

# Теория

---

Лев Лифшиц

## Что позволяет стилистический анализ?

Статья посвящена рассмотрению особенностей художественного анализа памятников византийской и древнерусской иконописи. На примере имеющихся противоречий в датировках икон конца XIV — первой трети XV века разбираются типовые ошибки, допускаемые исследователями.

Ключевые слова:

Иконопись, стиль, датировки, техника, композиция, технология, колорит.

Историки древнерусского искусства часто не без основания обвиняют в субъективности, необязательности предлагаемых ими интерпретаций памятников, отсутствии четкости в определениях, терминологической точности в описаниях рассматриваемых явлений. Эти упреки касаются не только статей, посвященных раскрытию содержания и оценке художественной значимости произведений искусства, где в высказываемых авторами суждениях трудно избежать субъективности, но и к исследованиям, целью которых является атрибуция и датировка памятников.

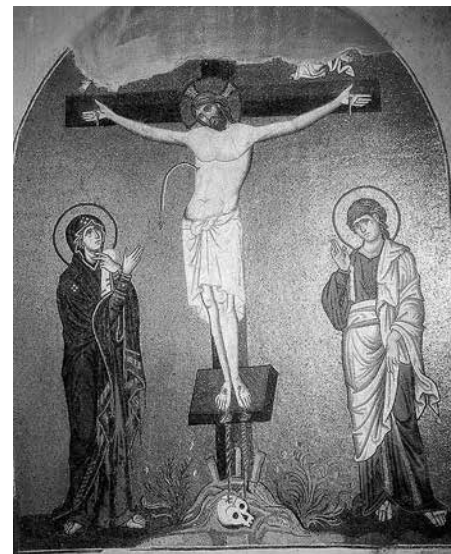
Несовершенство терминологии, ограниченность понятийного аппарата, большое количество лакун в наличествующем материале нередко приводят к расхождениям в оценках одних и тех же памятников. Такие расхождения наблюдаются в работах даже весьма авторитетных ученых, что и в самой профессиональной среде порождает скептицизм в отношении возможностей традиционного стилистического анализа. Этим в числе прочих причин объясняется предпочтение, все больше отдаваемое сегодня анализу иконографии и иконологии, которые, обладая многими достоинствами, все же никак не могут подменить собой анализ формы. С наибольшей очевидностью это проявляется в тех случаях, когда один и тот же иконографический извод сохраняется практически без изменений на протяжении столетий. (Ил. 1–2.)

Количество ошибок и разночтений в датировках памятников искусства заметно уменьшается по мере увеличения состава музейных коллекций и аккумуляции там вещей с фиксированным местом их происхождения, с имеющимися документальными данными об их заказчиках, времени изготовления и вклада, содержащимися, например, во вкладных надписях, клировых ведомостях, летописных сообщениях о времени строительства храма или работах по его украшению. Но в первую очередь это касается памятников, относящихся к эпохе позднего Средневековья — XVI–XVII векам, тем более, XVIII–XIX векам. В музеях, где на протяжении десятилетий через руки сотрудников

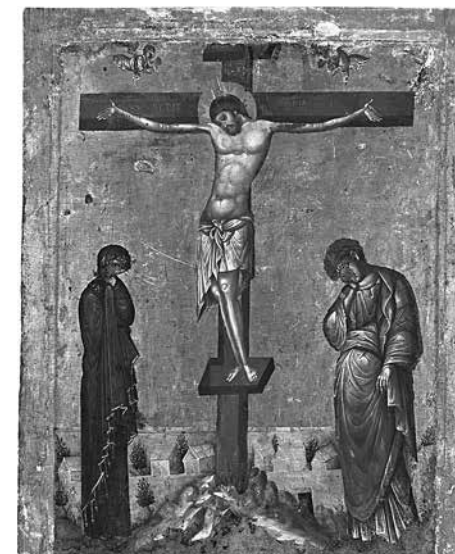
проходят сотни памятников, происходит накопление знаточеского опыта. Выставочные каталоги, особенно последних лет, говорят о том, что знатоки умеют различать произведения не только московских, новгородских, псковских, тверских, вологодских и рязанских мастеров, но и художников, работавших в Каргополье, на территориях Обонежья, Северной Двины, Пинеги, в Поволжье, на Соловках, на Урале, в Палехе, Мстере, Холуе, в Сибири и т. д. Однако, надо заметить, что знаточеский опыт — явление сугубо индивидуальное. Кроме того, что с большим трудом поддается вербализации, он нередко приобретает характер авторитарный. Яркий пример тому — предание о том, как Федор Антонович Каликин, знаменитый коллекционер и реставратор Эрмитажа, на вопрос немецкого искусствоведа, поинтересовавшегося, на чем основаны его атрибуции, ответил: «Как на чем? Я так считаю».

