограф. М.: ГТГ, МРИ, 2015. С. 10–23.
11. *Савина Л.Н.* Икона «Спас на престоле с припадающими митрополитом Филиппом и патриархом Никоном» из собрания Московского областного Крае-

- ведческого музея // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1988. М.: Наука, 1989. С. 233–245.
12. *Запаладова П.В.* Икона «Спас Вседержитель» Симона Ушакова 1662/1663 гг. и некоторые проблемы становления живоподобного стиля // *Seminarium Bulkinianum IV: К 80-летию со дня рождения В.А. Булкина.* СПб.: Каламос, 2017. С. 314–327.
 13. *Комашко Н.И.* Симон Ушаков и сложение нового стиля русской иконописи // Симон Ушаков – царский изограф. М.: ГТГ, МРИ, 2015. С. 40–51.
 14. *Свердлова С.В., Суховерков Д.Н.* Предварительные результаты исследований материалов и техники живописи в произведениях Симона Ушакова // Симон Ушаков – царский изограф. М.: ГТГ, МРИ, 2015. С. 460–483.
 15. *Овчинникова Е.С.* Иосиф Владимиров. Трактат об искусстве // Древнерусское искусство. XVII век. М.: Наука, 1964. С. 9–61.
 16. Успенский собор Московского Кремля. Иконостасы: Каталог. М.: ГММК, 2011. 400 с.
 17. *Осташенко Е.Я.* Главный иконостас Успенского собора 1653 года // Успенский собор Московского Кремля. Иконостасы: Каталог. М.: ГММК, 2011. С. 57–219.
 18. *Овчинникова Е.С.* Портрет в русском искусстве XVII века. Материалы и исследования. М.: Искусство, 1955. 139 с.
 19. *Запаладова П.В.* Икона «Святая Троица со сценами Бытия» из Троице-Гледенского монастыря // Вест. СПбГУ. Искусствоведение. 2017. Т. 7. № 2. Июнь. С. 168–202.
 20. *Павленко А.А.* Придворные художники Вухтерсы и «Портрет патриарха Никона с клиром» // Кадашевские чтения: Сб. докладов конференции. М.: Луг духовный, 2015. Т. 7. С. 181–197.

References

1. Kazakevich TE. Iconostas of the St. Elijah church in Yaroslavl' and its masters. V: Monuments of the Russian Architecture and Art. Moscow: Nauka Publ.; 1980. p. 13-64. [In Russ.]
2. Simon Ushakov – The Tsar Isograph (icon-painter). Moscow: GTG, MRI Publ.; 2015. 528 p. [In Russ.]
3. Bychkov VV. Aesthetics in Russia of the 17th century. Moscow: Znanie Publ.; 1989. 64 p. [In Russ.]
4. Dictionary of Russian language of the 11th–17th centuries. Vol. 5 (E-Zinutie). Moscow: Nauka Publ.; 1978. 395 p. [In Russ.]
5. Filimonov GD. Simon Ushakov and his epoch of Russian painting. V: Collection of the Society of Old Russian Art in 1873. Moscow: Universitetskaya tipografiya Publ.; 1873. p. 3-100. [In Russ.]
6. The Illuminated icon painting original. Vol. I. Iconography of the Lord God and Our Savior Jesus Christ. Saint-Petersburg: Tovarishchestvo R. Golike i A. Vil'borg Publ.; 1905. 97 p. [In Russ.]
7. Mneva NE. The art of the Tsardom of Muskovy. Second half of the 15th–17th century. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1965. 252 p. [In Russ.]

8. Bryusova VG. Russian painting of the 17th century. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1984. 338 p. [In Russ.]
9. Lifshic LI. Iconographic model: Scheme or score. V: Batalov AL., Smirnova ES., comp., ed. Old Russian art. The idea and image. Experience of the study in Byzantine and ancient art. Proceedings of the International Scientific Conference, November 1-2, 2005. Moscow: Severnyi palomnik Publ.; 2009. p. 367-82. [In Russ.]
10. Buseva-Davydova IL. Simon Ushakov and Russian culture in the second half of the 17th century. V: Simon Ushakov – The Tsar Isograph (icon-painter). Moscow: GTG, MRI Publ.; 2015. p. 10-23. [In Russ.]
11. Savina LN. Icon “The Savior on the throne with metropolitan Philip and patriarch Nikon” from the Moskow region museum of the local history. V: Monuments of Culture. New Discoveries. A Year-book. 1988. Moscow: Nauka Publ.; 1989. p. 233-45. [In Russ.]
12. Zapadalova PV. Simon Ushakov Icon “Lord the Savior” 1662/1663 and some problems of lifelike style. V: Seminarium Bulkinianum IV: Towards 80th Anniversary of B.A. Bulkin. Saint Petersburg: Kalamos Publ.; 2017. p. 314-27. [In Russ.]
13. Komashko NI. Simon Ushakov and appearance of a new style in the Russian painting. V: Simon Ushakov – The Tsar Isograph (icon-painter). Moscow: GTG, MRI Publ.; 2015. p. 40-51. [In Russ.]
14. Sverdlova SV., Suhoverkov DN. Preliminary results of researches of painting technique in the works of Simon Ushakov. Simon Ushakov – The Tsar Isograph (icon-painter). Moscow: GTG, MRI Publ.; 2015. p. 460-83. [In Russ.]
15. Ovchinnikova ES. Iosif Vladimirov. Treatise on the art. V: Ancient Russian Art. 17th century. Moscow: Nauka Publ.; 1964. p. 9-61. [In Russ.]
16. Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. Iconostases. Catalogue. Moscow: GMMK Publ.; 2011. 400 p. [In Russ.]
17. Ostashenko EJa. The main iconostasis of the Dormition cathedral of 1653. V: *Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. Iconostases. Catalogue*. Moscow: GMMK Publ.; 2011. p. 57-219. [In Russ.]
18. Ovchinnikova ES. Portrait in Russian art of the 17th century. Materials and researches. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1955. 139 p. [In Russ.]
19. Zapadalova PV. “The Holy Trinity and Scenes from the book of Genesis”. Icon from the Troitse-Gledensky monastery. *“Vestnik of Saint Petersburg University. Arts”*. 2017; (2):168-202. [In Russ.]
20. Pavlenko AA. The court artists Vukhteres and “Portrait of Patriarch Nikon with the Clear” V: Kadashevsky Scientific Conference. Coll. of conference reports. M.: Lug dukhovnyi Publ.; 2015. Vol. VII. p. 181-97. [In Russ.]

Информация об авторе

Полина В. Запаладова, кандидат искусствоведения, ФГБУК Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия; 191186, Россия, Санкт-Петербург, Инженерная ул., д. 4; zapad.dom@mail.ru

Information about the author

Polina V. Zapadalova, Cand. of Sci. (Art history), State Russian Museum, St. Petersburg, Russia; bld. 4, Inzhenernaya str., St. Petersburg, Russia, 191186; zapad.dom@mail.ru

УДК 27-526.62(450)

Итальянская живопись на досках XIII–XV вв. как средство демонстрации идентичностей

Ольга А. Назарова

*Научно-исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Москва, Россия; Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, O_Nazarova@mail.ru*

Аннотация. Данная статья посвящена вопросу двойной идентичности произведений живописи на досках (преимущественно алтарных образов, но не только их), которые были заказаны частными лицами или братствами для церквей нищенствующих орденов. Связанные обетами бедности и ригористическими уставами, эти конгрегации были ограничены в своих возможностях выступать заказчиками произведений искусства для своих церквей. Однако они охотно предоставляли в частное пользование капеллы богатым мирянам и алтари религиозным братствам горожан в своих церквях. Это обеспечивало финансирование ордена и укрепляло связи с горожанами. Однако даже в этих частных пространствах монахи тщательно контролировали декоративное убранство, влияя на иконографические программы и нередко выступая их авторами. Анализируемые в статье произведения транслируют как идентичность заказчика (посредством семейных гербов и фигур святых покровителей различных членов семьи), так и идентичность ордена, которому принадлежит церковь, посредством сложной иконографической программы. Сохраняя контроль над частными произведениями, монахи обретали в своих церквях целостные смысловые и художественные ансамбли, которые формально создавались по инициативе и на средства светских заказчиков. Подобный механизм можно назвать косвенным патронажем, который стал эффективной заменой недоступного нищенствующим орденам патронажа прямого.

Ключевые слова: живопись на досках, алтарный образ, итальянская живопись, патронаж, нищенствующие ордена

Для цитирования: Назарова О.А. Итальянская живопись на досках XIII–XV вв. как средство демонстрации идентичностей // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 205–217

On the manifestation of different identities in Italian panel painting of 13th– 15th centuries

Olga A. Nazarova

*National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia;
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia;
O_Nazarova@mail.ru*

Abstract. The article examines the double identity of altar retables and some other types of thirteenth- to fifteenth-century painting in churches in Florence and Venice which were commissioned by private patrons or lay confraternities for the churches of mendicant orders. The vows of poverty and the rigorous statutes of these orders severely limited the possibility of their being direct patrons of art objects in their churches. Nevertheless they made available private spaces (chapels and altars) to wealthy families and lay confraternities. This helped them to raise money and to strengthen their relations with the city laity. However these spaces were never entirely private, as they were often used by the clergy who thoroughly controlled their iconographic programs and decorative schemes. Thus the panel paintings examined here reflect the identity of the donors by placing, families' coats of arms, or figures of the patron saints of family members and of the order. By means of sophisticated iconography programs could be composed by and for the monks themselves. By controlling the art objects in many private chapels in their churches the congregations obtained cohesive semantic and artistic ensembles initiated and paid for by private donors. The means of arranging such ensembles can be labeled indirect patronage which became an effective substitute of direct patronage to mendicant orders.

Keywords: Panel Painting, Altarpiece, Italian Painting, Patronage of Mendicant Orders

For citation: Nazarova OA. On the manifestation of different identities in Italian panel painting of 13th–15th centuries. *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies" Series.* 2019;1:205-17

Введение

Ригористические уставы нищенствующих орденов требовали аскетичного церковного убранства, избегающего предметов, присутствие которых в церкви не было обусловлено литургическими требованиями. Обеты бедности еще больше ограничивали возможность конгрегаций выступать непосредственными заказчиками таких предметов. Несмотря на это, церкви нищенствующих орденов с конца XIII в. становятся средоточием художественной активности, местами скопления выдающихся произведений искусства. На первый взгляд это выглядит как прямое противоречие ригористи-

ческим уставам нищенствующих орденов, но это противоречие перестает казаться вопиющим, если познакомиться со схемами патронажа, которые использовались в орденских церквях. В статье анализируются особенности патронажа и смысловые программы итальянских алтарных образов и других типов живописных произведений на досках в Италии XIV–XV вв., создававшихся для церквей Флоренции (Санта-Мария-Новелла, Санта-Кроче) и Венеции (Санти-Джованни-э-Паоло).

Предпосылки для патронажной активности нищенствующих орденов были заложены уже папством, которое в течение XIII в. приняло целый ряд мер, направленных на улучшение финансового положения этих конгрегаций, путем передачи им прав использования чужого имущества [1 р. 16–31, 2 р. 74–101]. Проанализировав эти постановления, легко убедиться в том, что сама политика папства была направлена не столько на обеспечение орденов собственными источниками дохода, сколько на «подключение» их к внешним источникам этого дохода в роли распорядителей и бенефициариев. В том же ключе будет развиваться и собственная художественная политика орденов.

Одним из наиболее эффективных способов такого «подключения» стала передача прав на использование капелл в церквях нищенствующих орденов. Планы новых больших церквей, которые возводили во Флоренции доминиканцы и францисканцы, подразумевали наличие капелл: четыре капеллы в трансепте церкви Санта-Мария-Новелла и 10 капелл по обеим сторонам от апсиды в церкви Санта-Кроче (в дальнейшем их число было увеличено в обеих церквях). Право патронирования этих капелл предоставлялось представителям городских родов. Несмотря на очень высокую стоимость таких капелл (а возможно, благодаря ей), спрос на них также был очень высоким: так, во владении разветвленного клана Барди находились четыре капеллы в Санта-Кроче [3,4]. Программа декора таких капелл подразумевала росписи, витражи, убранство алтаря (палиотто, светильники и др.), включая алтарный образ.

Каждая отдельная капелла *de jure* принадлежала одному из флорентийских семейств. Однако *de facto* эти капеллы владельцами почти не использовались. Вопреки распространенному убеждению, они не предназначались для пребывания там патронов во время мессы. Основное назначение таких капелл было служить престижным местом будущего погребения владельца и проведения заупокойных поминальных месс. Таким образом, можно сказать, что патронам само пространство капелл было необходимо только после смерти. При жизни они служили средством демонстрации статуса и завоевания социального престижа: каждая капелла была

отмечена гербом владельца, сами патроны с гордостью упоминали в завещаниях и других документах свои капеллы и те огромные суммы, которые они на них потратили. В настоящем же эти капеллы, расположенные в верхнем нефе, куда доступ для мирян был существенно ограничен монументальными алтарными преградами, находились главным образом в распоряжении монахов. Если посмотреть на планы верхних нефов таких церквей с размеченными на них капеллами, мы можем увидеть, с одной стороны, «выставку» наиболее богатых и знатных городских фамилий. Однако если мы посмотрим на посвящения этих алтарей, которые определяли программы их декора, то перед нами окажется уже совсем другая выставка – объектов культового почитания соответствующих орденов. В высшей степени наглядно это демонстрирует доска Андреа да Фиренце (Бонайюти) ок. 1365, происходящая из церкви Санта-Мария-Новелла (ныне Нац. галерея, Лондон) (рис. 1) [5]. Она имеет форму доссале – горизонтального фриза со святыми, предстоящими Богородице, однако не может быть алтарным образом, так как у нее слишком маленькие размеры. Фигуры предстоящих представляют святых, которым посвящены алтари в верхнем нефу Санта-Мария-Новелла, и именно в той последовательности, в которой они располагаются в храме, т. е. являются своего рода картой: алтарная капелла посвящена Богородице, с севера к ней примыкают капеллы, посвященные святым Марку, Петру Мученику, Фоме Аквинскому, св. Доминику и св. Луке, с юга – Иоанну-Евангелисту Богослову, Григорию, Екатерине, Марии Магдалине, Фоме Кентерберийскому. Неизвестно, для кого был написан этот образ и как он использовался, но он свидетельствует о том, что эта сумма алтарей и капелл верхнего нефа воспринималась самими монахами как целостный ансамбль. При этом каждая из капелл, посвященных этим святым, находилась в собственности одного из флорентийских семейств [3 р. 19–33]. Таким образом, перед нами очевидный случай, когда монахи используют чужую собственность в собственных интересах.

