

УДК 7.033, 7.072, 75.03
ББК 85.10, 85.103(2)
DOI: 10.51678/2073-316X-2024-4-84-109

Мария Романенкова

Русская иконопись в советском формате: история публикации книги Киры Корнилович «Окно в минувшее»

В статье рассматривается история публикации книги Киры Корнилович «Окно в минувшее» (1968) — первого советского научно-популярного издания, посвященного феномену иконописи как таковой. В контексте советской религиозной политики и усиления идеологического контроля специфика книги оказалась остро подчеркнута, а процесс подготовки рукописи к печати занял более трех лет. Сотрудники издательства «Искусство» обратились за рецензиями на рукопись к трем специалистам: анализ их отзывов позволяет зафиксировать сосуществование различных представлений об образцовом популярном издании о древнерусской иконе. Анализ же итогового текста дает возможность отметить изменение отношения к русской средневековой живописи — эстетическое и идеологическое вовлечение последней в советский культурный канон.

Ключевые слова:

история древнерусской живописи, иконопись,
издательство «Искусство»,
советская история искусства, историография.

14 ноября 1964 года в Ленинградское отделение издательства «Искусство» поступила заявка [52, л. 1–3] на публикацию монографии от Киры Викторовны Корнилович (1917–1973), девять лет (1953–1962) занимавшей должность научного сотрудника секции прикладного искусства отдела древнерусского искусства Русского музея и на момент подачи заявки преподававшей историю искусства Древней Руси в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Для издательства исследовательница была хорошо знакомым, «проверенным» автором. В 1960 году Ленинградское и Московское отделения «Искусства» совместно издали первую книгу Корнилович, посвященную самым знаменитым памятникам русской средневековой культуры [23]¹, а в 1964-м — вторую, предметом которой стало искусство Петровской эпохи [25]. (Ил. 1–2.) В октябре 1963 года, спустя несколько месяцев после завершения работы над текстом второй монографии [50, л. 28]², Корнилович отправила в ленинградское отделение «Искусства» заявку на издание третьей книги (предполагавшееся название — «Киж»). Предложение было одобрено, однако Корнилович не предоставила рукопись в срок из-за болезни, и публикация была исключена из издательского плана [51, л. 6]³.

Новая — четвертая — заявка Корнилович также была составлена в рамках научных интересов исследовательницы. Предлагаемая публикация (первый вариант названия — «Памятник прежде жившим» [52, л. 1]) была посвящена древнерусской иконописи: истории возникновения и развития этого вида искусства, его характерным формальным

1 Популярность этой книги отмечали заведующий отделом древнерусского искусства Русского музея Н. Г. Порфиридов и ректор ИЖСА им. И. Е. Репина В. М. Орешников в своих характеристиках, необходимых Корнилович для защиты диссертации [33, л. 3–7]. Благодарю С. В. Дымшица, любезно согласившегося сделать выписки из упомянутого дела.

2 Последний документ в деле датирован 11 июня 1963 года.

3 О Кижском музее-заповеднике текст для редакции написала коллега Корнилович по Отделу древнерусского искусства Русского музея Э. С. Смирнова [41]. Процесс подготовки книги к изданию был запущен в сентябре 1964 года [54, л. 1].



1. Корнилович К. Из летописи русского искусства. Л.; М.: Искусство, 1960 [23]
Верхняя крышка переплета
Рисунок Э. Л. Фролова



2. Корнилович К. В. На берегах Невы. Книга о русской архитектуре и искусстве первой четверти XVIII века. Л.; М.: Искусство, 1964 [25]
Обложка

качествам, самым знаменитым мастерам-иконописцам и принципам их работы. Кроме того, публикация должна была носить научно-популярный характер и служить своеобразной инструкцией «как смотреть икону»... с тем, чтобы она перестала быть для широкого читателя и зрителя «темным местом», чтобы он смог «читать» ее с такой же легкостью, как специалист-медиевист» [52, л. 1]. Заявка была утверждена, издательский договор заключен в апреле 1965 года [52, л. 5], а предполагаемый тираж — десять тысяч экземпляров — в итоге был увеличен втрое, что подчеркивало адресованность издания массовой аудитории.

Весь процесс публикации занял более трех лет (с 13.04.1965 по 05.05.1968)⁴ и включал в себя практически неизбежные продление срока сдачи рукописи и ее доработку после ознакомления автора с редакционным заключением⁵. Необычность истории издания задуманной Корнилович книги заключается в том, что она могла выйти из печати гораздо быстрее. 15 апреля 1966 года автор отправила в издательство

новый, учитывающий редакторские замечания вариант текста [52, л. 15]. С этого момента ход работы над книгой зависел от отзыва внешнего рецензента. С поиском последнего и возникли проблемы: сотрудников редакции не удовлетворили рецензии двух специалистов, и лишь ответ третьего и его готовность сотрудничать с Корнилович «сняли с паузы» процесс выпуска монографии.

Варианты готовой рукописи, представленные Корнилович в Ленинградское отделение «Искусства», в архивном деле отсутствуют. Скорее всего, они были возвращены исследовательнице и/или разосланы рецензентам. Впрочем, замечания последних кажутся в данном случае наиболее интересными, поскольку именно они фиксируют сосуществование различных представлений об образцовом научно-популярном издании, посвященном древнерусской иконе (их реконструкция составит значительную часть нашего исследования). К рецензиям мы обратимся ниже, но прежде — наметим исторический контекст публикации книги. Кроме того, в данной статье внимание будет уделено и финальной версии текста. Анализ ее особенностей позволит отметить изменение отношения к русской средневековой культовой живописи — процесс эстетического и идеологического вовлечения последней в советский культурный канон.

* * *

Неожиданная сложность, возникшая при решении стандартной издательской задачи поиска рецензента, объясняется как спецификой задуманной публикации, так и ужесточением идеологического контроля в сфере культуры (соответственно, и цензуры как одного из главных механизмов подобного контроля) после Пленума ЦК КПСС, прошедшего

4 Согласно выходным данным книги, она была сдана в набор 06.12.1967 и подписана к печати 05.05.1968.

5 По советским меркам скорость издания книги Корнилович может считаться даже впечатляющей. Судя по актам о прекращении изданий, прикладываемым к годовым отчетам «Искусства», издательство часто было вынуждено отказываться от публикации книг, находившихся в обработке несколько лет и потому неизбежно устаревших. Например, рукопись Н. И. Тарасова «Методика преподавания классического танца» пролежала в «Искусстве» с 1947 по 1957 год и так и не была издана [32, л. 5]. В этом контексте неудивительно жалоба исследователя и реставратора древнерусской живописи С. С. Чуракова, комментировавшего судьбу своей работы о фресках Ферапонтова монастыря: «Она была в разных переделках; ее резали, кромсали, она лежала, ее мне вернули, я ее опять сдал, мне ее опять вернули, и таким образом прошло 20 лет» [35, л. 25].