Задача закрепления знаточеского опыта, способов его вербализации, совершенствования, верификации и передачи — одна из самых актуальных, но и самых трудных. Решение ее возможно только с помощью проведения комплексных исследований — документальных, технико-технологических, типологических, иконографических и прочих, базирующегося на четко сформулированных критериях, при том, что обязательным условием должна оставаться проверка их результатов методами стилистического анализа. Это условие имеет принципиальное значение, поскольку очень часто при проведении анализа технологии, призванного дать объективные сведения о материальных и структурных особенностях рассматриваемого объекта, исследователь не отвечает на вопросы: почему и зачем мастер применял этот или другой материал, работал в той или другой последовательности, какие задачи он решал. Очевидно, что, отвечая на них, ученый по необходимости должен переходить от анализа технологии к анализу техники, т. е. приемов формообразования, неотделимых от проблем эволюции стиля. Таким образом, комплексный анализ не может быть самоценным. Он должен отвечать на вопросы, поставленные историками искусства, служить опорой для проверки, подтверждения или же опровержения выводов, полученных или ожидаемых ими.

Конечно, в силу традиционности типологии, иконографии и технико-технологических приемов, использовавшихся средневековыми мастерами при изготовлении произведений монументальной живописи, иконописи, книжной миниатюры и прикладного искусства, они являются существенным подспорьем для усовершенствования



1. Распятие. Конец XI в.  
Мозаика кафедрального собора  
в Даконии близ Афин



2. Распятие. Начало XIV в.  
Византийский музей, Афины

методов атрибуции и датировки памятников средневекового искусства. Благодаря их устойчивости историки искусства, выстраивая большие ряды однотипных памятников, могут отмечать имеющиеся даже небольшие отклонения от того, что может быть условно названо «нормой» для определенных периодов, как на уровне иконографии, так и на уровне формообразования. Естественно, что опорными точками в каждом таком типологически однородном ряду должны являться точно датированные памятники. Выявляя изменения, происходящие в пределах одного типологического ряда и сравнивая картину, представляющую его взгляду, с характером изменений, наблюдаемых в параллельных ему рядах, исследователь, получает возможность наблюдать определенные закономерности, которым подчиняются художественные процессы. Сравнение разнородных памятников, относящихся к одному и тому же временному этапу эволюции стиля, находящихся, так сказать, на одном и том же срезе, позволяет ему выделить черты специфичные только для данного периода времени. Не меньший интерес представляют результаты сравнения памятников однородные по иконографии



3. Апостол Павел из Деисуса  
Конец XIV в.  
Благовещенский собор  
Московского Кремля



4. Апостол Павел из Деисуса  
1420-е. Троицкий собор  
Троице-Сергиевой лавры

и типологии, но принадлежащие к разным фазам эволюции стиля. Такая стратегия позволяет сравнивать описываемый принцип со стратиграфией в археологических исследованиях.

Но в целом методы исследований этих родственных научных дисциплин, часто занятых изучением одних и тех же художественных артефактов, серьезно расходятся. У историков средневекового

изобразительного и прикладного искусства, как правило, отсутствует целостный контекст в виде неповрежденного археологического слоя. В силу же устойчивости технологий, используемых средневековыми мастерами — иконописцами, торевтами, резчиками по кости, камню и дереву, шевчими, — материаловедческие исследования дают им не столь богатую информацию о времени создания памятника (во всяком случае, о его верхней хронологической границе), как археологам. В тех случаях, когда задача заключается в прослеживании и установлении общих стилистических закономерностей, их доказательная база строится не столько на технологии, сколько на аналогиях формального стилистического порядка. (Другое дело, когда речь идет о проявлении индивидуальной авторской манеры. Выявление и подтверждение ее особенностей, ее подлинности и истинности требует особо тщательных технико-технологических исследований.) Но, в любом случае, возникает, может быть, самая сложная проблема — дать максимально точное описание уникального художественного явления. Оно должно быть основано на понятиях, однозначно воспринимаемых всем профессиональным сообществом. Предлагаемые критерии должны позволять проводить независимую проверку представленных выводов и быть пригодными для дальнейшего использования в научных целях.