При таком положении дел представляется вполне естественным, что монахи контролировали программы убранства капелл верхнего нефа. И несмотря на формально частный характер заказов, программы декора неизменно транслируют двойную идентичность: орденскую и самих заказчиков. Мы продемонстрируем этот аспект на примерах живописных произведений на досках, созданных для различных мест внутри храма.

В отношении главных алтарных капелл действовало особое правило: права на использование пространства капеллы были отделены от прав патронирования собственного главного алтаря, они



Рис. 1. Андреа да Фиренце (?). «Богоматерь с предстоящими святыми». Ок. 1365–1370. Национальная галерея (Лондон)

предоставлялись разным семействам¹. И живописный алтарный образ заказывался вместе с остальным алтарным убранством семейством, в чьем попечении находился алтарь [З р. 77–99], но не капелла. В церкви Санта-Кроче этой привилегией владела семья Аламанны. Они выступали и официальными заказчиками несохранившегося полиптиха Уголино ди Нерио, который, по свидетельствам, был украшен гербами этого семейства. В церкви Санта-Мария-Новелла семейство Сассетти в течение почти двух столетий сохраняло права на главный алтарь. Баро Сассетти, монах этого монастыря, дважды занимавший должность помощника настоятеля, выступил организатором заказа полиптиха, который, по свидетельствам, был украшен семейными гербами². В то же время и тот, и другой полиптих, будучи формально частными, предназначались для главных алтарей монастырских церквей и имеют ярко выраженные орденские программы. Сохранивший свой облик в рисунке XVIII в. [6], францисканский полиптих объединял все важные для этого ордена культы, особое расположение к которым выказывал сам св. Франциск, – Богородичный, Страстной и Ангельский. Центральный образ Богоматери с Младенцем, заметно увеличенный по сравнению с соседними, дополнен Распятием в верхнем ярусе вимпергов (также значительно превышающим по размерам остальные). Тему Страстей продолжает повествовательная пределла³ со сценами от Тайной вечери до Воскресения. Ангелы представлены в

¹ Это делалось для того, чтобы алтарные капеллы не превращались в полностью приватные и чтобы монахи всегда имели доступ к главному алтарю.

² Сохранились разрозненные фрагменты в различных музеях.

³ Эта пределла – один из ранних примеров включения повествовательных сцен в изначально догматическую и иконическую структуру полиптиха. Повествовательная пределла в дальнейшем будет пользоваться популярностью у францисканцев и почти никогда не встречается в доминиканских памятниках.

пазухах арок центрального яруса: по два над каждым из предстоящих и целый сонм вокруг Богоматери.

Алтарные образы могли размещаться не только на главных алтарях, но и на алтарях боковых капелл. Ярким примером такого типа образов является полиптих Строщи (Андреа Орканья, 1354–1357, церкви Санта-Мария-Новелла, рис. 2) из капеллы св. Фомы Аквинского, находящейся в собственности семейства Строщи [7]. С точки зрения заказчика, полиптих представлял святых покровителей различных членов семьи, предстоящих Богоматери: Фому Аквинского, титульного святого капеллы Строщи и покровителя самого заказчика – Томмазо ди Росселло Строщи, св. Екатерину – патронессу его жены Катерины ди Буонаккорсо Палларчони, св. Петра – патрона его дяди, монаха монастыря Санта-Мария-Новелла Пьетро ди Убертино Строщи. Одновременно полиптих Строщи – один из важнейших доминиканских полиптихов со сложной программой, авторство которой приписывается Пьетро ди Убертино, включающей в себя темы заступничества Богоматери (облаченной в доминиканские одежды), важных для доминиканцев святых – Петра и Павла, Иоанна Крестителя, св. Екатерины Александрийской, св. Михаила и Лаврентия, передачи ключей св. Апостолу Петру и учения св. Фомы Аквинскому. Эта часть программы была адресована преимущественно монахам, которые владели достаточными навыками для ее постижения.

Дополнительные алтари и соответственно алтарные образы могли располагаться не только в дорогостоящих частных капеллах, но и просто в храмовых нефзах. Эти пространства нищенствующие ордена охотно предоставляли религиозным братствам мирян, опека над которыми была важнейшей частью их деятельности, поскольку давала возможность контролировать светскую религиозность. Подобные братства были чрезвычайно многочисленны⁴ и были идеальным каналом воздействия на светское население. В братства, как правило, посвященные какому-либо святому, миряне объединялись ради помощи другу другу в обретении спасения с помощью молитв и ходатайства избранного святого, поэтому члены братств брали на себя обязательства присутствовать на мессах с определенной регулярностью, молиться, читать определенные молитвы определенное число раз, участвовать в процессиях и проч. Одной из форм опеки было предоставление братствам пространства в своих церквях для их деятельности.

⁴ По данным П. Хамфри [8], во Флоренции в начале XVI в. насчитывалось 75 братств, а в Венеции – 200.

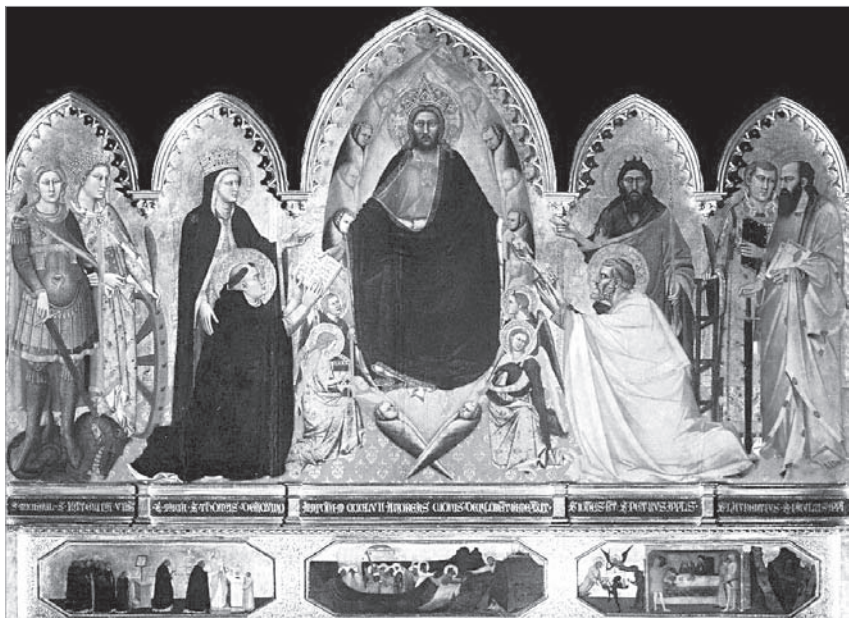


Рис. 2. Андреа ди Чоне (Орканья). «Полиптих Строчи». 1354–1357. Церковь Санта-Мария-Новелла (Флоренция)

Одно из наиболее знаменитых флорентийских братств Богоматери – лаудези. Его деятельность была благословлена самим Петром Веронским во время его визита в город и находилась в поле внимания монахов Санта-Мария-Новелла; там же, внутри этой церкви, разворачивалась их основная деятельность – ежевечернее пение лауд, восхваляющих Богоматерь. В рамках этой деятельности лаудези заказывают для себя образ Богоматери, который мы знаем под именем «Мадонны Ручеллаи» (рис. 3) [8, 9]. Прикрепленный к стене трансепта, он выступал непосредственным адресатом их песнопений. Формально «Мадонна Ручеллаи» является примером корпоративного заказа. Однако программа Мадонны Ручеллаи выходит за пределы собственно Богородичного культа лаудези и является ранним образцом продуманной собственно доминиканской программы: ее выдающаяся во всех смыслах раму украшают медальоны с иерархически расположенными образами Бога-отца, апостолов, пророков и доминиканских святых: Петра Мученика, Доминика, Екатерины Александрийской, Августина (чей устав лежит в основе доминиканского) и Зиновия,



Рис. 3. Дуччо ди Буонинсеня.
«Маэста» («Мадонна Ручеллаи»). 1285.
Галерея Уффици (Флоренция)

покровителя Флоренции. Богородичный образ братства в буквальном смысле представлен в оправе доминиканской программы, демонстрирующей важность доминиканской проповеднической миссии и иерархически показывающей, от кого орден наследует эту миссию [2 р. 241–244]. Образ, созданный по инициативе и на деньги братства, очевидно, согласовывался с доминиканцами и контролировался ими.

Похожую схему взаимодействия орденов с братствами в вопросах создания алтарных образов можно обнаружить и в Венеции, где и францисканцы, и доминиканцы активно взаимодействовали со скуолами (религиозными братствами мирян), предоставляя им

алтари в своих церквах. В особенности ордена поощряли основные скуол, посвященных новым, недавно канонизированным святым своих орденов: доминиканцы – Винсенту Феррерскому (кан. 1455) и Екатерине Сиенской (кан. 1461), кармелиты – Альберту из Трапани (кан. 1457), францисканцы – Бонавентуре (кан. 1482) [10].

Так, в частности, в нефе доминиканской церкви Санти-Джованни-э-Паоло самими монахами были учреждены алтари, освященные в честь главных доминиканских святых: св. Августина, св. Петра Мученика, св. Екатерины Сиенской и св. Винсента Феррерского. В дальнейшем алтари постепенно переходили в ведение скуол, посвященных этим святым, и обеспечение алтарных образов для этих алтарей вменялось в обязанность именно им. Как показал П. Хамфри, сами скуолы использовали алтарные образы как средство конкуренции друг с другом и, подобно отдельным мирянам, как средство демонстрации своих финансовых возможностей. Алтарные образы для трех последних были заказаны скуолами у выдающихся венецианских мастеров: алтарные образы св. Винсента Феррерского (1464–1468, церковь Санти-Джованни-э-Паоло) и св. Екатерины Сиенской (утрачен, известен по акварели XIX в., рис. 4) были созданы Джованни Беллини, а алтарь св. Петра Мученика (утрачен, известен по гравюре и живописной копии, рис. 5) – Тицианом.

Каждый следующий образ создавался с целью превзойти предыдущие и отличаться от них, в этом стремлении каждый из образов стал важной вехой в развитии венецианского алтарного образа, обогатив его новыми чертами. Так, полиптих св. Винсента Феррерского стал одним из первых полиптихов, в котором готическая резная рама уступила место антикизирующей. В алтаре св. Екатерины Сиенской впервые реализуется принципиально новый тип венецианского ренессансного алтарного образа – в виде монументальной картины с пирамидально скомпонованной сценой Святого Собеседования, размещающейся на стене в обрамлении ордерной рамы, своим живописным пространством иллюзионистически расширяющей пространство церкви. Наконец, образ Тициана впервые реализует алтарный образ в виде нарративной и в высшей степени экспрессивной сцены убийства св. Петра Мученика, разворачивающейся в драматическом пейзаже. Как и в церкви Санта-Мария-Новелла, доминиканцы из церкви Санти-Джованни-э-Паоло в итоге соревновательной патронажной кампании обрели исключительный по качеству ансамбль алтарных образов, прославляющих орденских святых, который можно было использовать как средство пропаганды культов соответствующих святых.



Рис. 4. Гравюра с изображением несохранившегося алтарного образа св. Екатерины Сиенской Джованни Беллини. По книге: *Zanotto F. Pinacoteca Veneta. Venezia, 1858*



Рис. 5. Иоганн Карл Лотт. Копия 1691 г. несохранившегося алтарного образа св. Петра Веронского Тициана (1528–1530). Церковь Санти-Джованни-э-Паоло (Венеция)

Заклучение

Во всех рассмотренных нами случаях, число которых можно было бы умножить, живописные произведения, являющиеся собственностью светских заказчиков, созданные по их инициативе и на их средства, оказываются предназначенными для различных пространств в церквях нищенствующих орденов и демонстрируют двойную идентичность. Прославляя заказчиков простыми средствами (помещая фамильные гербы и фигуры святых покровителей различных членов этих семей), эти же самые произведения с помощью своих сложных иконографических программ одновременно транслировали идеи, выходящие за пределы интересов этих заказчиков и важные для самого ордена. Эти произведения, на наш взгляд, следует рассматривать как продукты косвенного патронажа, т. е. патронажа, который осуществляется путем координации инициатив, усилий и средств многочисленных групп горожан. В искусстве распоряжения чужими патронажными инициативами нищенствующие ордена достигли высот мастерства. Механизмы косвенного патронажа были настолько хорошо отработаны, а его результаты настолько впечатляющи, что можно говорить о продуманной художественной политике нищенствующих орденов, подобно тому как мы говорим о художественной политике городских коммун и ренессансных правителей, и рассматривать косвенный патронаж как ее основной инструмент в условиях многочисленных ограничений, накладываемых обетами бедности.