18–21 июня 1963 года [14, с. 35–37]⁶. О строгости цензурных ограничений, определявших характер выпускаемой в СССР печатной продукции в указанный период, свидетельствует справка Главного управления по делам литературы и издательств (Главлита) о проделанной в 1963–1965 годах работе⁷. Среди «достижений» Главлита упомянута справка, направленная в ЦК КПСС 9 августа 1963 года, посвященная «крупным недостаткам в работе издательства “Искусство” при подготовке литературы по вопросам эстетики» [58]. Перечисленные перемены в советской культурной политике обусловили большую осторожность сотрудников редакций при подготовке изданий к публикации. Во время работы над многотиражной книгой о древнерусской иконописи (культовом искусстве) повышенное внимание к ее содержанию могло показаться редакторам ленинградского отделения «Искусства» весьма оправданным.

По этой причине историю публикации книги Корнилович необходимо рассматривать в контексте советской религиозной политики и актуализированной антирелигиозной кампанией 1958–1964 годов установки на пропаганду научно-атеистического мировоззрения [42, с. 192]. Основная цель, которую ставила перед собой исследовательница, заключалась в оспаривании представлений о том, что «древнерусская икона — не более, чем памятник религиозной живописи» [52, л. 1]. Не игнорируя художественную ценность икон, Корнилович в большей степени стремилась представить произведения древнерусской живописи как исторические источники, повествующие об особенностях жизни «средневековых предков» и их «героических деяниях» [52, л. 1].

Взгляд на произведения культового искусства как на исторические и художественные памятники, противопоставленный их сугубо религиозному восприятию, был положен в основу научных дисциплин об истории искусства Древней Руси. Подобная оптика была унаследована советскими учеными от их дореволюционных предшественников⁸ и — вместе с положениями, выработанными уже при помощи метода диалектического материализма, — поспособствовала включению произведений древнерусского искусства в советский культурный контекст. Книга Корнилович наряду с иными научно-популярными изданиями

6 К исполнению решений Пленума были подключены органы КГБ. См., например: [8].

7 Справку в ЦК КПСС отправил начальник Главлита В. А. Болдырев. С августа 1963 года и на протяжении трех лет Главлит подчинялся Государственному комитету Совета министров СССР по печати (Госкомпечати) [15, с. 334].

и публицистическими заметками второй половины 1950-х — 1970-х годов, посвященными произведениям русской средневековой культуры, была направлена на реактуализацию и ревалоризацию последних.

Тем не менее к середине 1960-х годов в Советском Союзе популярных книг об иконописи было выпущено гораздо меньше, чем изданий о древнерусском зодчестве (хотя, безусловно, больше, чем отдельных публикаций о других видах средневекового русского искусства). Причины подобной диспропорции (нарушенной, пожалуй, лишь в течение одного, 1960, года, на который был назначен 600-летний юбилей Андрея Рублева⁹) определяются спецификой изучения, восприятия и охраны памятников как архитектуры, так и живописи. Обратимся к тем из них, что будут иметь непосредственное значение для дальнейшего повествования.

Во-первых, даже простое описание иконы невозможно составить без перечисления изображенных на ней персонажей и краткого комментария к положенному в основу образа библейскому/агиографическому/апокрифическому сюжету или определенной богословской концепции. Рассказ о «нарративе» иконы в условиях пропаганды атеизма должен был сопровождаться критикой религиозного мировоззрения¹⁰ и постоянными указаниями на вымышленный характер изображенного (в печатных текстах замещааемыми заковычиванием отдельных слов и фраз). В заключении на первый вариант рукописи, представленный Корнилович, старший редактор Н. В. Семенникова обращала внимание автора:

8 Импульс научного исследования памятников древнерусской живописи был задан не искусствоведами, а историками, археологами и палеографами (Ф. И. Буслаев, архимандрит Макарий [Н. К. Милолюбов]). Первые непосредственно искусствоведческие работы, посвященные живописи Древней Руси, были выполнены представителями знаменитой иконографической школы — Н. В. Покровским, Н. П. Кондаковым, Д. В. Айналовым. Заслуга выявления эстетической ценности иконописи и фресковой живописи в первую очередь принадлежала художественным критикам 1910-х годов: П. П. Муратову, А. Н. Бенуа, Н. М. Щекотову, Н. Н. Пунину. См.: [9; 10].

9 Год рождения иконописца в источниках не зафиксирован, а потому, естественно, приблизителен. О торжествах, приуроченных к юбилею Рублева, см.: [7, с. 32–33]. О количестве академической и публицистической литературы, посвященной иконописцу и изданной в 1960 году, можно составить представление по библиографии, собранной в работе Бориса Дудочкина [18, с. 384–390].

10 В декабре 1970 года Отдел пропаганды и агитации Владимирского обкома составил справку «Об идейной направленности экскурсий и экспозиций во Владимиро-Суздальском музее-заповеднике», после чего, согласно воспоминаниям директора музея (с 1960 по 2010 год) А. И. Аксеновой, в методическое пособие для экскурсоводов был включен тематический блок «атеистические моменты при показе икон» [1, с. 131].

В популярной книжке особенно необходимо проследить, чтобы при изложении христианских легенд, автор все время сохранял сторонний взгляд исследователя. Излишнее увлечение автора кое-где может привести к ненужному «реализму» евангельских событий [52, л. 12].

Во-вторых, формальный анализ иконы требовал «оправдания» условности в изобразительном искусстве, лишь малую долю которой могли позволить себе современные советские художники (особенно после разгрома выставки, отмечавшей 30-летие Московского отделения Союза художников, во время посещения которой Н. С. Хрущев дал негативную оценку произведениям не только выходцев из студии Э. М. Белютина и других художников, впоследствии ставших нонконформистами, но и мастеров, более плотно интегрированных в советский художественный процесс) [13, с. 275–276]. Основные характеристики иконописи (плоскостность изображения, несоответствие передачи объемов объектов и глубины пространства принципам прямой перспективы, локальный колорит) совпадали с формальными качествами модернистской живописи и опасно роднили языки описания памятников перечисленных видов искусств¹¹. Это сходство в первую очередь было заметно исследователям и популяризаторам иконописи. Его возникновение В. И. Антонова, составительница каталога древнерусской живописи в собрании Третьяковской галереи, объясняла одновременностью «открытия эстетической ценности русской иконы» и появления полотен постимпрессионистов в коллекциях С. И. Щукина и И. А. Морозова¹²: «“Спас в силах” Новгорода Великого у Рябушинского [имеется в виду “Спас в славе” из деисусного чина первой половины XV века] был не менее диковинным в глазах москвичей, чем “Танец” Матисса у Щукина.