Если целью музейного инвентарного и традиционного каталожного описания произведения является характеристика внешних, бросающихся в глаза индивидуальных особенностей произведения, то описание стилистических особенностей имеет целью характеристику его внутренней структуры. Она проявляется в том, что можно было бы назвать «архитектурным решением» композиции — в ее ритмической организации, избранном масштабе, в сложении и пропорциях фигур, принципах соотношения пластической формы с окружающим пространством фона, а также в принципах построения колористической гаммы, соотношения цвета и света, избранной мастером тональности, мере тщательности проработки формы, в том, что является составляющими деталями образной характеристики — особенностях «поведения» персонажей (их движений, интонации жестов и поз, типах и мимике лиц), и в множестве других деталей. Такой анализ, и такое описание памятника можно было бы сравнить с чтением нотного текста, написанного для музыканта, играющего на органе, где указаны и тональность, и ритм, и тембровая настройка, а также имеются знаки, которыми отмечены паузы, места повышения и понижения силы

звука, места применения и отмены педалей, лигатуры, стаккато и т. д. В качестве самого общего наглядного примера для анализа таких «текстов», не претендующего на полноту опыта их сравнения возьмем две абсолютно однотипные и достаточно надежно датированные чиновные иконы апостола Павла из «Деисусного ряда» Благовещенского собора в Кремле рубежа XIV–XV вв. и Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры 1420-х годов. (Ил. 3–4.)

Первое, что мы сразу же можем отметить, — существование прямой генетической связи между сравниваемыми памятниками. Вряд ли можно усомниться в том, что автор троицкого «Апостола Павла» хорошо знал кремлевскую икону. Скорее всего, она и послужила для него образцом. Но вместе с тем в глаза бросаются и черты, их различающие. Прежде всего это касается характера заполнения средника икон, масштабного соотношения фигур с окружающим их пространством фона. В иконе из Благовещенского иконостаса вокруг прямо стоящей фигуры Павла художник оставляет примерно равновеликие крупные цезуры фона, не разделенные на фрагменты, а сливающиеся друг с другом, мягко взаимодействующие с очертаниями объемно моделированных складок одежд, чьи плавно изгибающиеся растянутые линии обтекают изображение. Ритм их движения подобен ритму волн, неторопливо набегаящих на утес, стоящий посреди моря, и отступающих от него. Такую ассоциацию подсказывает трактовка представленной в контрапостном развороте неизбежно стоящей фигуры апостола, расположенной строго по вертикальной оси симметрии, прочно опирающейся на правую ногу. Крупная фигура не противостоит фону, не вытесняет его, а гармонично с ним взаимодействует. Края их соприкосновения слегка прикрыты узкой полосой тени, изнутри находящейся на складке ткани. Тут стоит обратить внимание и на такую деталь, подчеркивающую прочность постановки фигуры Павла, как трактовка пол его плаща. Они запахнуты вовнутрь, мягко отделяя фигуру от фона, а концы их складок опущены так, что накладываются на темное пятно невысокого позема. На позем ложится и нижняя часть темно-синего хитона апостола, цвет которого отличается особой насыщенностью тона. Нагрузка, которую принимает на себя позем, воспринимается одновременно и золотым фоном. Поднимающийся вверх, не стесненный, однако хорошо уравновешенный, он воспринимается зрительно не как ровная плоскость, а как плотная, но подвижная среда, в меру податливая, способная принимать и удерживать на своей поверхности тяжелую объемную форму.

Эффекту равноправного взаимодействия фигуры и фона, пластики и пространства способствует колористическое решение иконы, основанное не на контрастном, а на тональном соотношении красочных пятен разной плотности, в глубину которых погружаются лучи света, мера максимальной интенсивности которых лишь ненамного превышает сияние золотого фона. Этот же эффект повторяет соотношение пятна синего плаща с синим фоном позема. Очевидно, одной из важнейших задач для художника, с которой он гениально справился, было создать эффект погруженности темной фигуры в свет.

Такая акцентировка мотива постоянного, чуть дистанцированного от зрителя, но неизменного пребывания в пространстве золотого эфира точно согласуется с позой и выражением лица апостола, способствуя раскрытию темы почтительного внимания к Божественному слову, его принятия в глубину сердца. Созерцательность, полное внимание, максимальная сосредоточенность взгляда и даже как будто слуха, сдержанные, лишь исподволь проявляющиеся движения, — то, что определяет поэтику образа и характер его воплощения художником.