Литература

1. *Bourdau L.* The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 242 p.
2. *Cannon J.* "Dominican Patronage of the Arts in Central Italy: The Provincia Romana, c. 1220 – c. 1320". Ph.D. dissertation, University of London, 1980.
3. *Giurescu E.* Trecento Family Chapels in Santa Maria Novella and Santa Croce: Architecture, Patronage, and Competition. PhD dissertation. New York University, 1997.
4. *Nelson J.K., Zeckhauser R.J.* A Renaissance Instrument to Support Nonprofits: The Sale of Private Chapels in Florentine Churches // *The Governance of Not-for-Profit Organizations* / ed. E.L. Glaeser. Chicago: University of Chicago Press, 2003. P. 143–179.
5. *Gordon D.* Andrea di Bonaiuto's Painting in the National Gallery and S. Maria Novella: The Memory of a Church // *The Burlington Magazine*. 2009. Vol. 151. No. 1277 (Aug.). P. 512–518.
6. *Gordon D., Reeve A.* Three Newly-Acquired Panels from the Altarpiece for Santa Croce by Ugolino di Nerio // *National Gallery Technical Bulletin*. 1984. Vol. 8.
7. *Paoletti J.* The Strozzi Altarpiece Reconsidered // *Memorie Dominicane*. 1989. №. 20. P. 279–300.

8. Hueck I. La tavola di Duccio e la Compagnia delle Laudi di Santa Maria Novella // La Maestà di Duccio restaurata / ed. A. Petrioli Tofani. Firenze, 1990. P. 33–46.
9. Bellosi L. La funzione della 'Madonna' Rucellai // Prospettiva. 2006. № 121/124. P. 108–118 ("I vivi parean vivi": Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento).
10. Humfrey P. Competitive Devotions: The Venetian Scuole Piccole as Donors of Altarpieces in the Years around 1500 // The Art Bulletin. 1988. Vol. 70. No. 3 (Sep.). P. 401–423.

References

1. Bourdua L. The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 242 p.
2. Cannon J. "Dominican Patronage of the Arts in Central Italy: The Provincia Romana, c. 1220 – c. 1320". Ph.D. dissertation, University of London, 1980.
3. Giurescu E. Trecento Family Chapels in Santa Maria Novella and Santa Croce: Architecture, Patronage, and Competition. PhD dissertation. New York University, 1997.
4. Nelson JK., Zeckhauser RJ. A Renaissance Instrument to Support Nonprofits: The Sale of Private Chapels in Florentine Churches. Glaeser EL., ed. *The Governance of Not-for-Profit Organizations*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. p. 143-79.
5. Gordon D. Andrea di Bonaiuto's Painting in the National Gallery and S. Maria Novella: The Memory of a Church. *The Burlington Magazine*. 2009;151:512-18.
6. Gordon D., Reeve A. Three Newly-Acquired Panels from the Altarpiece for Santa Croce by Ugolino di Nerio. *National Gallery Technical Bulletin*. 1984;8.
7. Paoletti J. The Strozzi Altarpiece Reconsidered. *Memorie Dominicane*. 1989;20:279-300.
8. Hueck I. La tavola di Duccio e la Compagnia delle Laudi di Santa Maria Novella. Petrioli A., ed. *Tofani. La Maestà di Duccio restaurata*. Firenze, 1990. p. 33–46.
9. Bellosi L. La funzione della 'Madonna' Rucellai. *Prospettiva*. 2006;121/124:108-18 ("I vivi parean vivi": Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento).
10. Humfrey P. Competitive Devotions: The Venetian Scuole Piccole as Donors of Altarpieces in the Years around 1500. *The Art Bulletin*. 1988;70:401-23.

Информация об авторе

Ольга А. Назарова, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия; Россия, 101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 20; Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; O_Nazarova@mail.ru

Information about the author

Olga A. Nazarova, Cand. of Sci. (Art history), National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia; bld. 20, Myasnitskaya str., Moscow, 101000, Russia; Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993; O_Nazarova@mail.ru

Капелла Ручеллаи
в церкви Сан-Панкратио во Флоренции:
на стыке личного и общественного

Екатерина И. Тараканова

*Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств РАХ, Москва, Россия, ektar@yandex.ru*

Аннотация. Статья представляет собой первое исследование на русском языке, посвященное капелле Ручеллаи во флорентийской церкви Сан-Панкратио. Эта погребальная капелла, завершенная в 1467 г., была выполнена по заказу крупнейшего флорентийского мецената Джованни ди Паоло Ручеллаи и связывается с именем Леона Баттиста Альберти. Основу ее ансамбля, влияние которого прослеживается в целом ряде памятников Италии, составляет копия Гроба Господня, выдержанная в пропорциях золотого сечения, а сама капелла является одним из важнейших примеров переноса сакральной топографии на тосканскую землю. Особое внимание в статье уделено проблемам заказа, социальной и общественной значимости капеллы Ручеллаи. Автор предлагает свою интерпретацию ее декорации, в первую очередь – инкрустаций с эмблемами заказчика и представителей семейства Медичи. Памятник рассматривается в контексте ансамбля возведенных по велению Джованни Ручеллаи сооружений. В статье показывается, как, благодаря его тонкому замыслу, значение семейной усыпальницы возросло, как минимум, до общегородского уровня, что во многом способствовало упрочению социального и политического статуса ее владельца. Анализируются обстоятельства, вследствие которых капелла Ручеллаи стала важной составляющей архитектурного, культурного и сакрального облика Флоренции эпохи Кватроченто.

Ключевые слова: Кватроченто, капелла Ручеллаи, копия Гроба Господня, Джованни ди Паоло Ручеллаи, Леон Баттиста Альберти, Джованни ди Бертино, Джованни ди Пьемонте, Медичи, заказчик

Для цитирования: Тараканова Е.И. Капелла Ручеллаи в церкви Сан-Панкратио во Флоренции: на стыке личного и общественного // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 218–230

The Ruchellai Chapel
in the Florentine church of San Pancrazio:
between private and public

Ekaterina I. Tarakanova

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts,
Moscow, Russia; ektar@yandex.ru*

Abstract. This is the first Russian study of the Rucellai chapel in the church of San Pancrazio in Florence. This funeral chapel, completed in 1467, was commissioned by the largest Florentine patron, Giovanni di Paolo Rucellai, and is associated with Leon Battista Alberti. A copy of the Holy Sepulchre with golden ratio proportions is the kernel of the ensemble. The chapel is one of the most important examples of the adoption of sacred topography in Tuscany. It has influenced several Italian monuments. Special attention is paid to issues of commissioning and to the social and public importance of the Rucellai chapel. The author gives her own interpretation of its decoration, primarily of the inlays of emblems of the customer and of Medici family members. The monument is considered as part of the conceptual ensemble of buildings commissioned by Giovanni Rucellai. It is shown how his subtle plan has increased the importance of the family tomb, at least within the city. This has significantly raised the social and political status of its owner. The author analyses the circumstances which made the Rucellai chapel an important part of the architectural, cultural and sacred image of Quattrocento Florence.

Keywords: Quattrocento, Rucellai chapel, imitation of the Holy Sepulchre, patron, Giovanni di Paolo Rucellai, Leon Battista Alberti, Giovanni di Bertino, Giovanni di Piemonte, Medici

For citation: Tarakanova EI. The Ruchellai Chapel in the Florentine church of San Pancrazio: between private and public. *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies" Series.* 2019;1:218-30

Введение

Капелла Ручеллаи (рис. 1) в церкви Сан-Панкратио, завершенная в 1467 г. и связываемая с именем Альберти, – один из наиболее необычных памятников флорентийского Кватроченто. Она была выполнена наряду с фасадом базилики Санта-Мария-Новелла и палаццо и лоджией Ручеллаи по заказу купца, гуманиста и писателя Джованни ди Паоло Ручеллаи (1403–1481). Строительные проекты этого крупнейшего мецената своего времени, любившего тратить деньги не меньше, чем их зарабатывать, не только увековечивали его память, но и служили прославлению его родного города, а главное – Бога.



Рис. 1. Леон Баттиста Альберти (?), Джованни ди Бертино. Капелла Ручеллаи, церковь Сан-Панкратио, Флоренция. Общий вид (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/fe/Cappella_del_santo_sepolcro%2Ctempietto_00.JPG/800px-Cappella_del_santo_sepolcro%2Ctempietto_00.JPG)

Капелла Ручеллаи не относится к хрестоматийным памятникам. Большинство посвященных ей исследований появилось лишь во второй половине XX в. и связано либо с рассмотрением ее в контексте творчества Альберти [1–3], либо с историей реставрации [4]. С середины 2000-х годов эта капелла – в поле внимания А. Науйока [5–6], связавшей ее появление с проведением Ферраро-Флорентийского собора. В русскоязычной литературе капелла Ручеллаи упоминается лишь эпизодически.

Цель настоящей работы заключается в рассмотрении проблем заказа, социальной и общественной значимости капеллы Ручеллаи,



*Рис. 2. Леон Баттиста Альберти (?), Джованни ди Бертино. Темпьетто дель Санто Сеполькро, капелла Ручеллаи, церковь Сан-Панкратио, Флоренция.
Фото автора*

в анализе того, как соотнесение личных мотивов заказчика с общественными и политическими моментами проявилось в декорации ансамбля и в его бытовании.

Прямоугольная в плане и лаконичностью декора напоминающая постройки Филиппо Брунеллески капелла расположена в начале северного нефа церкви Сан-Панкратио. Ее ядром является темпьетто дель Санто Сеполькро (рис. 2) – уменьшенная копия-модель Гроба Господня в Иерусалиме. Снаружи эта микроархитектурная форма облицована тридцатью мраморными квадратными плитами с преимущественно орнаментальными инкрустациями

из зеленого и красного камня, что придает ей сходство с памятниками тосканского инкрустационного стиля, в первую очередь – с флорентийским баптистерием и базиликой Сан-Миньято-аль-Монте, а также – со спроектированным Альберти фасадом церкви Санта-Мария-Новелла. Еще в одном квадрате приведена латинская надпись с указанием прототипа модели, ее заказчика и года завершения работы. На месте двух плит, сравнявших бы число облицовочных квадратов с количеством прожитых Христом лет, помещен очень низкий проход. Его высота, формально обусловленная масштабным уменьшением для сохранения пропорций, словно указывает желающему проникнуть внутрь посетителю на подобающие святому месту позы низкого поклона или коленопреклонения.

Над всей конструкцией возвышается выкрашенный под мрамор деревянный фонарь с куполком. Он похож на завершение Старой сакристии Брунеллески, по мнению Р. Краутхаймера¹, по своей форме восходящее к той же иерусалимской святыне. Интерьер темплетто, образованного параллелепипедом с полукруглым выступом апсиды, представляет собой прямоугольное в плане пространство, перекрытое цилиндрическим сводом, который расписан в виде звездного неба. В нем установлен каменный саркофаг, над которым Джованни ди Пьемонте, бывшим подмастерьем Пьеро делла Франческа, написан воскресший Христос с коленопреклоненными ангелами по бокам (рис. 3). Его изображение частично заходит на карниз, что создает иллюзию парения Спасителя перед стеной, непосредственно над гробом.

Люнету над входом занимает Пьета, роскошная драпировка фона которой напоминает о специализации Джованни Ручеллаи на торговле тканями. В противоположной люнете художник написал снятого с креста Иисуса, поддерживаемого, по всей видимости, самим заказчиком, один из сыновей которого (скорее всего, Бернардо) показан рыдающим у ног Богочеловека. В имитации полихромной мраморной облицовки, покрывающей оставшуюся часть стен, как и в реальном каменном оформлении модели, ведущим является мотив круга, традиционно связываемый с Горним миром. Круги, вписанные в квадраты, указывают на соотношение земного и небесного миров – идея, которая получает особое значение в пространстве находящейся «на рубеже» этих двух миров усыпальницы, тем более что в ней находится модель иерусалимской святыни.

Цель Джованни Ручеллаи при обустройстве фамильной капеллы была прославить Бога, город и оставить память о себе [1 р. 59]. Решив поместить в центре ансамбля повторение Гроба

¹ См. комментарии в [7 s. 353].



Рис. 3. Джованни ди Пьемонте. Роспись интерьера темплетто дель Санто Сеполькро, капелла Ручеллаи, церковь Сан-Панкратио, Флоренция. Фреска.
Фото автора

Господня, заказчик не только проявил личное религиозное благочестие, но и определил погребальную функцию капеллы. Таким образом, цитата из Евангелия от Марка (16:6): *YHESVM QVERITIS NAZARENUM CRUCIFIXUM SURREXIT NON EST NIC ECCE LOCVS VBI POSVERUNT EVM* («Не пугайтесь! – сказал он им. – Вы ищите Иисуса Назарянина, распятого. Он воскрес – Его нет здесь. Вот место, где Он лежал»), идущая по всему фризу, опоясывающему верх модели, указывает и на личные чаяния заказчика относительно его загробной участи. Поклонение прекрасной копии святыни, наделенной сакральной и обрядовой значимостью, в свою очередь, должно было наводить и на мысли о Джованни Ручеллаи.

«Модели» Гроба Господня были распространены в Средние века и в эпоху Возрождения. Сведения о прототипе нередко черпались из литературных новелл со свидетельствами современников, трактатов теологов и миниатюр. В письме к матери от 25 апреля 1457 г. Джованни Ручеллаи пишет о том, что снарядил экспедицию из двух кораблей для фиксации инженерами размеров иерусалимского образца [2 р. 61]. И все же в случае с темплетто в церкви Сан-Панкрацио мы имеем дело не с точной копией, а с творческой интерпретацией в соответствии с ренессансными представлениями. В этом, безусловно, заслуга Альберти, явно причастного к художественному замыслу капеллы, несмотря на то, что его авторство ставится некоторыми исследователями под сомнение².

