

КНИГИ





**Вестник Сектора
древнерусского искусства.
2019. № 1**

Ответственный редактор
А. Л. Баталов

М.: Государственный институт
искусствознания; Межобластное
научно-реставрационное
художественное управление, 2019

Энгелина Смирнова

Когда берешь в руки эту сравнительно небольшую книгу, невольно задумываешься о сложных судьбах изучения истории древнерусского искусства. Оставляя в стороне ранние проявления интереса к этой тематике (древнейшие из них фиксируются еще в конце XVII века), вспомним фундаментальные исследования Н. П. Кондакова конца XIX — первой четверти XX века, во многом опирающиеся на данные иконографии; работы его ученика Д. В. Айналова, а вслед за ними — тонкие художественные характеристики у авторов первой трети XX века, чьи взгляды сформировались в обстановке Серебряного века с его вниманием к эстетической стороне произведений. После замечательных публикаций Г. В. Жидкова и А. И. Некрасова (чья книга 1937 года чудом была напечатана в новых идеологических условиях), а именно в 1930-х годах, изучение древнерусского искусства резко сокращается, почти замирает, по причине связи этого искусства с религией: данное обстоятельство не соответствовало материалистической идеологии советского общества. Изучение искусства Древней Руси возрождается после Великой Отечественной войны, что отразилось в появлении отдельных важных публикаций, среди

которых выделяется книга В. Н. Лазарева «Искусство Новгорода» (1947). По существу, ею открывается новый этап в изучении искусства средневековой Руси: при всем лаконизме текста — внимание к историческим обстоятельствам, точность сюжетных определений, характеристика художественного образа, учет связей русской культуры с византийским миром.

Именно этот этап, начавшийся после войны и длившийся, с некоторыми идеологическими вариациями, по меньшей мере до 1980-х годов, стал временем весьма значительных научных публикаций в интересующей нас сфере. Назовем, в качестве примеров, монографии М. К. Каргера и Н. Н. Воронина об архитектуре Киева и Северо-Восточной Руси, созданные во многом на основе археологических исследований (1958–1962); составленный В. И. Антоновой и Н. Е. Мнёвой каталог древнерусской живописи в собрании ГТГ (1963). Как раз в этот период, по инициативе и при энергичных усилиях О. И. Подобедовой, и появились сборники «Древнерусское искусство», издававшиеся Институтом искусствознания начиная с 1963 и кончая 2017 годом. Всего вышел 31 сборник. Среди особенностей этих сборников назовем академический, фундаментальный подход к материалу, тенденцию к единству тематики того или иного выпуска, внимание к истории, иконографии и стилю произведений, осознание древнерусской художественной культуры и как части широкого круга культуры Византии и поствизантийского мира, и как части большого европейского сообщества.

Однако в последнее время публикация сборников «Древнерусское искусство» сильно замедлилась, они стали выходить с большими интервалами. Разумеется, это во многом объясняется финансовой ситуацией, сложившейся в сфере отечественной науки. Немалую роль играет и другое обстоятельство: плотная занятость сотрудников Сектора истории древнерусского искусства, а также ряда исследователей из других учреждений, работой по созданию обширной «Истории русского искусства» в 22 томах. На древнерусский период — по XVII век включительно — было изначально отведено 9 томов. Однако обилие материала и стремление к его детальной интерпретации заставили расширить объем текста и иллюстраций, так что некоторые тома распались на две части. Среди томов, посвященных древнерусскому периоду, к настоящему времени вышли из печати тома 1, 2 и 4, но при этом том 2 состоит из двух частей, из двух отдельных книг.

Сейчас стало ясно, что и задержавшийся том 3 тоже будет состоять из двух книг. Можно уверенно предсказать, что будут дробиться и последующие тома, так что характеристика искусства древнерусского периода может занять не предполагавшиеся 9 книг, а гораздо больше.

Замедление выпуска сборников «Древнерусское искусство» обусловлено помимо переключения внимания ведущих исследователей на создание «Истории русского искусства» также и другими факторами. Как справедливо указали А. Л. Баталов и Л. И. Лифшиц в Предисловии к рецензируемому нами первому выпуску «Вестника», в последние годы количество изданий, публикующих работы по истории древнерусского искусства, многократно возросло, как и количество научных центров, разрабатывающих эту тематику с той или иной мерой профессионализма. Поэтому так важно интенсифицировать работу соответствующего сектора в Институте искусствознания, привлекая наиболее квалифицированных авторов из других сфер, ориентируясь при этом не только на программу «Истории русского искусства», но и на разработку других тем, не забывая откликаться и на события, происходящие в сфере разработки нашего материала. А это наиболее уместно сделать посредством выпуска не столь объемных изданий, как сборники «Древнерусское искусство», а мобильного журнала, выходящего с определенной и достаточно интенсивной периодичностью. В данном случае предполагается выход двух выпусков «Вестника» в год.