11 См., например: «Теперь взглянем издали на ту красную икону, оценим ее как пятно. Самый модный абстракционист сдох бы от зависти... перед таким выразительным пятном» [46, с. 234]. Общим местом в замечаниях советских популяризаторов иконописи стало сравнение этого вида искусства с живописью передвижников (не в пользу последней): «Вот придут эти двое [посетители Русского музея, посмеивающиеся над нереалистичностью иконописных произведений] в отдел передвижников... и останутся весьма довольны. Уж если нос — то красный от употребления водки, если рука — то вздувшиеся синие жилы, если штаны — то бахрома по обветшалым краям. Думаете, я на них рассердился? Я сам еще пять лет назад бегом проскакивал залы, где выставлены древнерусские иконы» [45, с. 171], «Нельзя, однако, забывать, что древнерусское искусство значительно труднее для понимания и восприятия, чем, скажем, живопись передвижников» (из отзыва Д. С. Лихачева на рукопись первой монографии Корнилович) [49, л. 238].

Так была подготовлена почва для ущербного модернистического истолкования, произвольного разъятия слитых воедино формы и содержания древнерусской живописи» [2, с. 22]. Признавая «формализм» иконописи, советские историки искусства возводили его к задачам средневековой живописи — как символическим, так и художественным¹³.

Излишнее заострение внимания на символических аспектах древнерусской живописи, в свою очередь, вступало в противоречие с риторической материалистической эстетикой и должно было быть уравновешено замечаниями о реалистических элементах, присутствующих в той или иной композиции. Начиная работу над своей первой монографией, также посвященной искусству Древней Руси [23], Корнилович в авторской заявке подчеркивала:

...у массового читателя и зрителя складывается впечатление, что древнерусское искусство — искусство узко-религиозное, «надземное», ничем не связанное с действительностью... В настоящей работе автор... показывает, что, почти во всех своих проявлениях, оно не только не было оторвано от жизни и народа, но, напротив, тесно с ними связано, чутко откликаясь на запросы

- 12 Впрочем, русские художественные критики и художники начала XX столетия занимали разные позиции, рассуждая о проблеме соотношения современного западного искусства и древнерусской иконописи. Одни действительно сближали эти явления (Александр Бенуа, Всеволод Дмитриев, Илья Зданевич, Алексей Грищенко), другие, напротив, их разводили (Николай Пунин, Яков Тугендхольд, Павел Муратов) [56, с. 286–300].
- 13 Художник Н. М. Чернышев, участник объединения «Маковец» (1921–1927) и исследователь древнерусской фрески, в своей статье о выставке копий фресок Дионисия из собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, прошедшей в выставочном зале МОССХ в 1958 году, прежде чем перейти к рассуждениям об особенностях искусства монументальной живописи, указывал на существование двух типов условности в изобразительном искусстве. Первый, необоснованный, направлен на «обеднение» природы; второй, необходимый для реализации творческого замысла и создания выразительного художественного образа, напротив, направлен на обогащение природы [55, с. 39]. Более эзотерично замечание о древнерусской живописи, высказанное венгерским художником Белой Уитцем на вечере, посвященном Дионисию и организованном Музеем имени Андрея Рублева 24 января 1958 года. Уитц рассуждал: «В чем сущность этой культуры? Это один из величайших результатов мировой культуры. Но какой культуры? Феодальной культуры. Где ее основы? Идеалистическое мировоззрение. Выражено это? Выражено. Как выражено? Просто... Но формально как решено? Формально решено замечательно. Как? Синтетически. Но организовано как? Диалектически. Между всеми явлениями и между живописью имеется теснейшая связь во всех отношениях, т. е. мы имеем абстрактное содержание и абстрактную форму, но абстрактная форма организованная, диалектическая» [35, л. 54–55]. В стенограмме имя художника записано как «Беллаутц».

современности, нередко под покровом религиозной формы выражая чисто мирские идеи [49, л. 236].

Под реалистическими признаками иконописи, таким образом, подразумевалась ее «летописность, выраженная в художественных образах историчность» [2, с. 38]¹⁴, а термин «реализм» утрачивал свою формально-стилистическую трактовку.

Специфические приемы иконописи, которые не укладывались в концепцию реалистического отображения действительности, объяснялись необходимостью следования церковным канонам. Составляя отзыв на статью Л. Ф. Жегина «Некоторые пространственные формы в древнерусской живописи», исследователь скульптурного убранства владими́ро-суздальских архитектурных памятников Г. К. Вагнер замечал:

...после фразы: «Что вызывало условность изображения?» нужно сделать вставку: «Помимо сказанного выше о не иллюзорном, а скорее умозрительном характере зрения средневекового художника, заставляющего его передавать предметы не такими, какими они кажутся, а такими, какими они логически мыслятся, здесь, по-видимому, играло роль и мировоззрение эпохи. Церковная тематика требовала...» [34, л. 12]¹⁵

Итак, популяризаторам древнерусской живописи необходимо было не только выстроить доступный и увлекательный рассказ о непростом для восприятия виде искусства, но и грамотно расставить идеологические акценты в повествовании, соответствующие марксистским концепциям истории и эстетики. «Правильный» научно-популярный текст об иконописи должен был совмещать как восхищение памятниками национальной традиции, так и одновременную критику (материалистическую и социальную) последней. Кроме того, авторы подобных текстов

14 Подобный подход был едко раскритикован Владимиром Солоухиным в «Письмах из Русского музея» (1968): «До каких пор мы будем говорить о русских иконах, что они ценны лишь постольку, поскольку художник, вопреки канонам, вносил в живопись черты реальной тогдашней жизни и что в некоторых святых можно, вероятно, признать современников иконописца: русских крестьян, его знакомых, родственников!» [45, с. 172].

15 В итоговом варианте текста статьи предложенная Вагнером фраза была слегка изменена: «Прежде всего церковная тематика требовала идеализации...» [19, с. 181].

сталкивались со множеством более специфических проблем из области истории древнерусского искусства, связанных с неустановленными или недостаточно четко определенными датировками и атрибуциями даже самых известных произведений.

Перечисленные ограничения могут объяснить немногочисленность советских научно-популярных публикаций об искусстве иконописи, изданных во второй половине 1950-х — 1960-х годах. К началу следующего десятилетия их было выпущено гораздо больше, однако на момент работы над рукописью Корнилович была чуть ли не первым автором, решившим посвятить свою публикацию не конкретному памятнику или живописцу, а феномену иконописи в целом. Трудности с поиском рецензента у издательства, вероятно, возникли по той же причине: сотрудники редакции сами не были уверены в том, какой должна быть советская книга об искусстве иконописания, предназначенная для массового читателя.