Геометрически выстроенные буквы латинских надписей³, восходящие к античным образцам (шрифтам римского мавзолея Цецилии Метеллы и веронских ворот деи Леони [1 р. 112]), обращение к тосканскому инкрустационному стилю, применение принципа золотого сечения и использование самых гармоничных фигур – круга и квадрата – свидетельствуют о проникновении элементов гуманистической культуры в оформление сакрального пространства капеллы Ручеллаи. Этот ценный с обрядовой и художественной точки зрения памятник, названный Джорджо Вазари [10 с. 315] лучшим творением Альберти, повлиял на ренессансное декоративно-прикладное искусство и архитектуру, в том числе ансамбли Сакри Монти⁴. В кастелло Монселиче хранится датированная XV в. расписанная шкатулка-реликварий из тополя, довольно точно воспроизводящая темплетто капеллы Ручеллаи [12 р. 377]. А в XVI столетии он, пусть и схематично, был повторен в оратории церкви Сан-Рокко в Сансеполькро.

О важной культурно-политической роли флорентийской парафразы Гроба Господня, явно выходящей за пределы личного заказа, говорит тот факт, что ее замысел возник еще в 1440 г. и был связан со строительной программой обновления Флоренции по случаю Ферраро-Флорентийского собора [5, 12 р. 371]. Тогда вопрос поиска точек пересечения между Западом и Востоком стоял наиболее остро. Флоренция, на девять лет приютив-

² К. фон Штегман и Г. фон Геймюллер [8 с. 11] считали, что копию Гроба Господня выстроил Джованни ди Бертино, а саму капеллу – Лука Фанчелли.

³ Подробнее об использованном в капелле Ручеллаи шрифте, вычерченном по кургам и квадратам, см. [9 р. 221–222].

⁴ Капелла Ручеллаи послужила источником вдохновения даже для расположенной на северо-западе Пьемонта капеллы Гроба Господня в Сакро Монте в Варалло [11 р. 218].

шая бежавшего из Рима Евгения IV и выступившая как гарант папской власти, в культурном климате того времени ассоциировалась с Иерусалимом [13 р. 151]. Одним из мест возможного расположения флорентийской реплики Гроба Господня называлась пристройка к капелле Ручеллаи в церкви Санта-Мария-Новелла [2 р. 368], принадлежавшей к числу важнейших базилик не только города, но и всего католического мира. За этот вариант расположения высказывался и входивший в свиту Евгения IV Альберти [1 р. 61].

В итоге выбор был сделан в пользу капеллы в Сан-Панкратио, которой заказчик отдавал предпочтение с самого начала. Эта приходская церковь принадлежала валамброзианскому монастырю, благодаря деятельности аббата дона Лоренцо являвшемуся в 1429–1460 гг. престижным центром культуры [2 р. 371]. Кроме того, Сан-Панкратио располагалась совсем рядом с новым палаццо Ручеллаи, поэтому капелла в ней могла, по сути, рассматриваться как дворцовая. В этот «умозрительный» ансамбль входила и лоджия Ручеллаи, выстроенная на небольшой площади перед дворцом. Публичные церемонии, справлявшиеся в фамильной лоджии, могли продолжаться в семейной капелле. Оба сооружения объединяло и архитектурное сходство. До перестройки Сан Панкратио в 1809 г., когда колонны и пилястры, образывавшие открытый в сторону нартекса вход в капеллу, были перенесены на фасад церкви, а на их месте выстроена стена [14 р. 23], в часовне ощущалось взаимопроникновение общественной и частной сфер, подобное открытости лоджии в пространство города.

О включенности в городскую парадигму напоминает и венчающий темплетто в капелле Ручеллаи карниз из резных флорентийских лилий. В выполненном из *pietra serena* декоре самой капеллы, как и в облицовке модели Гроба Господня, ключевые «узлы» образуют эмблемы Джованни Ручеллаи (рис. 4) и представителей трех поколений Медичи, бывших фактическими правителями Флоренции. Инкрустированные тондо, вписанные в мраморные квадраты на стенах темплетто, в таком случае могут ассоциироваться с пилюлями на гербе этого влиятельного семейства.

После возвращения Медичи из ссылки в 1434 г. Джованни Ручеллаи, женатый на Якопе (дочери их злейшего врага Паллы ди Нофери Строщи), 27 лет находился под подозрением, что, правда, не помешало ему стать одним из самых богатых и влиятельных горожан. Полностью «обелить» себя Ручеллаи удалось лишь после помолвки его второго сына Бернардо с внучкой Козимо Старшего и дочерью Пьеро Подагрика – Лукрецией ди Пьеро, прозванной Нанинной. Как и обращенный к входящему в капеллу (в ее преж-



Рис. 4. Джованни ди Бертино. Эмблема Джованни ди Паоло Ручеллаи. Фрагмент мраморной облицовки темпьетто дель Санто Сеполькро, капелла Ручеллаи, церковь Сан-Панкратио, Флоренция. Мрамор, инкрустация (https://it.wikipedia.org/wiki/Tempietto_del_Santo_Sepolcro#/media/File:Tempietto_formelle_09_impresa_personale_di_giovanni_rucellai.JPG)

ней конфигурации) отличительный знак заказчика (надутый парус с развевающимися вантами), эмблемы Козимо Старшего, Пьеро Подагрика и Лоренцо Великолепного отмечают центральные части каждой из наружных стен темпьетто. Не сразу заметные на фоне многообразных декоративных розеток, заполняющих остальные тондо облицовки, эти эмблемы оказываются не только указанием на семейное родство, но и завуалированной политической демонстрацией. Вместе с тем три кольца с алмазами на эмблеме Лоренцо Великолепного могут напоминать и о добродетелях веры, надежды и милосердия.

Облицовка модели Гроба Господня, выполненная Джованни ди Бертино, близка фризу на другой его работе – фасаде базилики Санта-Мария-Новелла, хоть это и не сразу осознается из-за разницы в расположении декоративных плит и в дистанции восприятия. Дословные повторы отсутствуют, но пропорциональные соотношения мраморных квадратов и вписанных в них тондо, а также декоративные принципы построения орнаментального изображения в

них использованы одни и те же. Таким образом, эти орнаментальные инкрустации становятся еще одной «фирменной меткой» заказчика, наряду с более очевидными знаками – его эмблемой и указанием имени.

Особого внимания заслуживает включенность часовни Ручеллаи в церковный церемониал Флоренции. Каждый год в воскресенье после праздника Сан-Панкратио в капеллу направлялось шествие представителей цеха мянел, членом и спонсором которого являлся Джованни Ручеллаи. В 1471 г. еще одним свидетельством признания сакральной значимости флорентийской модели Гроба Господня (при том, что сама капелла была освящена только в 1485 г.) стала булла Павла II, согласно которой посещение капеллы в Великую Пятницу и на Пасху давало верующим семь лет полного отпущения грехов [2 р. 372–373]. В итоге семейная часовня стала подлинным местом религиозного паломничества.

Заключение

Таким образом, капелла Ручеллаи в церкви Сан-Панкратио являет собой выдающийся пример сопряжения частных и общественных функций и коннотаций в одном памятнике. Отчасти это было отражено еще в репрезентативном портрете Джованни ди Паоло Ручеллаи (рис. 5), написанном во второй трети XVI столетия, спустя полвека после его смерти, предположительно Франческо Сальвиати. Знаменитый флорентийский меценат изображен сидящим в кресле, в трехчетвертном повороте. За ним слева направо – по мере снижения светской и нарастания общественной и сакральной роли – расположены выполненные по его заказу палаццо, лоджия, фасад базилики Санта-Мария-Новелла и модель Гроба Господня. При этом перед лицом Джованни Ручеллаи помещены именно два последних объекта, как бы противопоставляемые связанным с земной тщетой и славой светским постройкам, не случайно показанным за его спиной. Характерно, что взгляд портретируемого обращен в сторону написанного прямо над его руками темпьетто, намекающего на счастливую загробную участь Джованни Ручеллаи. А сам темпьетто, в реальности находящийся в пространстве церковной капеллы, изображен, наравне с тремя другими постройками, на открытой городской площади, что в очередной раз подчеркивает его важность в архитектурном, культурном и сакральном облике Флоренции.



Рис. 5. Франческо Сальвиати (?). Портрет Джованни ди Паоло Ручеллаи. Доска, масло. Ок. 1540 (https://it.wikipedia.org/wiki/File:Giovanni_di_Paolo_Rucellai.jpg)

Литература

1. *Borsi F.* Leon Battista Alberti. L'opera completa. Milano: Electa, 1980. 402 p.
2. *Tavemor R.* Giovanni Rucellai e il suo complesso architettonico a Firenze // Leon Battista Alberti / J. Rykwert e A. Engel (cur.). Milano: Electa, 1994. P. 368–377.
3. Comunicare con Leon Battista Alberti: il nuovo collegamento tra il Museo Marino Marini e la Cappella del Santo Sepolcro / di V. Vaccaro (cur.). Firenze: Polistampa, 2013. 79 p.
4. *Gastone G.* La Cappella del S. Sepolcro: catalogo della mostra sul restauro. Firenze: Salimbeni, 1981. 115 p.
5. *Naujokat A.* Pax et Concordia: das Heilige Grab von Leon Battista Alberti als Memorialbau des Florentiner Unionskonzils; 1439–1443. Freiburg i. Br. [u.a.]: Rombach, 2006. 107 s.

6. Naujokat A. Non est hic: Leon Battista Albertis Tempietto in der Cappella Rucellai. Aachen [u.a.]: Geymüller, 2011. 322 s.
7. Heydenreich L.H. Die Cappella Rucellai und die Badia Fiesolana – Untersuchung über architektonische Stilformen Albertis // *Kunstchronik*. 1960. Vol. 13. S. 352–354.
8. Штегман К. фон, Геймюллер Г. фон. Архитектура Ренессанса в Тоскане, представленная наиболее замечательными церквями, дворцами, виллами и памятниками: В 3 вып. Вып. 3: Леон Баттиста Альберти. Бернардо и Антонио Росселино. М.: Гос. архитектурное изд-во Академии архитектуры СССР, 1941. 54 с.
9. Sperling C.M. Leon Battista Alberti's inscriptions on the Holy Sepulchre in the Cappella Rucellai, San Pancrazio, Florence // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1989. Vol. 52. P. 221–228.
10. Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / Пер. с итал. А.Г. Габричевского, А.И. Венедиктова. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2008. 1278 с.
11. Klerck B de. Jerusalem in Renaissance Italy. The Holy Sepulchre on the Sacro Monte of Varallo // *The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture* / J. Goudeau, M. Verhoeven, W. Weilers (eds.). Leiden: Brill, 2014. P. 215–236.
12. Pacciani R. La cappella Rucellai a San Pancrazio // *Leon Battista Alberti e l'architettura* / M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana, F. Paolo Fiore (cur.). Milano: Silvana, 2006. P. 368–373.
13. Zuccari A. Roma, Firenze, Gerusalemme nella Cappella Niccolina // *Angelicus pictor. Ricerche e interpretazioni sul Beato Angelico* / A. Zuccari (cur.). Milano: Skira, 2008. P. 143–161.
14. Dezzi Bardeschi M. Il complesso monumentale di S. Pancrazio a Firenze ed il suo restauro // *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, ser. XIII, fasc. 73–78, 1966. P. 1–66.

References

1. Borsi F. Leon Battista Alberti. L'opera completa. Milano: Electa, 1980. 402 p.
2. Tavernor R. Giovanni Rucellai e il suo complesso architettonico a Firenze. Rykwert J., Engel A., *Leon Battista Alberti*. Milano: Electa, 1994. p. 368-77.
3. Vaccaro V., cur. Comunicare con Leon Battista Alberti: il nuovo collegamento tra il Museo Marino Marini e la Cappella del Santo Sepolcro. Firenze: Polistampa, 2013. 79 p.
4. Gastone G. La Cappella del S. Sepolcro: catalogo della mostra sul restauro. Firenze: Salimbeni, 1981. 115 p.
5. Naujokat A. Pax et Concordia: das Heilige Grab von Leon Battista Alberti als Memorialbau des Florentiner Unionskonzils; 1439–1443. Freiburg i. Br. [u.a.]: Rombach, 2006. 107 s.
6. Naujokat A. Non est hic: Leon Battista Albertis Tempietto in der Cappella Rucellai. Aachen [u.a.]: Geymüller, 2011. 322 s.
7. Heydenreich L.H. Die Cappella Rucellai und die Badia Fiesolana – Untersuchung über architektonische Stilformen Albertis. *Kunstchronik*. 1960;13:352-54.
8. Stegmann C., von, Geymüller H., von. Die Architektur der Renaissance in Toscana – dargestellt in den hervorragendsten Kirchen, Palästen, Villen und Monumenten. In 3 vols. Vol. 2. Leon Battista Alberti, Bernardo und Antonio Rosselino.

- Moscow: Gosudarstvennoe arkhitekturnoe izdatel'stvo Akademii arkhitektury SSSR Publ.; 1941. 54 p. [In Russ.]
9. Sperling CM. Leon Battista Alberti's inscriptions on the Holy Sepulchre in the Cappella Rucellai, San Pancrazio, Florence. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1989;52: 221-28.
 10. Vasari G. The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects. Complete edition in one volume. Gabrichevskii AG., Venediktov AI., transl. Moscow: ALFA-KNIGA Publ.; 2008. 1278 p. [In Russ.]
 11. Klerck B. de. Jerusalem in Renaissance Italy. The Holy Sepulchre on the Sacro Monte of Varallo. Goudeau J., Verhoeven M., Weilers W., eds. *The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture*. Leiden: Brill, 2014. p. 215-36.
 12. Pacciani R. La cappella Rucellai a San Pancrazio. Bulgarelli M., Calzona A., Ceriana M., Paolo Fiore F., cur. *Leon Battista Alberti e l'architettura*. Milano: Silvana, 2006. p. 368-73.
 13. Zuccari A. Roma, Firenze, Gerusalemme nella Cappella Niccolina. Zuccari A., cur. *Angelicus pictor. Ricerche e interpretazioni sul Beato Angelico*. Milano: Skira, 2008. p. 143-61.
 14. Dezzi Bardeschi M. Il complesso monumentale di S. Pancrazio a Firenze ed il suo restauro. *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, ser. XIII, fasc. 73-78, 1966. p. 1-66.