Первый номер «Вестника» состоит из двух частей — статей и Хроники. В свою очередь, статьи различны по избранному материалу: здесь и архитектура, и монументальная пластика, мотивы фасадной резьбы, иконопись, миниатюра, декоративно-прикладное искусство. Все статьи журнала имеют отношение к тем или иным серьезным проблемам в истории древнерусской художественной культуры: к атрибуции памятников, реконструкции их первоначального облика, богословскому содержанию, своеобразию местных центров и мастерских, использованным традициям, авторству произведений.

На наш взгляд, наиболее важной теме посвящена статья Л. И. Лифшица «К проблемам изучения творчества Андрея Рублева» (с. 80–90). Поводом для нее стали плодотворные технико-технологические исследования, предпринятые в последние годы по отношению к произведениям, связанным с творчеством Андрея Рублева и художников его круга. Можно указать, в частности, на изученные замечательным

реставратором Г. З. Быковой миниатюры двух знаменитых рукописей, так или иначе связанных с творчеством Андрея Рублева и мастеров его круга и традиций, а именно Евангелия Хитрово (РГБ) и Евангелия Успенского собора, так называемого Морозовского (Музеи Московского Кремля). Совсем новую страницу в историографии русской иконописи демонстрируют работы, проводящиеся реставрационной мастерской Третьяковской галереи совместно с сотрудниками ГосНИИР. Среди группы исследователей назовем В. В. Баранова, Д. С. Першина и Д. С. Першину, С. В. Свердлову, химиков И. Ф. Кадикову и С. А. Писареву. Эти работы обнаруживают специфику приемов, использованных в важнейших произведениях русской иконописи названного круга, в том числе констатируют различие технико-технологических особенностей в живописи «Троицы» Андрея Рублева, с одной стороны, и икон Звенигородского чина — с другой.

Тем не менее Л. И. Лифшиц справедливо, на наш взгляд, предлагает воздержаться — на данном этапе исследований — от безапелляционных атрибуций тех или иных произведений названного художественного круга, поскольку их исполнение могло осуществляться, как он пишет, работой «коллективов, сплоченных под руководством главного мастера» (с. 87).

Статьи, касающиеся древнерусской архитектуры, демонстрируют многообразие методов, которые в наше время используются исследователями, а также обращение авторов к различным этапам в истории древнерусского зодчества. Уникальный опыт реконструкции образа здания, которое известно только по археологическим, «раскопчным» материалам, демонстрирует статья о главном — Спасо-Преображенском соборе Твери (авторы Л. А. Беляев, О. Г. Ким, В. А. Рябов, А. Н. Хохлов, с. 53–67). Привлечение археологических материалов и их сопоставление с сохранившимися памятниками других историко-культурных регионов позволяет приблизительно реконструировать облик собора в Твери, построенного в 1285 году и явившегося первым опытом возрождения каменного строительства на Руси в условиях монголо-татарского ига.

В отличие от тверского храма, Воскресенский собор Горицкого монастыря, которому посвящена статья А. Л. Баталова (с. 120–132), сохранился во всем объеме до нашего времени и украшает собою берег Шексны, совсем недалеко от знаменитого Кирилло-Белозерского монастыря. В облике храма, традиционно датирующегося

1543/1544 годами, повторяются основные признаки белозерского зодчества, представленного замечательными соборами местных монастырей конца XV века. Однако проанализированные А. Л. Баталовым детали убранства горицкого храма указывают на использование мотивов, известных по декору московского собора Покрова на Рву (собора Василия Блаженного), что заставляет отнести горицкий храм к несколько более позднему времени — приблизительно к 1559–1569 годам. Мы убеждаемся в том, что местное белозерское зодчество, сохраняя свою приверженность традиционным формам, было в курсе архитектурных новшеств XVI века, во всяком случае что касается отдельных деталей горицкого храма.

Работа Ю. В. Тарабариной «“Голицынский” ремонт Теремного дворца как историографический миф» (с. 133–147) переносит нас в самое сердце России, в Московский Кремль. Автор анализирует известия о ремонте фасадов кремлевского Теремного дворца в 1680-х годах и приходит к выводу об отсутствии каких-либо существенных переделок в этот период. Любуясь ярким фасадом Теремного дворца, красотой рисунка его окон, белыми узорными наличниками на красном фоне стен, мы созерцаем художественное решение 1630-х годов, лишь ненамного нарушенное реставрацией XIX века.

Статьи журнала, посвященные древнерусской живописи, выделяются разнообразием анализируемого материала (иконография, фрески, иконопись, миниатюра) и подходов к нему. Публикацию М. Б. Плюхановой «Покров и Знамение в Новгороде в XIV веке» (с. 16–29) мы лишь условно относим к тематике живописи, поскольку здесь рассматривается не только иконография произведений, но и сам смысл понятий, связанный со структурой изображений. Примечательна общность между изображениями Знамения и Покрова: фронтальная фигура Богоматери с поднятыми в позе молитвы руками, что ассоциируется с темой покровительства и защиты, в отличие от композиций Богоматери с Младенцем, особенно в типе Умиления, использованного в иконе «Богоматерь Владимирская», популярного в культуре Москвы и передающего совсем иные оттенки духовной структуры изображения.