Первые замечания к тексту Корнилович дала редактор Н. В. Семенникова — она посчитала необходимым значительно переработать рукопись перед отправкой рецензенту [52, л. 13]. Правки касались структуры книги, ее названия (именно Семенникова предложила вариант «Окно в минувшее» [52, л. 12]¹⁶ вместо первоначального «Памятник прежде жившим»), композиции глав и стилистики текста (стремясь подчеркнуть популярный характер издания, Корнилович избрала «архаизированную», «фольклоризированную», эмоционально насыщенную манеру повествования¹⁷, на особенности которой впоследствии обращали внимание и рецензенты). Кроме того, Семенникова советовала исследовательнице внести смысловые изменения в текст: усилить связь между анализируемыми произведениями и их историческим контекстом¹⁸ (сделать акцент на «летописности» иконописи), а также, как было указано ранее,

16 В авторской заявке сама К. В. Корнилович назвала иконопись «окном в исчезнувший мир» [52, л. 1]. Эта метафора была придумана А. В. Арциховским («Летописные миниатюры... кажутся своеобразными окнами, сквозь которые можно смотреть на исчезнувший мир древней Руси» [6, с. 4]) и популяризирована Борисом Рыбаковым [37].

17 Как называет ее сам автор, «сказочно-наивный тон» [26, с. 4].

18 «Во всей книге полнее и ярче дать исторический «фон» (... упоминая о тех или иных исторических событиях, с которыми связаны произведения иконописи, не ограничиваться намеками, а говорить в полный голос)» [52, л. 11].

не «увлекаться» пересказом «христианских легенд» [52, л. 12] (сообщать необходимые сведения о сюжетах икон кратко и сухо). Как отмечалось выше, к середине апреля 1966 года рукопись была отредактирована [52, л. 15], и к концу мая на нее поступил отзыв первого рецензента.

Им была выбрана О. И. Подобедова — историк древнерусской миниатюры, с 1960 по 1987 год руководитель Группы по изучению древнерусского искусства (с 1963 года — Сектора древнерусского искусства) в Институте истории искусств и редактор сборников «Древнерусское искусство» [40]. Рецензент отметила «своевременность» замысла книги («Давно назрела необходимость ознакомить широкий круг читателей и посетителей музеев с особенностями средневековой живописной культуры» [52, л. 17]) и большую ответственность, возложенную на автора научно-популярного, а не узкоспециального труда. Подобедова указала Корнилович на спорность датировок Звенигородского чина и рублевской «Троицы», а также внесла несколько замечаний по поводу трактовки автором таких характерных приемов древнерусской живописи, как обратная перспектива и отображение нескольких одновременных событий внутри одной композиции:

Повторение одного и того же персонажа — сознательный прием. Введение разновременных событий — особенность ведения рассказа, часто имеющего завязку, кульминацию и развязку... вряд ли вопрос о прямой и обратной перспективе исчерпывается противоречием между «иллюзорной глубиной» изображения по законам «прямой» перспективы и толщиной иконной доски. Пространственные построения в средневековой живописи — одно из проявлений мировоззрения и эстетики средневекового человека. Сочетание прямой, «резко сходящейся» перспективы с обратной в пределах одной композиции очевидно связано со стремлением привнести в изображения «временной» элемент [52, л. 22–23].

Самые существенные комментарии Подобедовой сводились к двум проблемам: трактовке Корнилович сюжетов икон при помощи одних только фольклорных источников (представлению святых и их функций в рамках «народного православия»¹⁹), не учитывающей актуальной для искусствоведческой науки концепции об отражении в иконных образах идеализированных типажей-«ориентиров» (воинов, мучеников, правителей, праведников) [52, л. 18], и «развязности» текста «в адрес

как древнерусского человека, средневекового мастера-живописца, так и самих иконографических сюжетов и профессиональных приемов» [52, л. 19]. Вряд ли упомянутая «развязность» явилась следствием иронического отношения автора к каким-либо из особенностей средневековой иконографии и эстетики. Скорее, Корнилович, напротив, стремилась «приблизить» к читателю анализируемый материал. Однако сведение семантики иконописи к фольклорным сюжетам и мотивам было неслучайным, поскольку способствовало утверждению народного (читай — «полуязыческого»²⁰) характера древнерусской живописи.

В рецензии Подобедовой отразились взгляды искусствоведа-специалиста, требующего от текста соответствия положениям современной академической науки и отсутствия резко выраженного оценочного отношения к исследуемым явлениям. Сотрудники издательства чаще всего обращались за отзывами на рукописи к представителям именно академического сообщества²¹, однако в данном случае сочли подобный подход недостаточным. Спустя два месяца после получения рецензии Подобедовой²² главный редактор Ленинградского отделения «Искусства» Л. Е. Кошечкина, обеспокоенная тем, как готовящаяся к публикации книга будет восприниматься с идеологической точки зрения, обратилась за второй рецензией к М. И. Шахновичу. Последний с конца

19 Поиском языческих «пережитков» внутри православной традиции фольклористы, этнографы, историки религии занимались начиная с XIX столетия. Некоторые из них стремились резко развести «языческие» и православные формы религиозности, другие, напротив, указывали на возможность их органичного сосуществования. Приверженцы как первой, так и второй концепции использовали одну и ту же терминологию для их определения и оперировали понятиями «двоеверие», «бытовое православие», «народное православие». Однако, если обнаружение опознаваемых как «языческие» религиозных явлений на историческом материале оценивалось положительно (как сопротивление насаждению официальных форм религиозности), то их же фиксация в современном советском контексте ожидаемо приводила к попыткам их искоренения. О концепте «двоеверия» и истории его использования см.: [60]. О борьбе с «языческими пережитками» в СССР см.: [59; 57].

20 См., например, характерную цитату: «Перун ли громовежец, Илья ли пророк — в конце концов не столь уж важно. Главное, что и славянин-язычник, и средневековый христианин населяли небеса и поднебесную бесчисленным множеством сверхъестественных существ, по воле или при участии которых свершался весь жизненный круговорот» [26, с. 12].

21 За качеством рецензий следили строго. Так, 27 апреля 1967 года главный редактор Ленинградского отделения «Искусства» Л. Е. Кошечкина просила московскую редакцию подыскать рецензента на рукопись Б. Н. Федорова «Кирилло-Белозерский монастырь» и подчеркнуть единственное условие: не приглашать в качестве рецензента М. А. Ильина, чья последняя рецензия «была неконкретной и почти не принесла пользу» [53, л. 31].

22 Текст Подобедовой был прислан между 18 и 24 мая 1966 года. Письмо Кошечкиной Шахновичу датировано 2 августа того же года [52, л. 28].

1950-х годов преподавал курс всеобщей истории религии и атеизма на философском факультете ЛГУ и являлся одним из основателей Музея истории религии АН СССР [47]. Кошевая так сформулировала проблему в письме Шахновичу:

Рукопись предназначена для широкого круга читателей и, естественно, встает вопрос о достаточной антирелигиозной направленности ее. Хотелось бы помочь автору достичь результатов не «лобовой атакой», а тонко, идя от конкретного материала [52, л. 28].