Информация об авторе

Екатерина И. Тараканова, научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств РАХ, Москва, Россия; ГСП-1, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; ektar@yandex.ru

Information about the author

Ekaterina I. Tarakanova, researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; bld. 21, Prechistenka str., Moscow, Russia, GSP-1, 119034; ektar@yandex.ru

Классицизм как архаизм:
мастерская Мацциере и флорентийская живопись
конца XV в.

Марина А. Лопухова

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, marina.lopukhova@gmail.com*

Аннотация. Творчество Аньоло ди Доменико дель Мацциере (1466–1513) и его старшего брата Доннино (1460 – после 1515) является ярким образцом локальной художественной традиции, основанной на языке позднего Кватроченто. Художники, вышедшие из мастерской Козимо Росселли, соединили в своих работах, прежде всего в больших алтарных картинах, выполненных ими для трех фамильных капелл семейства Корбинелли в церкви Санто Спирито во Флоренции, приемы и схемы наиболее выдающихся мастеров флорентийской школы. Стиль их живописи, нарядный, уравновешенный и последовательно эклектический, очевидно архаичен на фоне достижений ренессансного искусства первой четверти XVI в., однако он дает наглядное представление о вкусе, своеобразной «языковой норме», «формуле» флорентийской школы, которая была выработана в последней трети XV в. Их работы позволяют определить элементы больших фресковых циклов и алтарей, созданных для аристократических заказчиков прошлого медичейского времени, которые вошли в моду, оказались устойчивыми и перешли в более широкую живописную продукцию.

Ключевые слова: итальянская живопись, искусство Возрождения, флорентийская школа, Аньоло Мацциере, Доннино Мацциере, Филиппино Липпи

Для цитирования: Лопухова М.А. Классицизм как архаизм: мастерская Мацциере и флорентийская живопись конца XV в. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 231–245

Classicism as Archaism: the Mazziere brothers and Florentine painting of the late 15th century

Marina A. Lopukhova

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia, marina.lopukhova@gmail.com

Abstract. The work of Agnolo di Domenico del Mazziere (1466–1513) and his brother Donnino (1460 – after 1515) represents a local artistic tradition based on late Quattrocento pictorial language. They were pupils of Cosimo Rosselli and combined in their works, primarily large altarpieces made for three family chapels of the Corbinelli family in the church of Santo Spirito in Florence, the approaches and schemes which were practiced by prominent masters of the Florentine school. Their well-balanced and eclectic style is obviously archaic against the background of the achievements of Renaissance art of the first quarter of the sixteenth century; however, their works permit the identification of the decorative elements of large frescoes and altars made for aristocrat-patrons of the Medici period, which became fashionable, then standard and then widely current at all artistic levels. It portrays the tastes, the peculiar idiom, and “formula” of Florentine painting which was worked out in the last third of the fifteenth century.

Keywords: Italian painting, Renaissance art, Florentine school, Agnolo del Mazziere, Donnino del Mazziere, Filippino Lippi

For citation: Lopukhova MA. Classicism as archaism: the Mazziere brothers and Florentine painting of the late 15th century. *RSUH / RGGU Bulletin. “Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies” Series.* 2019;1:231-45

Братья Мацциере, Аньоло ди Доменико (1466–1513) и Доннино ди Доменико (1460 – после 1515), работали на рубеже XV–XVI вв. во Флоренции и для заказчиков из других тосканских городов. Дж. Вазари упоминает Аньоло как автора нескольких фресок и ряда портретов, которыми были проиллюстрированы «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», а также как одного из консультантов Микеланджело в период его работы в Сикстинской капелле [1 vol. III p. 190–191; vol. IV p. 536]. В этой же связи имя Аньоло называет в письме к Микеланджело другой его ассистент, Франческо Граначчи. Краткую биографию Аньоло составит и Филиппо Бальдинуччи [2 vol. I p. 542–543]. Имя Доннино было обнаружено в платежном документе флорентийского братства Бигалло от 1490 г., который касался изготовления алтаря для церкви Св. Люции при больнице этого братства [3]. В этой связи предполагают, что Доннино, старший и, вероятно, менее даровитый из братьев, заботился более об управлении мастерской

и ее финансах, в то время как младшему принадлежат ее главные живописные достижения [4 р. 170]. Продолжил семейное дело сын Доннино, Антонио ди Доннино (1497–1547), после смерти дяди и отца обучавшийся в мастерской Франчабиджо. Включенный Ф. Дзери в число «флорентийских эксцентриков» XVI в., он является автором двух документированных работ: «Поклонения пастухов» (1538, Кастильон Фиорентино, Городская пинакотекa) и «Св. Анна с Марией и младенцем и четырьмя святыми» (1546, Флоренция, Сантиссима Аннунциата) [5 р. 236; 11 р. 114], однако целостного представления о его творчестве пока не составлено.

Применительно к ныне известным живописным произведениям рубежа XV – XVI вв., причем довольно существенному их количеству, имя Мацциере закрепилось в литературе сравнительно недавно. В конце 1980-х годов А. Падоа Риццо соотнесла документы, касавшиеся деятельности семьи Мацциере во Флоренции и Пистойе [6], с целым корпусом живописных работ (больших алтарных картин, портретов, а также спаллиер и кассоне), который на протяжении XX в. выстраивался вокруг анонимного Мастера Санто Спирито [7, 3]. Условное обозначение было дано по трем алтарным картинам, «Троице» и двум «Святым беседам» приблизительно 1505 – начала 1510-х годов, которые вместе с роскошным мраморным алтарем работы Андреа Сансовино по сей день составляют ансамбль капелл семейства Корбинелли, влиятельных флорентийских банкиров и торговцев сукном, в левом рукаве флорентийской церкви Санто Спирито (рис. 1). Той же руке принадлежит расписной антепендиум к алтарю семейства Сеньи в соседней капелле.

Монументальные алтари, признанные эталонными работами Мастера, стали отправной точкой для дальнейшей реконструкции его творчества и любопытных рассуждений по поводу его стилевых особенностей. Так, Г.П. Хорн [8] и, спустя полвека, К. Гамба [9] предлагали идентифицировать Мастера с Микеле Скеджини да Ларчано, прозванным Графионе, чья единственная подписная работа находится в церкви Сант Амброджо во Флоренции и ни качеством, ни манерой не напоминает большие алтари из Санто Спирито. Корпус живописных работ Мастера Санто Спирито был определен к 1950–1960-м годам: независимо друг от друга вокруг этого имени группируют целый ряд живописных произведений Р. Оффнер и Ф. Дзери, который признает Мастера одним из наиболее интересных художников позднего Кватроченто [10 cat. 71, 72]. Наиболее обширный список возможных произведений Мастера приведет Э. Фахи в монографии о последователях Доменико Гирландайо [11 р. 192–195].



Рис. 1. Мастер Санто Spirито (Аньоло ди Доменико дель Мацциере). Мадонна с младенцем, ангелами, св. Варфоломеем и евангелистом Иоанном. Флоренция, Санто Spirито, капелла Корбинелли. Фрагмент

Близость к алтарям из Санто Spirито, которое обнаружило «Святое собеседование со св. Лючией и св. Петром Мучеником» (Венеция, Галерея Академии) (рис. 2), святыми покровителями флорентийского братства Бигалло, позволила отождествить венецианскую картину с алтарем, созданным мастерской для боковой церкви братства в 1490 г., а Мастера Санто Spirито – с братьями Мацциере [3; 12 cat. 3.8]. Характерно, что госпиталь братства Бигалло находился неподалеку от ворот Сан Фреддиано: по-видимому, в значительной степени деятельность мастерской была связана с кварталом Санто Spirито. Полноправными участниками художественной жизни города они предстали на выставке 1991 г. «Мастера и мастерские. Живопись во Флоренции конца Кватроченто» [12 p. 114], сделавшей акцент на массовой живописной продукции последней трети XV в. и социальных аспектах организации художественного рынка. Э. Фахи, поддержав и даже подкрепив дополнительным примером идентификацию Мастера с Аньоло ди Доменико дель Мацциере, упрекал авторов каталога, что живописный материал был преподан таким образом, будто не существует качественной разницы между значительными мастера-



Рис. 2. Мастер Санто Спирито (Аньоло ди Доменико дель Мацциере). Мадонна с младенцем, ангелами, св. Люцией и св. Петром-мучеником. 1490 г. Венеция, Галерея Академии

ми и их менее даровитыми последователями [4 р. 170]. Однако эта концепция позволила обозреть весь спектр художественной жизни города, проследив историю художественных династий и связи между крупными и второстепенными художниками, не умаляя достоинств последних.

Несмотря на объективно высокое качество их работ, по сей день литература о братьях Мацциере ограничивается архивными исследованиями и каталожными описаниями. Развитие локальной живописной традиции, своего рода «тупиковой ветви» флорентийской школы, на рубеже XV–XVI вв. занимает исследователей мало, хотя архаические тенденции, основанные на языке живописи позднего Кватроченто, оставались влиятельными не только в этот период, но и в зрелом Чинквеченто [13]. Приходится также с огорчением отметить, что эталонные работы мастерской Мацциере до сих пор не опубликованы достойным образом, что не способствует их изучению.

В творчестве братьев Мацциере мы сталкиваемся с примером последовательного и очевидного эклектизма. Показательной оказывается почти любая характеристика, которую давали Мастеру Санто Спирито исследователи, начиная с Г. Хорна [8 p. 195–196], подчас сводя ее к перечислению художников, на него повлиявших. В частности, следующим образом описывает его стиль Р.Ф. Шэпли: «Стиль этого мастера традиционный, в манере таких художников, как Козимо Росселли, с некоторыми умбрийскими обертонами, но мало подверженный влиянию современных тенденций к маньеризму» [14 cat. 405 p. 325–326]. Для К. Ллойда этот художник – «ассистент или ученик Доменико Гирландайо, находившийся под влиянием Росселли, а затем Филиппино Липпи и Раффаэлино дель Гарбо» [15 p. 112]. Работы Мастера приписывались всем участникам мастерской Доменико Гирландайо [16 p. 223] и его сыну Ридольфо, Якопо Селлайо, Раффаэллино дель Гарбо; исследователи, в числе которых многие видные представители знаточества, от Р. Ван Марле и Б. Беренсона до Ф. Дзери, усматривали в них воздействие Перуджино, Пьеро ди Козимо и прямое заимствование решений, происходящих из мастерской Верроккьо, Лоренцо ди Креди и в особенности Козимо Росселли. Характерно, что К. Монбейг-Гогель в поисках рисунков Мастера Санто Спирито неоднократно предпринимала попытку в буквальном смысле перетасовать графическое наследие ряда крупных флорентийских рисовальщиков и приписать Мастеру наиболее скромные по качеству листы и бытовые зарисовки [17, 18].

Алтарные картины мастерской Мацциере, умиротворенные и простодушно схожие между собой, за редким исключением, столь же удивительно ровны [19 p. 7] и даже изысканны по качеству исполнения. Они сплавили воедино эталонные черты флорентийской школы позднего Кватроченто и излюбленные приемы разных ее представителей – причем как ведущих, так и второстепенных. Безупречность рисунка и определенность контура, пластическая ясность, предельно индивидуализированная и конкретная, почти портретная трактовка лиц, особенно мужских, добротность, жизнелюбие, уравновешенность, нарядность и хроматическое богатство Доменико Гирландайо сочетаются в них с мягкостью и проникновенностью образов Филиппино Липпи образца 1480-х годов. Милловидности и безыскусности Раффаэллино дель Гарбо оказываются созвучны лирические пейзажные мотивы в духе Перуджино, который держал мастерскую во Флоренции. В отдельно взятых работах братьев, при их стилистическом и композиционном единообразии, могут отчетливее проступать стилиевые черты и приемы определенного мастера: Перуджино (в алтаре для церкви Санта

Лючия при госпитале братства Бигалло), чаще – Гирландайо или Раффаэллино дель Гарбо; утонченная, удлиненная, даже экстатичная в сравнении с другими образами, созданными Мацциере, фигура молящейся Марии Магдалины в «Троице» из Санто Спирито напоминает скорее решения позднего Филиппино или Якопо дель Селлайо, но нисколько не утрачивает при этом классической миловидности, избегая савонаролианского надлома и подчеркнутой экспрессивности.

Гармоничное и обаятельное смешение всевозможных манер – «*intermingling of styles*», пользуясь определением Р. Ван Марле [20 vol. 12 p. 425], – братья Мацциере поместили в жесткие и устойчивые иконографические схемы, закрепившиеся во Флоренции к 1480-м годам благодаря Верроккьо и Козимо Росселли, образчик которых оставался перед их глазами постоянно. Простая и ясная композиция алтаря типа *sacra conversazione*, выполненного Росселли по заказу Томмазо Корбинелли для той же церкви Санто Спирито в 1482 г., сводится к изображению Мадонны с младенцем на приподнятом нишеобразном троне, обрамленном пилястрами, с высоким арочным завершением, двух ангелов и двух святых на фоне прямой балюстрады, украшенной антикизированными пилястрами, филенками и фризами, за которой просматриваются кроны деревьев, заменяемые иногда на вазоны с цветами. В наследии братьев эта схема встречается минимум четырежды: в обоих «Святых собеседованиях» из Санто Спирито, в алтаре для церкви братства Бигалло и в ощутимо более скромной по качеству алтарной картине из церкви Св. Николая в Альтомене близ Ареццо (рис. 3), которая, однако, интересна оригинальным иллюзионистическим решением ступенчатого помоста.