На сохраняющуюся возможность выдающихся новых открытий в сфере древнерусской живописи указывает статья Т. Ю. Царевской (с. 91–106), где публикуется фреска Софийского собора в Новгороде, недавно собранная известным реставратором Т. А. Ромашкевич

из фрагментов, которые были почти неожиданно обнаружены в одном из раскопов в южной части храма. Это изображение Богоматери с Младенцем на престоле, которое с бесспорностью ассоциируется с известием о росписи собора в 1466 году, обогащает наше представление о новгородских стенописях второй половины XV века и указывает на связи новгородской культуры с поздневизантийскими иконографическими традициями.

Тематика русской иконописи представлена работой А. С. Преображенского о замечательной иконе «Богоявление» в собрании Н. А. и С. Н. Воробьевых, московского художественного круга последней трети XV века. Икона привлекает внимание не только своими крупными размерами, удлинёнными пропорциями, образной концепцией, подчеркивающей величие события и его священный смысл, но и древней надписью на темном фоне пещеры. Анализ, проведенный автором статьи, показывает, что надпись сообщает имя иконописца — «попа Ивана» и является, по-видимому, его автографом.

Изучение древнерусского книжного искусства отражено в статье Э. С. Смирновой о миниатюрах с «авторскими портретами» в рукописях Великого Новгорода последней трети XV века. Святые отцы — составители текстов представлены в новгородских рукописях преимущественно не пишущими, а в рост, фронтально, обращенными к читателю, напоминая собою цитаты из новгородских икон с «избранными святыми», где фигуры также изображаются фронтально, обращенными к молящимся перед образом.

Особый интерес представляют публикации, связанные с декоративно-прикладным искусством и скульптурой. М. А. Орлова (с. 30–42) анализирует редкую группу изображений среди рельефов Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, где представлены человеческие и львиные маски, связанные между собой растительными мотивами. Автор обнаруживает аналогичные композиции в рельефах поздеримских саркофагов, что не только свидетельствует о связях русских средневековых рельефов с западноевропейским художественным миром, но и позволяет предположить соприкосновение этого мотива русских рельефов с погребальной тематикой, что указывает на одну из граней предназначения храма в Юрьеве-Польском. В статье И. А. Стерлиговой (с. 43–52) речь идет о совсем других — восточных художественных связях древнерусской культуры, на примере памятников прикладного искусства, относящихся к так называемому

«монгольскому» периоду русской истории. Невольно вспоминаются и несколько более поздние произведения, продолжающие эту традицию: резьба горизонтальных поясов на фасадах Успенского собора «на Городке» и Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде, а также орнамент некоторых рукописей, например «Онежской Псалтири» 1395 года в ГИМ. Упомянем и публикации Л. А. Лелекова, разработавшего схожую тематику.

Раздел «Хроника» в вышедшем «Вестнике» привлекает особое внимание. Он занимает примерно треть журнала (с. 150–217) и отражает события, касающиеся реставрации, изучения и выставочной деятельности в сфере древнерусского искусства за 2018 и начало 2019 года (статьи и материалы сдавались в рецензируемый выпуск в марте 2019 года). Первая часть раздела — это обзор проведенных в последнее время реставрационных работ. В данном выпуске охарактеризована деятельность Межобластного научно-реставрационного художественного управления — выдающегося учреждения, в котором работал и покойный В. Д. Сарабьянов, знаменитый реставратор древнерусской живописи (с. 150–163, автор Е. В. Рикота). Поражает обилие и разнообразие объектов, над которыми трудились сотрудники названной организации: это и памятники в соборах Московского Кремля, и Новодевичий монастырь, и Спасо-Евфросиниевский монастырь в Полоцке, и Снетогорский во Пскове, и много других. Среди описанных в статье мероприятий назовем, например, работу в Георгиевской церкви в Старой Ладoge, где фрески страдают от повышенной влажности храмовых стен. Совсем другие виды деятельности — это консервация икон, происходящих из той или иной древней церкви, в специальном музейном помещении вне храма, а также копирование этих древних памятников с целью воссоздания первоначального храмового интерьера. Такие работы были осуществлены в связи с иконами Успенского собора в Свияжске, а аналогичные мероприятия предполагаются в связи с иконостасами приделов Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве (с. 153).

Отдельную тему составляет информация о прошедших выставках. Они были разнообразны по месту проведения (из тех, что описаны в «Вестнике», это Москва, Архангельск, Санкт-Петербург) и по тематике. Наиболее подробно и углубленно, в форме настоящих содержательных рецензий описаны выставки, прошедшие в Санкт-Петербурге, которым посвящена статья И. А. Шалиной (с. 183–197).

«Вестник» завершается сведениями о проведенных научных конференциях (с. 199–211, авторы А. В. Захарова, Л. А. Беляев, Л. И. Лифшиц, А. С. Преображенский) и обзором вышедших в последнее время книг (с. 212–217), который детально и энергично осуществила М. А. Маханько.

Подводя итоги, отметим прежде всего актуальность опубликованных материалов, живо и без опозданий отражающих работу исследователей в сфере древнерусской художественной культуры. Особой поддержки в новом журнале заслуживает раздел «Хроника», выразительно фиксирующий текущие события, сочетая активность отклика с фундаментальной грамотностью характеристик.