20 августа 1966 года Шахнович направил свой отзыв в издательство. В первом параграфе он суммировал все противоречия, которые необходимо было учитывать популяризаторам древнерусской живописи:

Написать книгу для массового читателя об иконах так, чтобы она знакомила его с эстетическими ценностями иконописи, с общечеловеческими идеалами, часто находившимися в ней выражение вопреки воззрениям церкви, но одновременно и показывала реакционность самого иконопочтения, борьбу фольклоризма в сюжетах икон с церковными установлениями о чине писания их — очень трудно и сложно. Особенно нелегко вскрыть диалектику превращения предмета культа в объект искусства, показать их связь и противоположность [52, л. 29].

Согласно Шахновичу, рукопись Корнилович не отвечала всем перечисленным им требованиям, а потому нуждалась в многочисленных правках. Отстаивая марксистскую позицию критики религии, рецензент предложил посвятить первую главу книги истории христианизации Руси, влиянию этого процесса на искусство и трансформацию языческих религиозных практик («иконопочитание есть явление, которое можно объяснить как фетишистское и анимистическое переживание доклассового общества» [52, л. 34]). Оспаривая тезис Корнилович о возможности иконы знакомить современного зрителя с «этическими идеалами» средневекового человека (таким образом, дискутируя с Подобедовой и другими учеными), Шахнович, апеллируя к пословицам и поговоркам (которые, безусловно, не могли быть зафиксированы в эпоху Средневековья), указывал на существенную разницу между «воззрениями церкви на мораль» и «нравственными взглядами русских

народных масс» [52, л. 30]. Следуя основным положениям ленинской теории «борьбы двух культур» [28]²³, рецензент критиковал отсутствие противопоставления «народной» и «церковной» культуры в тексте, «реакционной формы» иконописи и запечатленных в ней «реалистических взглядов на мир» [52, л. 35], а также привлечение автором малого количества фольклорного материала [52, л. 32]. Кроме того, он сделал несколько замечаний по поводу стилистики текста («Рукопись засорена большим числом переложений сюжетов религиозной литературы, которые излагаются специфическим “благочестивым языком”, что... придает тексту налет церковщины... “пропитывает лампадным маслом”» [52, л. 30–31]) и будущего оформления книги, посоветовав фрагментировать и «остранять» иными способами иллюстрации, чтобы те «отличались от издания в церковной печати» («надо избежать упреков в распространении изображений богородиц и святых») [52, л. 33–34]²⁴.

Рецензия Шахновича отличалась хаотичностью построения и содержала некоторое количество курьезных ошибок. Так, рецензент посоветовал автору упомянуть об отсутствии изображений Христа в раннехристианском искусстве [52, л. 32] и назвал Анри Матисса искусствоведом, предложив перенести знаменитую цитату художника о русской иконописи²⁵ из выигрышной, заключительной части текста и завершить его высказыванием Горького или Луначарского [52, л. 33].

23 Теория была сформулирована Лениным в статье «Критические заметки по национальному вопросу», опубликованной в трех номерах журнала «Просвещение» за 1913 год (№ 10, 11, 12).

24 Похожий совет дал Корнилович Д. С. Лихачев, выступая в качестве рецензента первой монографии исследовательницы: «В снимках нужно давать как можно больше “вкусных” деталей. Только детали... могут давать представление о красоте древней живописи. Эту красоту заслоняет от зрителя иконный сюжет. Этот последний слишком “выпирает” там, где памятник дается в целом, но может совершенно исчезнуть там, где дается деталь» [49, л. 241].

25 «Это доподлинно народное искусство. Здесь первоисточник художественных исканий. Современный художник должен черпать свои вдохновения в этих примитивах», «Русские и не подозревают, какими художественными богатствами они владеют... Французские художники должны ездить учиться в Россию: Италия в этой области дает меньше»: Цит. по: [2, с. 21]. Фразы, сказанные Матиссом при осмотре коллекции икон И. С. Строухова и при посещении Третьяковской галереи, тиражировались в печатных изданиях (в разных переводах) еще во время приезда художника в Российскую империю в 1911 году. Впоследствии, после «реабилитации» творчества Матисса, они обязательно включались в советские научно-популярные публикации о древнерусском искусстве, что подтолкнуло к язвительности Владимира Солоухина: «Стало модным в последнее время ссылаться на Матиса [так в тексте], на то место, где он сказал, что Италия ему дает меньше, чем русская иконопись. И вот уж боимся, что нам самим не поверят, более того — что сами себе не поверим, но если сказал Матис!..» [45, с. 173].

Помимо прочего, замечания Шахновича, выраженные в форме идеологических штампов, не отличались тонкостью, которой ждала, согласно письму, Л. Е. Кошечкина. Неудивительно, что рецензия разозлила одного из редакторов (вероятно, Н. В. Семенникову), испещрившего машинописные листы знаками вопроса и колкими комментариями. Фраза Шахновича о том, что Корнилович «не в полном объеме» разрешила задачу демонстрации ценности икон как исторических памятников была сопровождена скептическим «Ну уж!» [52, л. 32]; ошибка насчет Матисса — удивленным «Матисс — искусствовед?» [52, л. 33]; незначительные стилистические правки — раздраженным «Это дело вкуса, сами разберемся» [52, л. 34].

Кроме того, указания Шахновича во многом противоречили тем правкам, что советовала внести в текст Подобедова. Рецензенты расходились в толковании семантики иконописи, вопросе о необходимом количестве фольклорных источников, оценке стилистического своеобразия рукописи. Исследователи ожидали от книги соответствия их собственным (и потому различным) профессиональным ценностям. Так как ни один из откликов не удовлетворил издательство, в январе 1967 года оно попросило о третьей рецензии В. Н. Лазарева [52, л. 37].

В. Н. Лазарев, будучи специалистом в областях итальянской средневековой и ренессансной живописи, искусства Византии и Древней Руси, возглавлял созданную по его инициативе Группу по изучению древнерусского искусства в Институте истории искусств до 1960 года [40] (когда эту должность заняла Подобедова), после чего посвятил себя преподавательской деятельности на кафедре истории зарубежного искусства исторического факультета МГУ [11].

Во вступительной части своей рецензии Лазарев отметил актуальность издания книги Корнилович, приводя в качестве аргумента амбивалентность оценок древнерусского искусства, встречавшихся в современной советской массовой печати:

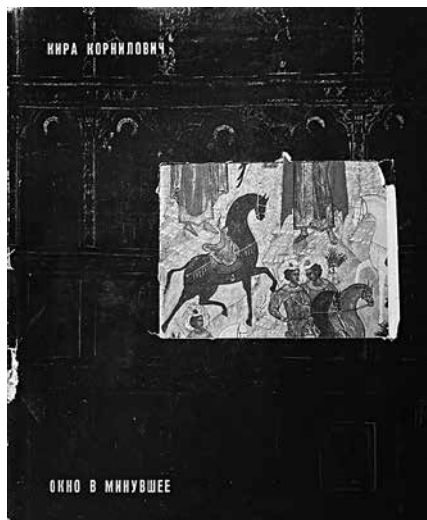
Одни превозносят древнерусское искусство превыше небес, впадая в слащавый и ура-патриотический тон, другие хулят его с примитивных антирелигиозных позиций, закрывая себе тем самым возможность его элементарного восприятия, третьи проявляют к нему полнейшее равнодушие, ссылаясь на то, что они его «не понимают», и оно до них «не доходит» (для последней категории людей обычно нереально все то, что выше их разумения) [52, л. 38].