С принципиально иной трактовкой образа апостола Павла мы встречаемся в иконе из Троицкого собора, несмотря на ее полную идентичность иконографическому изводу кремлевской иконы. Во-первых, заметно изменился композиционный строй изображения. Цезуры фона сузились и сделались неравноценными — одна (левая), стала заметно меньше другой. При этом фигура апостола масштабно укрупнилась, она как будто с некоторым напряжением уместается в узком для нее пространстве средника, сжимая и вытесняя его за пределы доски. Существовавший в иконе рубежа столетий баланс пластики и пространства нарушается. Части фона оказываются разделенными линиями описей одежд, из-за чего исчезает ощущение мягкого колеблющегося движения, которое придавало фону в благовещенской иконе качество среды, с которой фигура слита. Здесь же фон отделяется от фигуры и даже, приближаясь к переднему плану, уплощается, что акцентируется линиями высоко поднятого двухчастного позема, и противопоставляется ей. Нарушается былое состояние величественного покоя. Фигура Павла рисуется на золотом фоне четкими контурами силуэта, острыми очертаниями складок одежд. Контрастным пятном резко выделяется на фоне позема нижняя часть одежды апостола. Поза апостола утрачивает состояние покоя и устойчивости. Он уже не стоит, как это было в иконе Благовещенского собора, а делает шаг в сторону



5. Апостолы Петр и Павел  
1420-е. Успенский собор Московского  
Кремля

Спасителя, на что указывает положение его правой ноги, выдвинутой вперед, и отставленной чуть вправо левой ноги, опирающейся на носок (здесь мастер удлиняет диагональ, идущую от ступни вверх и больше приоткрывает лодыжку). О том же говорит положение сдвинутого с оси симметрии корпуса и склоненной крупной головы, как будто тянущей за собой все тело. Нестойкую позу едва уравнивает евангельский кодекс, который в кремлевской иконе являлся и композиционным, и смысловым центром.

Совсем иначе в троицкой иконе решается колорит. Он сгущается, делается более контрастным, в нем явно преобладают тона, находящиеся в холодной части спектра, света не входят глубоко в ткань красочных пятен, а концентрируются на поверхности складок одежд и вместе с тем отражаются от них, подобно бликам. Нечто похожее показывает и моделировка лика и рук — карнация делается более темной, заметно усиливаются контрасты света и тени. Как и в иконе из Благовещенского собора, свет остается доминирующей субстанцией, но тут он приобре-



6. Апостолы Петр и Павел  
Первая четверть XV в.  
Монастырь Св. Екатерины, Синай



7. Апостолы Петр и Павел  
Начало XV в.  
Монастырь Ватопед, Афон

тает принципиально иную трактовку. Если для автора кремлевской иконы основным являлся мотив пребывания света в глубине красочной материи, которая его удерживает, мастер троицкой иконы стремился создать нечто противоположное, прослеживая как встречаются две субстанции — свет и цвет. Эффект, который он создает, подобен зрелищу света, идущего от заходящего солнца и освещающему мир, находящийся в зоне теней. Тему постоянного пребывания в свете сменяет тема приближения к свету, драма встречи с ним и вхождения в него.

Связано ли это изменение образных трактовок с индивидуальными намерениями авторов икон или оно продиктовано более общими стилистическими закономерностями? Ответ на этот вопрос, как представляется, дает проделанное Алексеем Геннадиевичем Барковым сравнение рассмотренных икон с аналогичными по иконографии произведениями, созданными греческими мастерами [3, с. 105–113]. Как он показал в своем исследовании, по стилю с иконой «Апостол Павел» из Троице-Сергиевой лавры совпадет большая храмовая икона,