Второй парой святых фигуры ангелов заменены во фрагментарно сохранившемся и реконструированном Э. Фахи [4 p. 170–171] алтаре «Мадонна с младенцем со св. Иаковом, Лаврентием, Варфоломеем и Иулианом», разделенным между Пти Пале в Авиньоне [21 p. 51, 224], парижской галереей Г. Сартти [22] и Ашмолеанским музеем в Оксфорде [15 p. 112–113] (рис. 4). Варьируется схема лишь в нижней части, которая может оставаться незаполненной или вместить вазу с цветами (Бигалло), клеймо со сценой «Распятия» (Санто Спирито) или полуфигуры донаторов (Санто Спирито).

При изображении отдельных фигур мастера неоднократно использовали одни и те же прориси, чудом избегая монотонности и навязчивости: так, фигура св. Варфоломея в двух алтарях из Санто Спирито цитируется дословно. Нарочитое повторение схемы, если вспомнить печальный опыт Перуджино, подчас стоило живописцам репутации [23] и в пределах единого, легко обозримого про-



Рис. 3. Мастер Санто Спирито (Доннино ди Доменико дель Мацциере). Мадонна с младенцем, св. Николаем, Люцией, Иоанном Гуальбертом и Иаковом. Альтомена (Ареццо), Сан Никколо

странства заставляет задуматься о неприязнительности заказчиков или о весьма специфическом понимании возможностей живописного ансамбля. В двух других случаях, в алтаре для церкви братства Бигалло и в одном из «Святых собеседований» для семьи Корбинелли, мы встречаем почти идентичную фигурку младенца Христа, физиогномический тип которого, между прочим, был заимствован у Лоренцо ди Креди из знаменитой *Madonna di Piazza* в соборе Пистойи [10 cat. 71].

Подобные параллели не исчерпываются внутренним опытом мастерской Мацциере и позволяют делать предположения об их сотрудничестве с другими флорентийскими боттегами или, скорее,

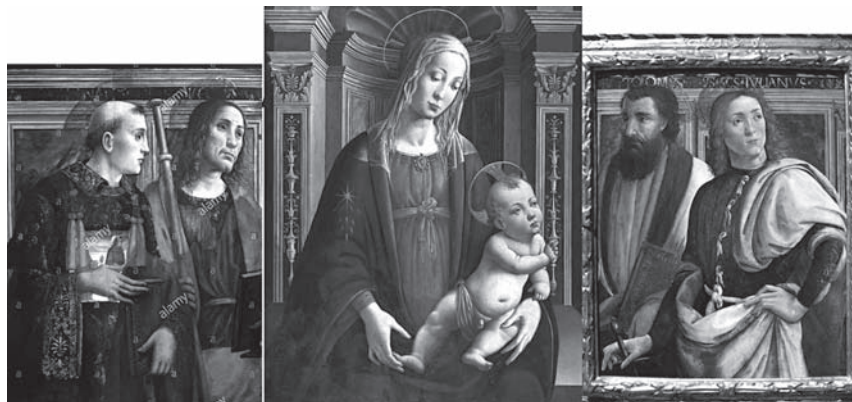


Рис. 4. Мастер Санта Спирито (Аньоло ди Доменико дель Мацциере). Мадонна с младенцем, св. Иаковом, Лаврентием, Варфоломеем и Иулианом (Авиньон, Пти Пале; Париж, галерея Г. Сарти; Оксфорд, Ашмолеанский музей)

наследовании, копировании или приобретении картонов других художников. Помимо многочисленных и точных – разумеется, совершенно объяснимых – совпадений с некоторыми пластическими решениями Козимо Росселли, характерный пример схем, кочующих из одной алтарной картины в другую в пределах одного городского квартала, дает пределла к «Троице» из Санта Спирито. В то время как сама алтарная картина воспроизводит алтарь работы Пезеллино (1455–1460, Лондон, Национальная галерея) [24 p. 280 nota 81], клеймо пределлы с изображением колесования св. Екатерины Александрийской почти дословно совпадает с аналогичным фрагментом алтаря из мастерской Боттичелли [12 cat. 4.3], который находится в соседнем храме, Сан Феличе ин Пьяцца.

Следует упомянуть и о такой черте живописи братьев Мацциере, как использование орнаментации *all'antica*. Разумеется, обращение к классическим мотивам не являлось для них специфической творческой или программной задачей, а оставалось лишь данью моде, которая в конце Кватроченто была общим местом в итальянской алтарной живописи. Как правило, они ограничиваются условно-классической архитектурной декорацией, графичной и суховатой, пусть и не настолько выхолощенной, как, например, у Лоренцо ди Креди – но едва ли стоило ожидать от них, подобно Филиппино Липпи или Гирландайо, обилия скульптурных мотивов, дословно воспроизводящих античные образцы или составляющих сложную



Рис. 5. Мастер Санто Спирито (Аньоло ди Доменико дель Мацциере). Мадонна с младенцем, св. Иоанном Крестителем и св. Вердианой. Лондон, Национальная галерея

интеллектуальную конструкцию, щедрую на тонкие библейские аллюзии. Тем не менее два алтаря неожиданно демонстрируют богатый и выразительный скульптурный декор, свидетельствуя о чуткости мастерской Мацциере к этой стороне флорентийской живописи, в особенности к фантастическим инвенциям Филиппино: это «Мадонна с младенцем, св. Иоанном Крестителем и св. Вердианой» (Лондон, Национальная галерея) (рис. 5) и «Мадонна с младенцем, св. Варфоломеем и св. Антонием аббатом» из оратория Св. Антония в Вольтерре (Вольтерра, Городская пинакотекка) (рис. 6), которую первоначально дополняла резная рама в античном вкусе.

Композиционная схема этих алтарей, где трон Богородицы украшен вместо пилястров массивными позолоченными подлокотниками в форме высоких волют, по-прежнему восходит к Гирландайо и Козимо Росселли; балюстрада получает пышное завершение



Рис. 6. Мастер Санто Спирито (Аньоло ди Доменико дель Мацциере). Мадонна с младенцем, св. Варфоломеем и св. Антонием аббатом (Вольтерра, Городская пинакотекка). Фрагмент

в виде вазонов, подле которых примостились полулежащие фигурки. В первом случае это довольно массивные позолоченные изваяния путто, во втором этот орнаментальный репертуар расширен и даже скорректирован. Обретя положенную им игривость и подвижность, путто переместились с балюстрады наверх, на перекрытие тронной ниши, окружив цветочный вазон. Их место на балюстраде заняли фигуры, с точки зрения их оригинальной античной иконографии гораздо более подходящие для того, чтобы возлежать, опершись локтем на возвышение – в данном случае на маскароны, поставленные в основании цветочных ваз и значительно разнообразившие декоративную схему.

Этот мотив восходит к античной пластической формуле, которая была чрезвычайно популярна в искусстве Ренессанса. Она была известна из монументальной пластики прежде всего благодаря изваянию Нила, ныне находящемуся на Капитолийском холме в Риме и уже в 1480-е годы опознанному как изображение речного божества, и растиражирована в меньшем масштабе в рельефах римских саркофагов. В начале 1490-х годов Филиппино Липпи взял ее за образец для фигуры Ноя в своде капеллы Строрци во флорентийской церкви Санта-Мария-Новелла, сохранив даже атрибут статуи – рог изобилия, который в библейском контексте считывался как аллюзия на изобретение виноделия (Быт. 9:20). На его же неоконченной фреске «Гибель Лаокоона» в лоджии виллы Медичи в Поджо а Кайано этот мотив помещен в картуше-раковине на аттике храма, перед которым разворачивается сцена; персонификация реки перерождается в изваяние Нептуна, которому приносил жертвы троянский жрец, и происходит контаминация автономной фигуры речного божества с античным же мотивом божества, плывущего в раковине.

В живописи второстепенных мастеров этот мотив мельчает, утрачивая и символическое наполнение, и пластическую самостоятельность, но оказывается пригодным для декоративных решений и начинает множиться, ложась в основу фризобразных композиций. Лоренцо ди Креди в «Благовещении» (1480–1485, Флоренция, Уффици) попарно вписывает подобные фигуры в люнеты, завершающие балюстраду, на фоне которой разворачивается евангельская сцена. В алтаре из Вольтерры вереница возлежащих фигур также становится частью архитектурной декорации, но отнюдь не обезличенной: у них варьируются атрибуты, возрастные характеристики, индивидуальные черты и даже гримасы. И путто в развевающихся одеяниях, которые резвятся, как живые ангелочки, и полулежащие меланхолические «морские божества», хотя и написаны в монохромной технике, имитируя скульптурную декорацию, кажется, преисполнены едва ли не большей жизненной силы, чем Мадонна и святые. Прием «оживающей» скульптуры был характерен именно для алтарной живописи зрелого Филиппино Липпи, один из лучших образцов которой – «Алтарь Нерли» 1485 г., установленный в церкви Санто Спирито ровно напротив капелл Корбинелли, – без сомнения, был прекрасно знаком Аньоло ди Доннино.

В остальном вкусовые пристрастия и потребности семейства Корбинелли, одного из наиболее состоятельных родов Ольтарно и постоянных патронов братьев Мацциере, равно как и их провинциальных заказчиков, по-видимому, отличались консерватизмом. Действительно, тосканская живопись, находившаяся под флорен-

тийским влиянием, и флорентийские художники второго-третьего ряда прилежно тиражировали устойчивые мотивы и схемы, стабильно сохранявшиеся, несмотря на неуклонную эволюцию алтарной картины. Их наследие ценно тем, что рельефно демонстрирует, какие именно элементы «высокого» искусства позднего Кватроченто, которое культивировалось городской аристократией, полюбили публице, сделались устойчивыми и перешли в более или менее массовую продукцию. В сущности, в своем эклектизме Аньоло ди Доннино наследовал тому же принципу гармоничного соединения лучших достижений своих предшественников, который всего несколькими десятилетиями ранее обеспечивал невероятную популярность мастерской Гирландайо. В стилистическом отношении их язык, который также сохранил верность добротному и жизнерадостному бюргерскому искусству зрелого Кватроченто, будто не испытывавшему тревог 1490-х годов, на фоне живописи Фра Бартоломео и Андреа дель Сарто, не говоря уже о Леонардо и Рафаэле, предстает архаичным и совершенно бесчувственным к их поискам. Но именно по этой причине алтарные картины, вышедшие из мастерской Мацциере, можно рассматривать как своеобразную «формулу стиля», классическую «языковую норму» флорентийского позднего Кватроченто – безнадежно устаревшую по меркам Высокого Возрождения, но не утратившую очарования ни в глазах их заказчиков, ни для сегодняшнего зрителя.

Литература

1. *Vasari G.* Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori / G. Milanese (cur.). En IX vols. Firenze: Sansoni, 1878. Vol. III; Firenze: Sansoni, 1879. Vol. IV.
2. *Baldinucci F.* Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua / F. Ranalli (cur.). Firenze, 1975.
3. *Padoa Rizzo A.* Agnolo di Donnino: nuovi documenti, le fonti e la possibile identificazione con il "Maestro di Santo Spirito" // *Rivista d'Arte.* 1988. Vol. 40. P. 125–168.
4. *Fahy E.* Florence, Palazzo Strozzi. Late fifteenth-century Florentine painting // *The Burlington Magazine.* 1993. Vol. CXXXV. P. 169–171.
5. *Zeri F.* Eccentrici fiorentini I // *Bollettino d'Arte.* 1962. Vol. XLVII. P. 216–236.
6. *Bacci P.* I pittori fiorentini Donnino e Agnolo di Domenico a Pistoia // *Rivista d'Arte.* 1906. Vol. II. P. 1–12.
7. *Padoa Rizzo A.* Indagini sulle botteghe di pittura del '400 in Toscana. Il Maestro di Santo Spirito e i Del Mazziere: una conferma // *Erba d'Arno.* 1991. Vol. 46. P. 54–63.
8. *Horne H.P.* Il Graffione // *The Burlington Magazine.* 1905. Vol. 33. P. 189–191, 194–196.
9. *Gamba C.* Antonio di Donnino // *L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna.* 1957. Vol. 21. P. 7–14.

10. *Zeri F.* Italian paintings in the Walters Art Gallery. Baltimore: Walters Art Gallery, 1976.
11. *Fahy E.* Some followers of Domenico Ghirlandajo. New York: Garland, 1976.
12. *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alle fine del Quattrocento* / M. Gregori, A. Palucci, C. Acidini Lucinat (cur.). Milano: Silvana ed., 1992.
13. *Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento* / A. Giannotti, C. Pizzorusso (cur.). Firenze: Giunti, 2014.
14. *Paintings and Sculptures from the Kress Collection. National Gallery of Art* / W.E. Suida, F.R. Shapley (ed.). Washington, 1956.
15. *Lloyd C.* A Catalogue of the Earlier Italian Paintings in the Ashmolean Museum. Oxford, 1977.
16. *Berenson B.* Italian Pictures of the Renaissance. Oxford, 1932.
17. *Monbeig-Goguel C.* A propos des dessins du "Maitre de la femme voilée assise du Louvre": réflexion méthodologique en faveur du "Maitre de Santo Spirito" (Agnolo et/ou Donnino di Domenico del Mazziere?) // Florentine drawing at the time of Lorenzo the Magnificent / E. Cropper (ed.). Bologna, 1992. P. 111–129.
18. *Monbeig-Goguel C.* For Agnolo di Donnino del Mazziere, the Maestro di Santo Spirito // Rethinking Renaissance drawings. Essays in honor of David McTavish / U. Roman D'Elia (ed.). Montreal; Kingston; London; Chicago, 2015. P. 64–69.
19. *De Luca F.* La Madonna col Bambino in trono tra i santi Lucia e Pietro martire di Agnolo e Donnino del Mazziere. Milano: Electa, 2001.
20. *Van Marle R.* The development of the Italian schools of painting. The Hague: M. Nijhoff, 1888.
21. *Laclotte M., Moench E.* Peinture italienne musée du Petit Palais Avignon. Paris, 2005.
22. *Zappasodi E.* The Virgin and Child // Sarti G. Italian Masterpieces. 14th and 15th centuries. Paris, 2015. P. 142–149.
23. *O'Malley M.* Quality, Demand, and the Pressures of Reputation: Rethinking Perugino // The Art Bulletin. 2007. Vol. 89. P. 674–693.
24. *Moschini Marconi S.* Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV. Venezia, 1955.