Структура и основные положения рукописи, как и избранная Корнилович оптика и манера построения рассказа, не вызвали нареканий рецензента: он ограничился фактологическими и стилистическими постраничными замечаниями. Например, указал, как и Подобедова, на невозможность объяснения приема обратной перспективы в иконописи при помощи одного формального метода («Здесь имеются более глубокие причины — абстрактность средневекового мышления, стремление выключить изображаемое священное событие из реального круговорота жизни... Отношение к толщине доски — фактор вторичного порядка» [52, л. 40]). Подчеркнув необходимость «как можно скорее напечатать» [52, л. 41] рукопись, Лазарев продолжил сотрудничать с ее автором в качестве научного редактора [52, л. 44]²⁶ и подготовил предисловие к изданной книге.

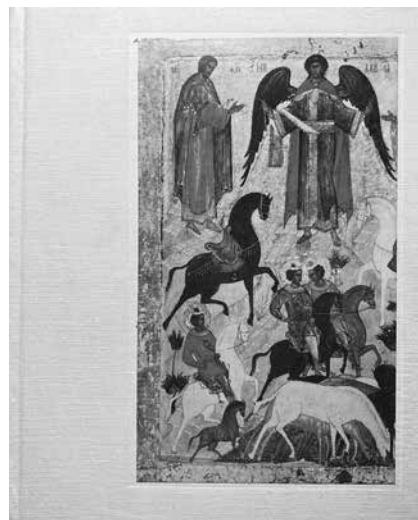
В нем историк искусства критиковал принципы «вульгарно-социологического» подхода к анализу иконописи как «устаревшие» [26, с. 3], однако еще сохраняющие свое влияние в советском публицистическом дискурсе, и повторял мысли, сформулированные во вступительной части собственной рецензии. Лазарев, будучи представителем того же профессионального сообщества, что и Подобедова, вероятно, мог согласиться с комментариями последней по поводу рукописи Корнилович. Исследователь критически относился к «сомнительным» и «просто неверным» концепциям, получившим распространение в отечественной науке об искусстве Древней Руси [27, с. 313]²⁷. К отрецензированному им тексту подобные определения не подходят, хотя в некоторых пассажах

26 Согласно воспоминаниям дочери Киры Корнилович М. А. Кипп, Корнилович «защитила диссертацию у В. Н. Лазарева» [12, с. 180] (благодарю Л. В. Нупрейчик и Е. Е. Кузину, указавших мне на это издание и поделившихся фотографиями необходимых страниц). Диссертацию Корнилович защищала по монографии о древнерусских серебряных изделиях [24]. Процедура защиты должна была пройти в ИЖСА им. И. Е. Репина, где в 1947–1949 годах Корнилович училась в аспирантуре (исследовательница была отчислена из института за «невыполнение... в положенные сроки индивидуального плана и диссертационной работы») [4; 5]. Однако, согласно письму проректора ИЖСА по научной работе Н. М. Вольнкина, сославшегося на п. 19 инструкции ВАК «О порядке присвоения ученых степеней и присвоения ученых званий», Корнилович не имела права защищаться в институте, который она некогда «окончила». К тому же в ИЖСА не работали ученые, специализирующиеся на истории русского серебра. По этим причинам процедура защиты была перенесена в Москву, в Институт истории искусств АН СССР, где, как было сказано выше, Лазарев сначала возглавлял Группу по изучению древнерусского искусства, а затем — после 1960 года — являлся ее участником. Оппонентами Корнилович выступили М. А. Ильин и М. М. Постникова-Лосева [33, л. 12–22].

27 В статье были опубликованы материалы доклада, прочитанного Лазаревым на Ломоносовских чтениях в МГУ в 1967 году.



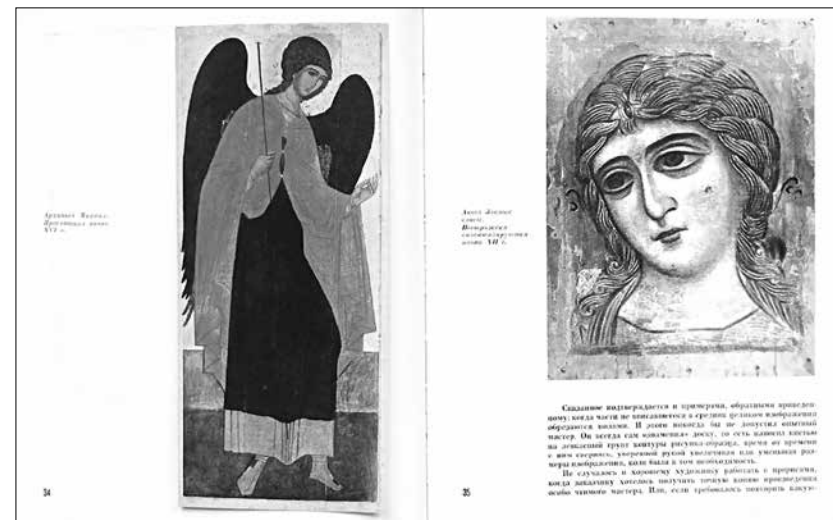
3. Корнилович К. В. Окно в минувшее. Л.: Искусство, 1968
Суперобложка
Оформление Я. М. Окуня



4. Корнилович К. В. Окно в минувшее. Л.: Искусство, 1968
Верхняя крышка переплета
Оформление Я. М. Окуня

рукописи определенные явления русской средневековой культуры оцениваются упрощенно и модернизируются. Принимая специфику научно-популярного жанра и характеризуя аудиторию книги Корнилович как читателей, «мало разбирающихся в вопросах искусства» [26, с. 3], Лазарев не редактировал в тексте те положения и формулировки, которые могли бы потребовать оговорок и дополнительных комментариев в академической публикации.

Некоторые комментарии Подобедовой и Лазарева были учтены в итоговой публикации (ил. 3–5), хотя значимым идеям об отражении идеальных образов в иконописи [26, с. 18] и символизме обратной перспективы [26, с. 52] было посвящено лишь несколько предложений. Указывая на возможность «монтажа» разновременных событий внутри единой живописной плоскости иконы, Корнилович сохранила фразу о «последовательности рассказа» средневековых живописцев [26, с. 47].