8. Богоматерь и Иоанн Предтеча  
Рубеж XIV–XV вв.  
Монастырь Пантократор, Афон

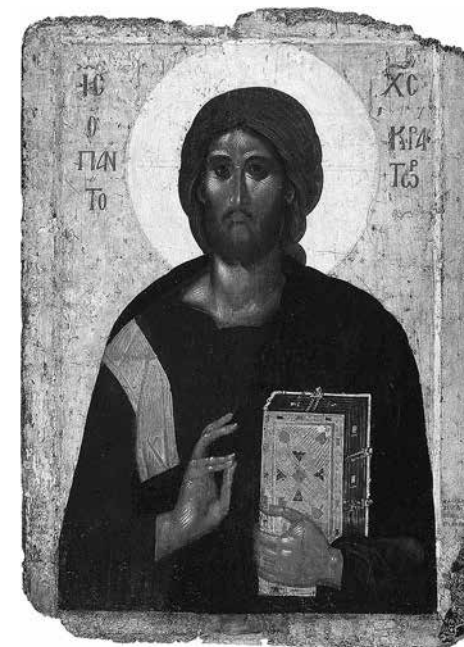
находящаяся в Успенском соборе Московского Кремля, датировка которой в научной литературе колеблется от конца XIV века<sup>1</sup> до первой четверти XV века включительно<sup>2</sup>. (Ил. 5.) Из наиболее ярких примет, их объединяющих, можно выделить следующие: подчеркнутое противопоставление фигур фону; характерная трактовка их движения, полностью ориентированного на зрителя и сосредоточенного на переднем плане композиции; повышенная контрастность в соотношении света и теней; устойчиво повторяющийся мотив бликующего света, отражающегося от крупных, гладких поверхностей однотонных пятен цвета; членение фона на узкие цезуры, разделяющие фигуры,

1 См.: [1, с. 110; 4, с. 54–58; 5, с. 87, примеч. 180 на с. 142; 9, с. 32–33; 10, с. 97; 12, с. 138–147].

2 См.: [3, с. 105–113; 6, с. 51, кат. № 98; 7, с. 299; 8, с. 15, 17–18].



9. Христос Пантократор  
Рубеж XIV–XV вв.  
Монастырь Пантократор, Афон



10. Христос Пантократор  
1363. Государственный  
Эрмитаж

расхождение учащенного ритма их чередования и более замедленного ритма движения самих фигур. Аналогичные черты, говорящие о принадлежности памятников к одной стадии стилистического развития и примерном совпадении времени их создания, можно видеть, например, в небольшой иконе-пяднице, хранящейся в монастыре Св. Екатерины на Синае, которую традиционно, но явно ошибочно датируют серединой XIV века<sup>3</sup>. (Ил. 6.)

Для рассматриваемой проблемы показательным, что другая икона-пядница, точно такой же иконографии, находящаяся в монастыре Ватопед на Афоне (ил. 7), несмотря на отличающие ее ярко выраженные

3 См., например, каталог выставки, прошедшей в Музее Метрополитен, с указанием литературы, посвященной этой иконе: Byzantium. Faith and Power (1261–1557)/ Ed. H. C. Evans. New York, 2004. P. 382. Cat. 237.



11. Феофан Грек. *Христос Пантократор* 1378. Роспись церкви Спаса на Ильине улице, Новгород

особенности авторской манеры письма<sup>4</sup>, в хронологическом ряду может быть поставлена рядом не с изображением из монастыря на Синае, а с деисусной иконой апостола Павла из иконостаса Благовещенского собора. (Ил. 3.) Все в живописи звучит сдержаннее, контрасты приглушены и смягчены, света уходят в глубину красочных пятен. Фигуры, слегка развернутые в сторону фона, сдвинуты к краям средника, что позволило мастеру создать ощущение большего пространства, их окружающего, в позах и жестах нет скованности и демонстративности, хотя в рисунке драпировок появляется та острота, что роднит икону с памятниками первых двух десятилетий XV века.

Если пространство, окружающее фигуры «Деисуса» Троицкого собора, а также в иконах «Апостолы Петр и Павел» из Успенского собора Московского Кремля и монастыря Св. Екатерины, можно было бы назвать «сквозистым», полностью открытым для легко входящего в него света и не защищенным от ветра, раздувающего края одежд, то в таких выдающихся по своему художественному совершенству памятниках самого начала XV века, как иконы «Иоанн Предтеча и Богоматерь» и «Христос Пантократор» из монастыря Пантократор на Афоне, оно устроено иначе<sup>5</sup>. (Ил. 8–9.) Сравнение их с иконами «Деисуса» Благовещенского собора показывает, что их создатели исповедовали те же принципы непротивопоставления цвета свету, «окружения» цветовых пятен светом, построения композиций, в которых особо важную роль играют широкие цезуры золотого фона. Они также соизмеряли насыщенность красочной палитры с мерой величины цезур золотого фона и его плотности, говорящей о его гомогенности с красочной материей и способности, не раскрывая свою глубину, принимать, окружать и удерживать на поверхности объемные формы, при этом регулируя ритм и интенсивность пространственного движения.