References

1. Vasari G. Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Milanese G., cur. En IX vols. Firenze: Sansoni, 1878. Vol. III; Firenze: Sansoni, 1879. Vol. IV.
2. Baldinucci F. Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua. Ranalli F. cur. Firenze, 1975.
3. *Padoa Rizzo A.* Agnolo di Donnino: nuovi documenti, le fonti e la possibile identificazione con il "Maestro di Santo Spirito". *Rivista d'Arte*. 1988;40:125-68.
4. *Fahy E.* Florence, Palazzo Strozzi. Late fifteenth-century Florentine painting. *The Burlington Magazine*. 1993;CXV:169-71.
5. *Zeri F.* Eccentrici fiorentini I. *Bollettino d'Arte*. 1962;XLVII:216-36.
6. *Bacci P.* I pittori fiorentini Donnino e Agnolo di Domenico a Pistoia. *Rivista d'Arte*. 1906;II:1-12.
7. *Padoa Rizzo A.* Indagini sulle botteghe di pittura del '400 in Toscana. Il Maestro di Santo Spirito e i Del Mazziere: una conferma. *Erba d'Arno*. 1991;46:54-63.

8. Horne HP. Il Graffione. *The Burlington Magazine*. 1905;33:189-91,194-96.
9. Gamba C. Antonio di Donnino. *L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna*. 1957;21:7-14.
10. Zeri F. Italian paintings in the Walters Art Gallery. Baltimore: Walters Art Gallery, 1976.
11. Fahy E. Some followers of Domenico Ghirlandajo. New York: Garland, 1976.
12. Gregori M., Paolucci A., Acidini Lucinat C., cur. Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alle fine del Quattrocento. Milano: Silvana ed., 1992.
13. Giannotti A., Pizzorusso C., cur. Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento. Firenze: Giunti, 2014.
14. Suida WE., Shapley FR., eds. Paintings and Sculptures from the Kress Collection. National Gallery of Art. Washington, 1956.
15. Lloyd C. A Catalogue of the Earlier Italian Paintings in the Ashmolean Museum. Oxford, 1977.
16. Berenson B. Italian Pictures of the Renaissance. Oxford, 1932.
17. Monbeig-Goguel C. A propos des dessins du "Maitre de la femme voilée assise du Louvre": réflexion méthodologique en faveur du "Maitre de Santo Spirito" (Agnolo et/ou Donnino di Domenico del Mazziere?). Cropper E., ed. *Florentine drawing at the time of Lorenzo the Magnificent*. Bologna, 1992. p. 111-29.
18. Monbeig-Goguel C. For Agnolo di Donnino del Mazziere, the Maestro di Santo Spirito. Roman D'Elia U., ed. *Rethinking Renaissance drawings. Essays in honor of David McTavish*. Montreal; Kingston; London; Chicago, 2015. P. 64-9.
19. De Luca F. La Madonna col Bambino in trono tra i santi Lucia e Pietro martire di Agnolo e Donnino del Mazziere. Milano: Electa, 2001.
20. Van Marle R. The development of the Italian schools of painting. The Hague: M. Nijhoff, 1888.
21. Laclotte M., Moench E. Peinture italienne musée du Petit Palais Avignon. Paris, 2005.
22. Zappasodi E. The Virgin and Child. Sarti G. *Italian Masterpieces. 14th and 15th centuries*. Paris, 2015. p. 142-9.
23. O'Malley M. Quality, Demand, and the Pressures of Reputation: Rethinking Peruginò. *The Art Bulletin*. 2007;89:674-93.
24. Moschini Marconi S. Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV. Venezia, 1955.

Информация об авторе

Марина А. Лопухова, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, исторический факультет, Москва, Россия; Россия, 119992, Москва, Ломоносовский пр-т, д. 27, корп. 4; marina.lopukhova@gmail.com

Information about author

Marina A. Lopukhova, Cand. of Sci. (Art history), head lecturer, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bld. 27, enc. 4, Lomonosovskii av., Moscow, Russia, 119992; marina.lopukhova@gmail.com

Портреты императора Карла V Габсбурга в Германии: особенности заказа и исполнения

Надежда А. Истомина

*Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
«Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина»,
Москва, Россия; Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, nadejda.istomina2010@yandex.ru*

Аннотация. Расширение границ Священной Римской империи германской нации, ее разнородный состав при приоритете немецких земель, распространение идеологии Реформации потребовали от Карла V проведения реформ, направленных на централизацию власти, на восстановление религиозного единства страны, ряда мер, нацеленных на сплочение империи на основе национального принципа. Просвещенный правитель, поддерживающий гуманистическую культуру и искусство, Карл умело использовал их для воплощения своих политических интересов. Формируя императорский заказ, особое внимание он уделял портрету правителя. Многочисленные портреты Карла V, созданные мастерами различных европейских стран как по случаю его коронации в Ахене в 1520 г., так и возложения на его голову императорской короны Папой Климентом VII в Болонье в 1530 г., а затем триумфально обставленного шествия, приезда в Аугсбург и собранного там рейхстага, контрастны по исполнению и несут различную иконографическую программу. Предоставляя мастеру свободу выбора в рамках типологии и стилистики, Карл, выступая в роли третьей стороны, предпочитал варианты, способные в аллегорической форме продемонстрировать его политический курс и амбиции. В этом ключе программа произведений немецких мастеров (Кристофа Амбергера, Лукаса Кранаха Старшего) выглядит более декларативной по отношению к образам в картинах Тициана (1530 г., известна по копиям) или Барента ван Орлея и Яна Корнелизона.

Ключевые слова: немецкое искусство, Ренессанс, портрет, Максимилиан I, Карл V, Кристоф Амбергер, Альбрехт Дюрер

Для цитирования: Истомина Н.А. Портреты императора Карла V Габсбурга в Германии: особенности заказа и исполнения // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 246–259

Portraits of the Emperor Charles V of Habsburg in Germany: features of order and execution

Nadezhda A. Istomina

*The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia; Russian State University
for the Humanities, Moscow, Russia, nadejda.istomina2010@yandex.ru*

Abstract. Given the territorial expansion of the German nation in the Holy Roman Empire, a heterogeneous mixture with German areas dominating, the spread of Reformation ideology required Charles V to carry out reforms aimed at centralising his power and restoring the religious unity of the country, as well as a number of measures aimed at consolidating the empire according to principles of nationality. As an enlightened ruler supporting humanist culture and art, Charles skilfully used them to further his own political interests. In shaping the imperial structure, he paid special attention to the emperor's portrait. Numerous portraits of Charles V created by masters of various European countries on the occasion of his coronation in Aachen in 1520, and the depictions of the placing of the imperial crown on his head by Pope Clement VII in Bologna in 1530, of the triumphantly arranged procession, of his arrival at Augsburg and of the assembled Reichstag are contrasted in execution and carry different iconographic programs. Giving the painters freedom of choice in matters of typology and stylistics, Charles, acting as an arbitrator, preferred those variants that would depict his political career and ambition in allegorical form. From this point of view, the program of works by German artists (Christoph Amberger, Lucas Cranach the Elder) looks more demonstrative than the images in paintings by Titian (1530, known by copies) or Bernard van Orley and Jan Cornelisz.

Keywords: German art, Renaissance, portrait, Maximilian I, Charles V, Christoph Amberger, Albrecht Dürer

For citation: Istomina NA. Portraits of the Emperor Charles V of Habsburg in Germany: features of order and execution. *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies" Series.* 2019;1:246-59

Введение

Разносторонняя политика императора Священной Римской империи германской нации Карла V, нацеленная на централизацию власти, в том числе и перед неизбежной войной с Османской империей, и, в условиях распространения на германских землях реформационного движения, на восстановление религиозного единства в империи, поставила на службу своим интересам гуманистические культуру и искусство. Изображение облика правителя стало одной из форм популяризации личности императора и легализации

проводимой им политики. В задачи художника входило создание такой иконографии императорского портрета, которая смогла бы продемонстрировать комплекс претензий национально-политического характера правителя.

Императорский титул своего деда, Максимилиана I, Карл V получил после избрания его коллегией германских курфюрстов во Франкфурте в июле 1519 г. Коронация состоялась в Ахене 23 октября 1520 г. В мае 1521 г. Карл собрал рейхстаг в Вормсе, где было рассмотрено получившее резонанс дело Лютера, но главной темой сейма было сплочение нации перед лицом турецкой угрозы и создание имперского правительства. Тем не менее, оставив в империи наместником своего младшего брата Фердинанда, Карл покинул Германию ради решения политических проблем в Испании. Либо кратковременность пребывания, либо незаинтересованность или даже скромность еще весьма юного Карла могли послужить поводом того, что до нас не дошло ни одного значительного произведения немецкого происхождения, которое бы запечатлело это событие и облик самодержца.

Только через 10 лет Карл осознает значимость изобразительной репрезентации. Многочисленные образы Карла V возникают по случаю его коронации как императора, совершенной по старой традиции Папой Климентом VII в Болонье 24 февраля 1530 г. Карлу был важен исторический контекст этого обряда; но не столько статус миропомазанника, сколько статус христианского короля, а также поддержка Папы как главы католической церкви в борьбе против мусульманского мира.

На коронационные торжества в Болонью через посредничество мантуанского герцога Федерико Гонзаго был специально приглашен Тициан [1 S. 12–13] – честолюбивая попытка Карла увековечить свое имя с помощью произведения знаменитого живописца. Однако, согласно истории, изложенной уже в XVII столетии автором «Немецкой Академии...» И. фон Зандрартом, работа итальянского художника не понравилась Карлу; тем не менее он вынужден был с разочарованием заплатить ему согласно заключенному договору крупную сумму [2 S. 81]. Несохранившийся портрет Тициана мог бы прояснить ситуацию. Но даже копии¹, очевидно, не имеют с ним близкого сходства. Вряд ли произведение всемирно признанного виртуоза живописи, да и к тому же выполнявшего столь ответственный заказ, было неудачным.

¹ Неизвестный мастер. Портрет Карла V (после 1530, Маурицхейс, Гаага).



Рис. 1. Кристоф Амбергер. Портрет Карла V (1530 или 1532, Берлин, Государственные музеи).
Источник: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Karl_V._%28HRR%29.jpg

Под давлением своего брата Фердинанда, возмущенного равнодушием Карла к политическим делам в Германии, после коронационных торжеств император отправился в Аугсбург. В июне 1530 г. здесь был собран рейхстаг, значение которого сложно переоценить: в его задачи входило в экономическом, политическом и религиозном отношении объединить германские земли, примирить католическую и протестантскую партии перед лицом турецкой угрозы.

В Аугсбурге новый император заказал свой портрет местному живописцу Кристофу Амбергеру (рис. 1). Если верить И. фон Зандрарту [2 S. 80–81], из всех созданных в начале 1530-х годов портретов Карл предпочитает именно его, обошедшегося ему значительно дешевле, чем заказ у Тициана². Произведение Амбергера Карл вы-

² 1532 г. – согласно общепринятой датировке, обозначенной на работе в конце XVI в., К. Лёхер [1 S. 13], следуя И. Фон Зандрарту, настаивает на 1530 г.



Рис. 2. Альбрехт Дюрер.
 Портрет императора Максимилиана I
 (1519, Вена, Музей истории искусств).
 Источник: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/
 commons/3/35/Albrecht_D%C3%BCrer_-_Portrait_
 of_Maximilian_I_-_Google_Art_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Albrecht_D%C3%BCrer_-_Portrait_of_Maximilian_I_-_Google_Art_Project.jpg)

деляет даже не из-за стоимости. Ему необходим был именно немецкий вариант императорского портрета: став одним из способов агитации и примирения, он позволил бы ему вернуть благосклонность аугсбургских банкиров, на финансовую поддержку которых он рассчитывал, и сплотить разрозненные в политическом и религиозном плане немецкие земли. Кроме того, он пытался загладить свою вину за почти 10-летнее отсутствие в Германии.

Несмотря на то что портретное искусство Амбергера развивалось под сильным влиянием североитальянской живописи³, обращаясь к изображению императора, художник исходил из общей схемы портрета Максимилиана I работы Альбрехта Дюрера (рис. 2), используя национальную форму портрета как свидетельство лояльности власти интересам Германии.

³ В том числе портретов Париса Бордоне и Джакомо Пальмы Младшего [3 Cat. 87,4 S. 98].

Действительно, именно Дюрер в первой четверти XVI в. создал новый вид государственного портрета, ответив на весь комплекс императорских претензий, сумев сохранить физиогномическую достоверность и индивидуальную характеристику модели, сочетав эти качества с отвлеченными принципами идеальной правительственной добродетели и объединив значение императорского и «гуманистического» портретов [о гуманистическом портрете см.: 5 S. 352–354; 6 S. 57, 259].