5. Корнилович К. В. Окно в минувшее. Л.: Искусство, 1968
Страницы 34–35
Оформление Я. М. Окуня

Из замечаний, высказанных Шахновичем, автор книги точно учла одно: в первой главе публикации она уделила внимание идее о влиянии языческих культурно-религиозных практик на христианские [26, с. 12–18]. Кроме того, Корнилович преподносила религиозные тексты как легендарные и алогичные, если ей было необходимо на них сослаться («...когда имеешь дело с такой “наукой”, как средневековое богословие, взывать к логике в большинстве случаев бесполезно» [26, с. 75]), однако эти фрагменты могли появиться в рукописи и после первой внутренней редакции — по просьбе Н. Семенниковой, а не Шахновича.

Наконец, исследовательница, в согласии с первоначальным замыслом, посвятила половину глав своей работы приметам «реалистичности» («историчности») древнерусской живописи. Однако указанные понятия она трактовала довольно широко, подкрепляя свои гипотезы как типичными для советского искусствоведческого канона примерами (изображение на иконах современных им предметов быта и архитектурных ансамблей; усиление повествовательности композиции путем введения в нее дополнительных персонажей, формирующих «жанровые

сцены»; освоение иконописцами XVII столетия приемов западноевропейской живописи и графики — прямой перспективы, перспективных искажений, светотеневой моделировки объемов; отчетливая связь семантики изображения с политическим и идеологическим контекстом его создания — сюжетный, а не стилистический реализм иконы), так и более специфическими концепциями. Замечая, что на иконах изображались герои истории (князя Борис и Глеб, Кирилл Белозерский) [26, с. 87–94], Корнилович напоминала читателям, что и персонажи «библейских легенд» являлись «для средневекового человека... столь же ощутимо реальными, как русалки, лешие и домовые» [26, с. 47], а потому, например, икона Владимирской Богоматери, считавшаяся написанной святым Лукой, могла восприниматься как портрет [26, с. 94].

В отличие от большинства научно-популярных изданий о древнерусском искусстве, которым был свойственен нарратив о противоречии «народных» эстетических (и мировоззренческих) идеалов «религиозному гнету»²⁸, книга Корнилович предлагала совершенно иной взгляд на произведения средневековой живописи. Автор указывала, что «...в Древней Руси жизнь религиозная, церковная и жизнь мирская были так тесно переплетены, что подчас трудно определить, где кончается одна и начинается другая» [26, с. 22]²⁹, а обращаясь к фольклорному материалу, не противопоставляла его памятникам «высокой» религиозной культуры, стремясь изобразить все вместе единым «архаическим» целым (потому лишенным социально обусловленных противоречий)³⁰. Напомним, что критика подобного подхода занимала значительное место в рецензии Шахновича. Более того, с такой критикой был бы солидарен любой специалист, строго отстаивающий принципы марксистско-ленинской эстетики. Помимо прочего, исследовательница призывала читателей внимательнее относиться к контексту возникновения и бытования анализируемых памятников, не отрицая

28 «... сквозь эту насаждаемую сверху религиозную догму, сквозь так же насаждаемое сверху искусство с его жестким каноном... упрямо пробивалось народное мироощущение...» [30, с. 108].

29 Этот тезис Корнилович сформулировала еще в своей первой книге: «... в древней Руси жизнь церковная и будничная, деловая, были так тесно переплетены друг с другом, что порой трудно различить, где кончалась одна и начиналась другая» [23, с. 21].

30 См. примечание 20 и другую показательную цитату: «Смешение языческих и христианских представлений вообще характерно для средневековья» [26, с. 17]. О взаимозаменяемости понятий «народный»/«фольклорный» и «языческий» при анализе материала православной культуры см. примечание 19.

того, что доминирующее положение в нем занимала религия [26, с. 22]. Близкий идеям Корнилович пассаж в художественно-публицистических «Письмах из Русского музея» В. А. Солоухина (изданных на год раньше «Окна в минувшее»)³¹ был оценен как «ошибочный» сотрудниками Института научного атеизма А. Ф. Окуловым и П. А. Курочкиным (представителями того же профессионального «поля», что и Шахнович) в записке, направленной в отделы культуры и пропаганды ЦК КПСС [3, с. 882–883]³².

Несмотря на то что в книге были учтены отдельные замечания рецензентов, она могла быть подвергнута критике как с идеологических, так и с профессиональных позиций также легко, как и первоначальная рукопись. Какие же обстоятельства могли позволить работе Корнилович быть изданной?

С одной стороны — авторитет В. Н. Лазарева, не ограничивавшийся сугубо академической средой [38, с. 224]³³. С другой — авторский замысел, позволявший исследовательнице не выстраивать историю древнерусской живописи целиком, а останавливаться на тех ее сторонах, что не могли бы быть критически восприняты цензурой (технология изготовления икон, запечатление персонажей и событий истории в памятниках иконописи, появление стилистических признаков реализма в живописи XVII века). Две наиболее «острые» главы — о роли религии

31 «То, что религия — невежество и мрак, нужно было внушать художникам тогда, когда они писали, или даже до того, как писали, а теперь нам остается мерить их искусство единственно возможной мерой: насколько успешно они воплотили в живопись то, что задумано было воплотить». Цит. по: [45, с. 173].

32 Записка об «ошибочных оценках религии и атеизма в отдельных произведениях литературы и искусства» была составлена в 1971 году — спустя три года после выхода первого издания «Писем». Произведение было впервые опубликовано в журнале «Молодая гвардия» в 1967 году и тогда же выпущено в виде отдельного издания в «Советской России». Аннотация последней публикации гласила: «...автор получил уже немало читательских откликов. Отмечая спорность некоторых положений этого произведения, они вместе с тем высказывают пожелание издать его отдельной книгой» [44]. Несмотря на недовольство сотрудников Института научного атеизма, «Письма», вошедшие в небольшой сборник публицистической прозы Солоухина, были еще раз изданы в 1972 году с таким комментарием: «Стараясь отстоять ценности истинные и вечные, от которых нельзя, невозможно отказаться, строя культуру современную, автор... допускает иногда суждения небесспорные» [45]. Так, то, что сторонникам пропаганды атеистического мировоззрения представлялось «ошибочным», было преподнесено советским читателям как дискуссионное.

33 Лазарев был трижды награжден орденом Трудового Красного Знамени. Кроме того, ученый занимал ряд важных административных должностей не только в исследовательских, образовательных и музейных институтах, но, например, являлся вице-президентом общества «Италия — СССР» [17, с. 6].

в Древней Руси и условности иконописи — написаны подчеркнуто не полемично (в отличие от «Писем» Солоухина) и примирительно по отношению к концептуальным тенденциям различных традиций (религиоведческой, искусствоведческой, атеистическо-пропагандистской). Как было отмечено выше, Корнилович гораздо подробнее останавливается на потребительски-функциональном — «наивном» восприятии средневековым человеком икон как предметов и изображенных на них персонажей, вскользь упоминая о возможности «идеалистического» толкования разных агиологических типов. Символизм же иконописной изобразительности автор книги в большей степени преподносит как атрибут «духа времени», отражающий склонность к архаично-образному, а не объективно-рациональному познанию окружающего. Раскрывая темы, которые во второй половине 1960-х годов могли вызвать больше всего сомнений, исследовательница «маневрировала» между ожидаемыми, идеологически проверенными, и более смелыми, предложенными специалистами (Подобедовой и Лазаревым) гипотезами.