Симптоматично, что игнорирование указанных «мелочей», предпочтение, традиционно отдаваемое якобы точно документированным «историческим» сведениям, а не данным стилистического анализа, привело авторов описаний названных икон к явно ошибочным датировкам их 1363 годом — временем росписи кафоликона монастыря и его освящения. Избежать такой ошибки им позволило бы сравнение икон, и по сей день находящихся в монастыре Пантократор, с еще одной иконой Христа Пантократора, происходящей оттуда же, но ныне хранящейся в Эрмитаже. (Ил. 10.) Так же датируемая 1363 годом, она, судя по всему, являлась тем образцом, на который ориентировались создатели икон, работавшие в монастыре Пантократор в последующие десятилетия XIV и XV веков [2, с. 22, 324–325, ил. 265–269]. По размерам афонская и эрмитажная иконы Спасителя практически совпадают (104 × 71 — одна и 106 × 79 — другая), но более древняя выглядит крупнее и масштабнее, в ней активнее выявлен ритм пространственного

4 Косвенно на время создания этой иконы указывает надпись на ее окладе, в которой упоминается имя деспота Андроника Палеолога, бывшего правителем Фессалоник в 1408–1423 годах. См.: [1, № 52, с. 205–206, ил. 161–162].

5 См.: Treasures of Mount Athos. Thessaloniki, 1997. P. 84–87. Cat. 2.19–2.20.



движения — разворот фигуры и головы, — целенаправленность и энергия движения благословляющего жеста десницы, острота взгляда, идущего из глубины затененных глазниц. В эрмитажной иконе фигура Христа слегка сдвинута с оси симметрии вправо, что подчеркивается сдвигом вправо массивного евангельского кодекса, который Спаситель удерживает навесу, принимая на себя всю его тяжесть. Объем перспективно развернутой под углом и показанной чуть сверху книги позволяет взгляду не удерживаться на переднем плане композиции, а уходить в глубину пространства золотого фона.

Иначе, чем во всех ранее рассмотренных памятниках, строится колористическая композиция эрмитажной иконы. Вместо сдержанного цвето-тонального решения, характеризующего произведения живописи рубежа столетий, ее мастер повышает интенсивность звучания цветовой палитры. Свет, ложащийся на поверхность карнации в виде чистых белых мазков, не погружается в глубину красочной материи, как это можно видеть в иконах благовещенского «Деисуса», а, напротив, разжигает ее, раскрывая ее внутреннюю сущность и изливаясь вовне. В этом отношении образ Христа на эрмитажной иконе стоит в ряду произведений, природа которых единосущна новгородской росписи Феофана Грека, созданной в 1378 году. (Ил. 11.)

Естественно, возникает вопрос: не очень уж жестко детерминированным представляется в изложенной концепции развитие художественного процесса. Думаю, что в масштабах эволюции «большого стиля» — нет. Здесь происходит примерно то же, что происходит в науке, — идет процесс маленьких и больших открытий, обнаружения новых возможностей, реализации новых художественных идей, которые пробуются «на вкус», подхватываются и варьируются.

### Библиография

1. Алтатов М. В. Феофан Грек. М.: Изобразительное искусство, 1979.
2. Банк А. В. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.; М.: Советский художник, 1966.
3. Барков А. Г. Икона «Апостолы Петр и Павел» в Успенском соборе Московского Кремля // Православные святыни Московского Кремля в истории и культуре России. К 200-летию Музеев Московского Кремля. М.: Арт-Волхонка, 2006.

4. Ильин М. А. Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. М.: Искусство, 1976.
5. Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI в. М.: Искусство, 1983.
6. Остащенко Е. Я. Русские иконы конца XIII — первой половины XV века // Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII — первой половины XV века (Каталог выставки). М.: ГМЗ Московский Кремль, 1991.
7. Остащенко Е. Я. Андрей Рублев. Палеологовские традиции в живописи конца XIV — первой трети XV века. М.: Индрик, 2005.
8. Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М.: Искусство, 1975.
9. Попова О. С. Византийские иконы XIV — первой половины XV века // Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII — первой половины XV века. Каталог выставки. М.: Изд. ГМЗ Московский Кремль, 1991.
10. Смирнова Э. С. Деисусный чин Благовещенского собора (некоторые аспекты стиля) // Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М.: Изд. ГМЗ Московский Кремль, 1999.
11. Цигаридас Е. Н., Ловерду-Цигарида К. Священная великая обитель Ватопед. Византийские иконы и оклады. М.: ИП Верхов С. И., 2016.
12. Щенникова Л. А. Апостолы Петр и Павел // Иконы Успенского собора Московского Кремля. XI — начало XV века (Каталог выставки). М.: Северный паломник, 2007.