Идеи утверждения исторической легитимности имперской власти, нашедшие отражение в этом произведении, были поняты Дюрером во время работы над гравированной «Триумфальной аркой» Максимилиана I (1515 г.). Сама композиция портрета отсылает к формам античного монумента: широко круглящиеся плечи императора являют собой архивольт, тогда как надпись находится на месте аттика. Текст на латыни, сочиненный аугсбургским гуманистом К. Пойтингером, в превосходной степени представляющий заслуги и добродетели Максимилиана как императора и христианина и фиксирующий даты его жизни [7 S. 82], – это гуманистическая составляющая портрета, представляющая императора подобным римским цезарям, делающая бессмертными его деяния в истории, представляющая его как просвещенного правителя и христианина. Связь с древнеримской имперской традицией и перенесение имперского духа на национальную почву демонстрирует также и положение головы: изобразив ее трехчетвертной поворот, художник все же подчеркивает профиль. Взгляд императора с полуприкрытыми глазами – как на монументе смотрящего сверху на мир правителя – надмирный, невидящий и огненный. Герб, как символ власти, опоясан цепью ордена Золотого Руна, находившегося под суверенитетом императора. Корона с двумя навершиями призвана символизировать объединение австрийской и испанской династий посредством брака его сына Филиппа Красивого и Иоанны Кастильской.

Несмотря на намеренные стилистические архаизмы, отсылающие к немецкой позднеготической традиции, и гуманистическую инсценировку в портрете Максимилиана, Дюрером новаторски истолковывается его образ: есть основание увидеть и внутренний мир правителя, душевное состояние, некоторое напряжение и усталость. Таким образом, Дюрер объединяет в портрете несколько аспектов образа – императора как представителя легитимной власти, просветителя, христианина и императора как человека, полагая, видимо, что именно человеческие качества Максимилиана могли импонировать зрителю.

Опираясь на портрет работы Дюрера, Амбергер намекает на преемственность традиций. Особо ценно то, что он умело и осторожно совместил национальные формы с итальянскими. Следуя иконографии предшественника, художник в значительной степени видоизменил ее, стремясь создать более естественную композицию. Намек на парапет под правой рукой Максимилиана превращается в стол для реквизита и опорой для рук Карла. Его правая рука лежит на книге, которая, возможно, является символом просвещенности Карла V и его законодательной деятельности. Это могло быть и Священное Писание как свидетельство опоры императора на католическую веру. В портрете Амбергер выстроил вертикальную ось из свидетельств императорской принадлежности: книга лежала в основании этой оси, выделенное в costume единственное украшение – орден Золотого Руна, магистром которого являлся император, был следующим звеном, выше – сам образ Карла, и, наконец, увенчивал эту ось герб Габсбургов.

Герб и собственный девиз Карла «Plus ultra» (*лат.* дальше, сверх этого) в сочетании с изображением Геркулесовых столпов символизирует выход за границы возможного и исследование неизведанных путей, ведущих за пределы в том числе и почитаемой гуманистами и не выходящей за территорию, ограниченную этими символическими вратами, античности. Возможно, император позиционировался таким образом не подобным древним правителям, как Максимилиан, а значительнее них. Девиз, обозначивший стремление к большему и достижению лучших результатов, связан и со знаменитым выражением Карла V: «В моем государстве никогда не заходит солнце», выражающем полноту власти императора, а также и с труднодостижимой и так и не решенной целью Карла – создать из в высшей степени различных в государственно-правовом, социальном, экономическом и религиозном отношении подвластных территорий единое государство.

Заказ, который позволял обратиться к немецким предшественникам, аккуратно использовать новшества из итальянской живописи и представить собственное понимание как природы, так и политической ситуации, не мог не импонировать Кристофу Амбергеру. Художник воссоздал свободный поворот фигуры императора, отказался от декоративной функции нейтрального фона в портрете Дюрера для достижения пространственного эффекта. Свобода и естественность в движении Карла позволяет воспринимать его как оживленного оратора или собеседника. Это романтический образ императора, в облике которого привлекает своеобразное сочета-

ние остроты и мягкости, активности и просвещенности. Холодная, дистанцированная духовность в отвлеченном, задумчивом и даже бесцельном взгляде сочетается с почти агрессивным восприятием приоткрытого рта и острого подбородка. Контрастное восприятие физиогномики зеркально отражается в игре рук. Правая, в перчатке, с напряжением поддерживает приоткрытую книгу, заложив нужную страницу, левая, держащая перчатку, напротив, спокойно лежит на парапете.

В. Кёлер [8] предполагает, что портрет Амбергера имел и нидерландский прототип. Карл в Аугсбург приехал со свитой, в том числе и со своим придворным художником Я. Корнелизоном Вермееном. Именно для него было характерно использование жестыкуляции для характеристики модели. Кроме того, использованная Амбергером в портрете Карла схема изображения одной руки в перчатке, другой – держащей снятую встречалась преимущественно в Нидерландах. Физиогномическое решение в работе Амбергера близко к портретам юного Карла, созданным придворными живописцами Маргариты Австрийской, но натурное созерцание Б. Ван Орлея (1519–1520 гг., Музей изящных искусств, Будапешт) и риторические жесты Вермеена превращаются в созданном аугсбургским художником образе в монументальные духовное напряжение и силу [1 S. 12–13].

Сохранившиеся с этого произведения реплики (Лилль, Музей изящных искусств; Сиена, Национальная пинакотека; обе – 1532 г.) подтверждают удачность решения Амбергера. Обнаруженный У. Финке в библиотеке Моргана в Нью-Йорке рисунок, принятый исследователем за подготовительный, вероятнее всего, был лишь копией с берлинского портрета и служил образцом для реплик [1 S. 11–15, 8 S. 6–11].

Возникший фактически одновременно еще один иконографический вариант для изображения Карла близок к первому, по некоторым предположениям, мог даже послужить для него источником [9 S. 123–128]. В 1530 г. направляющегося в империю Карла в Инсбруке встретил его брат Фердинанд, вместе с которым, по дороге в Аугсбург, они останавливались у своего двоюродного брата Вильгельма IV Баварского в Мюнхене, сделавшего все возможное для приема высокопоставленных гостей. По-видимому, актом его доброй воли стал также приказ своему придворному художнику Б. Бехаму создать образы правящих братьев. Рисунки не сохранились, но если портрет Амбергера был создан все же в 1532 г., а не в 1530 г., то художник мог его видеть и опираться на него.



Рис. 3. Бартель Бехам. Портрет Карла V (1531, резцовая гравюра, Нью-Йорк, музей Метрополитен). Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/392904>

По рисункам в 1531 г. были созданы гравюры на меди (рис. 3, 4), чтобы быть посланными Карлу в знак лояльности Виттельсбахов. На этих необычно больших по размеру листах (20×13 см) Бехам одним из первых представил братьев Габсбургов в новом достоинстве. Это пронизательные образы, в которых тонко чувствующие души волею судьбы поставлены в гущу кровавых исторических событий. Для создания этого эффекта художник романтизированные образы моделей включил в схему, используемую его учителем А. Дюрером: портрет сопровождается эпитафийная надпись, определяющая время



Рис. 4. Бартель Бехам. Портрет Фердинанда (1531, резцовая гравюра, Нью-Йорк, музей Метрополитен). Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/392906>

и место изображения как исторического события, возраст и божественную освященность императора как христианина. Бехам дает тонкие различия в изображении: в масштабе и представительности Карл доминирует над Фердинандом.

Образ Карла в работе Лукаса Кранаха Старшего (рис. 5), напротив, не стал объектом тиражирования. Выполненное по рисунку, сделанному во время аугсбургского рейхстага, и отдающее протестантским вкусом скромное, схематичное и лишенное идеализации изображение, вероятно, преследовало цель примирения с



Рис. 5. Лукас Каранах Старший. Портрет Карла V (1533, Мадрид, музей Тиссена-Борнемиса).
 Источник: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Lucas_Cranach_d.%C3%84._-_Portr%C3%A4t_Kaiser_Karl_V_.jpg

протестантскими партиями, но скорее всего не импонировало императору⁴.

Наиболее известный образ Карла после Аугсбургского рейхстага создан Якобом Зайзенеггером, присутствовавшим там в придворной свите Фердинанда. Последним и был заказан большой парадный портрет Карла V с собакой (1532 г., Вена, Музей истории искусств). Удовлетворившись данным изображением, Карл вновь обратился с заказом к Тициану. Правда, в этот раз император был осторожен, ограничившись копией с портрета нидерландского ма-

⁴ Карл V, ярый сторонник католицизма, но дипломатичный император, был вынужден считаться с усилившимися влияниями евангелической партии в Аугсбурге (ее официальное существование Совет признал на рейхстаге в 1530 г.) и путистическими вкусами местного патрициата [10,11].

стера. Но Тициан не только с успехом справился с задачей (1533 г., Мадрид, Прадо). Более того, осознав требования императора, в конном портрете Карла перед битвой при Мюльберге, выполненном во время посещения Аугсбургского рейхстага в 1548 г. (Мадрид, Прадо), Тициан представил не только образ императора, наследующего права древнеримской империи, но и романтический образ рыцаря-крестоносца, христианского воина, наследника традиций Священной германской империи и своего деда. Поэтому он опирался не только на иконографию конных монументов, но и на гравюры Дюрера и Бургкмайра. Амбергеру было дано поновить эту картину.

Заключение

Появление и широкое распространение портретов Карла в начале 1530-х годов связано с национальным и христианско-религиозным подъемом перед угрозой турецкой экспансии и отражает пик культа императора как национального и христианского защитника, рыцаря – борца за веру. Базируясь на вариантах иконографии немецкого портрета XV – первой четверти XVI в., произведения подчеркивали происхождение династии Габсбургов и демонстрировали приоритет их интереса к немецкой нации в масштабах империи. Гуманистическая составляющая, основанная на спекулятивно трактованных античных источниках, обуславливала презентацию историчности происхождения их власти. Претензии Габсбургов на универсальное главенство в христианской Европе поддерживались передовыми интернациональными влияниями, прослеживаемыми в этом ряде портретов, а также в заказах у передовых европейских мастеров.

Литература

1. *Löcher K.* Ambergers Bildnis Kaiser Karls V. Repliken und Kopien // Berliner Museen. 1969. Hf. 1, № 19. S. 11–15.
2. *Sandart J. von.* Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister / A.R. Peltzer (hrsg.). München: Hardcover, 1925.
3. *Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the Time of Durer, Bellini, and Titian.* London: Thames & Hudson, 1999. 703 p.
4. *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock / F. Anders (hrsg.).* 2 bd. Bd. 1. Rathaus. Augsburg: Augsburg Druck und Verlagshaus, 1981. 546 s.
5. *Löcher K.* Humanistenbildnisse – Reformatorenbildnisse. Unterschiede und Gemeinsamkeiten // Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur

- Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992 / H. Boockmann (hrsg.). Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1995. S. 352–390.
6. *Bierende E.* Lucas Cranach d.Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei in Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2002. 518 s.
 7. Albrecht Dürer in Kunsthistorischen Museum / K. Schütz (hrsg.). Wien: Kunsthistorisches Museum; Milano: Electra, 1994.
 8. *Köhler W.H.* Zu Ambergers Bildnis Karls V // *Berliner Museen*. 1969. Hf. 1, № 19. S. 6–11.
 9. *Löcher K.* Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis. München; Berlin: Dt. Kunstverl., 1999. 260 s.
 10. *Lutz H.* Augsburg und das Reich. 1518–1555 // *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock* / F. Anders (hrsg.). 2 bd. Bd. 1. Zeughaus. Augsburg: Augsburgischer Druck und Verlagshaus, 1981. S. 40–42.
 11. *Rummel P., Zorn W.* Kirschengeschichte 1518–1650 // *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock* / F. Anders (hrsg.). 2 bd. Bd. 1. Zeughaus. Augsburg: Augsburgischer Druck und Verlagshaus, 1981. S. 33–35.

References

1. Löcher K. Ambergers Bildnis Kaiser Karls V. Repliken und Kopien. *Berliner Museen*. 1969;1:11-5.
2. Sandrart J. von. *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*. Peltzer AR., hrsg. München: Hardcover, 1925.
3. *Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the Time of Durer, Bellini, and Titian*. London: Thames & Hudson, 1999. 703 p.
4. Anders F., hrsg. *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock*. 2 bd. Bd. 2. Rathaus. Augsburg: Augsburgischer Druck und Verlagshaus, 1981. 546 s.
5. Löcher K. Humanistenbildnisse – Reformatorenbildnisse. Unterschiede und Gemeinsamkeiten. Boockmann H., hrsg. *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1995. S. 352-90.
6. Bierende E. Lucas Cranach d.Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei in Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2002. 518 s.
7. Schütz K. hrsg. Albrecht Dürer in Kunsthistorischen Museum. Wien: Kunsthistorisches Museum; Milano: Electra, 1994.
8. Köhler WH. Zu Ambergers Bildnis Karls V. *Berliner Museen*. 1969;1:6-11.
9. Löcher K. Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis. München; Berlin: Dt. Kunstverl., 1999. 260 s.
10. Lutz H. Augsburg und das Reich. 1518–1555. Anders F., hrsg. *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock*. 2 bd. Bd. 1. Zeughaus. Augsburg: Augsburgischer Druck und Verlagshaus, 1981. S. 40-2.
11. Rummel P., Zorn W. Kirschengeschichte 1518–1650. Anders F., hrsg. *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock*. 2 bd. Bd. 1. Zeughaus. Augsburg: Augsburgischer Druck und Verlagshaus, 1981. S. 33-5.

Информация об авторе

Надежда А. Истомина, кандидат искусствоведения, Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина», Москва, Россия; Россия, 119019, Москва, ул. Волхонка, д. 12; Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; nadejda.istomina2010@yandex.ru

Information about the author

Nadezhda A. Istomina, Cand. of Sci. (Art history), The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia; bld. 12, Volkhonka str., Moscow, 119019, Russia; Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 5, Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993; nadejda.istomina2010@yandex.ru

Дизайн обложки
Е.В. Амосова
Корректор *О.Н. Картамышева*
Компьютерная верстка
Е.Б. Рагузина

Подписано в печать 31.01.2019.
Формат 60×90¹/₁₆
Усл. печ. л. 8,1. Уч.-изд. л. 8,5.
Тираж 1050 экз. Заказ № 486

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6
www.rgggu.ru
www.knigirgggu.ru