Наконец, к концу 1960-х годов сама тема иконописи почти утратила проблемность и заняла заметное место в советском публичном пространстве. С 1958 года Министерства культуры РСФСР и СССР формировали планы научно-музейных экспедиций по выявлению, собиранию и реставрации памятников древнерусской живописи [29, с. 42]³⁴. Рубежом 1950–1960-х годов датируется начало активной и планомерной экспедиционной деятельности сотрудников Третьяковской галереи [43], Русского музея [48, с. 495], Музея им. Андрея Рублева [22]. Состав основных экспозиций иконописи расширяется, они комментируются в специально подготовленных путеводителях и каталогах [39; 16; 2; 31]. Кроме того, русской средневековой живописи посвящаются временные выставочные проекты: «Древнерусские фрески» (1965)³⁵ в Русском музее, «Живопись Древней Карелии» (1968–1969) [20], показанная как в Русском музее, так и в Третьяковской галерее, «Северные письма» (1964–1965) и «Ростово-Суздальская школа живописи» (1966–1967) [36], организо-

34 На проблему пополнения музейных собраний произведениями древнерусской живописи обратил внимание директор Русского музея В. А. Пушкарев во время своего выступления на семинаре директоров художественных музеев РСФСР в 1957 году [29, с. 20]. В отчете о муромской экспедиции 1962 года сотрудники Музея им. Андрея Рублева указывали, что командировка осуществлялась по заданию Министерства культуры РСФСР [21, с. 47].

35 Именно ее посещает герой «Писем из Русского музея».

ванные Третьяковской галереей. Таким образом, книга Корнилович, несмотря на затянувшуюся историю публикации, вышла очень кстати — к тому моменту, когда искусство иконописи стало доступно широкому кругу зрителей, а проблемы этого вида искусства начали требовать популярного комментария.

С точки зрения современной науки о средневековом искусстве очень многие тезисы Корнилович могут быть восприняты как несостоятельные, подчиненные общим прогрессистским и материалистическим установкам. Кроме того, чтобы оценить значение религиозного контекста эпохи Средневековья, на который указывала автор «Окна в минувшее», необходимо было привлекать для анализа материалы по истории богословия и литургики. Однако получившаяся у Корнилович книга демонстрирует, каким образом — на уровне популярной публикации — могли быть подвергнуты сомнению некоторые из определяющих для советских историографии и эстетики положений (в первую очередь — противопоставление народной «прогрессивной» и церковной «реакционной» культуры), а религиозная живопись — представлена как явление, достойное внимания, понимания и симпатии советского зрителя.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аксенова А. И. Суздаль. XX век. Из истории города-музея и музея-заповедника. Владимир: Владимирский государственный педагогический университет, 2004.
2. Антонова В. И. Древнерусская живопись в Государственной Третьяковской галерее // Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. В 2 т. Т. 1: XI — начало XVI века. М.: Искусство, 1963. С. 7–43.
3. Аппарат ЦК КПСС и культура. 1965–1972: Документы. М.: РОССПЭН, 2009.
4. Архив РАХ. Ф. 7. Оп. 4. Д. 121. Л. 4.
5. Архив РАХ. Ф. А-3. Оп. 35–1947. Л. 20.
6. Арциховский А. В. Древнерусские миниатюры как исторический источник. М.: Издание МГУ, 1944.
7. Беляев Л. А. Андрей Рублев и проблема реконструкции средневековой художественной личности (заметки археолога) // Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея

Рублева. Т. XIV: Неизвестные произведения. Новые открытия. Сб. научных статей к юбилею Музея имени Андрея Рублева. М.: Музей им. А. Рублева, 2017. С. 12–49.

8. Болдовский К. А. «Нездоровые и антисоветские проявления...»: справка Управления КГБ при Совете Министров СССР по Ленинградской области от 27 июля 1964 г. // Новейшая история России. 2012. № 1. С. 248–258.

9. Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М.: Искусство, 1986.

10. Вздорнов Г. И. Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М.: Индрик, 2006.

11. Виктор Никитич Лазарев // Летопись Московского университета. URL: <http://letopis.msu.ru/peoples/3435> (дата обращения: 21.12.2023).

12. Галанова Р. А. Ефим Лукьянович Зубашев: биографический очерк. Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2009.

13. Герчук Ю. Я. Эффект присутствия. М.: Арт Волхонка, 2016.

14. Гершон М. Оттепель. Министерство культуры в СССР в 1953–1963 гг. М.: Модест Колеров, 2024.

15. Горяева Т. М. Политическая цензура в СССР. 1917–1991. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009.

16. Государственный Русский музей: по залам музея / Сост. Н. Г. Порфиридов. Л.: Изогиз, 1958

17. Гращенков В. Н. Виктор Никитич Лазарев (к семидесятилетию со дня рождения) // Византийский временник. 1968. № 29 (54). С. 3–31.

18. Дудочкин Б. Н. Андрей Рублев. Биография. Произведения. Источники. Литература // Художественная культура Москвы и Подмосковья XIV – начала XX веков. Сб. статей в честь Г. В. Попова. М.: ЗИАХМ, 2002. С. 300–421.

19. Жегин Л. Ф. Некоторые пространственные формы в древнерусской живописи // Древнерусское искусство. XVII век. М.: Наука, 1964. С. 175–214.

20. Живопись Древней Карелии / Авт. вступ. ст. С. В. Ямщиков. М.: Советский художник, 1968.

21. Иванова И. А. Мой музей... Страницы воспоминаний о первых десятилетиях становления Музея имени Андрея Рублева. М.: Красная площадь, 2012.

22. История музея // Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева. URL: <https://www.rublev-museum.ru/about/history-of-the-museum/> (дата обращения: 04.05.2024).

23. Корнилович К. Из летописи русского искусства. О прославленных памятниках нашего древнего зодчества и живописи, книжного и ювелирного дела и о создававших их искусных мастерах. Л.; М.: Искусство, 1960.

24. Корнилович К. В. Из истории русского серебряного дела: в 2 т.: Дисс. ... канд. искусствоведения. Л., 1961.

25. Корнилович К. В. На берегах Невы. Книга о русской архитектуре и искусстве первой четверти XVIII века. Л.; М.: Искусство, 1964.

26. Корнилович К. В. Окно в минувшее. Л.: Искусство, 1968.

27. Лазарев В. Н. О некоторых проблемах в изучении древнерусского искусства // Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М.: Наука, 1970. С. 300–313.

28. Ленин В. И. Критические заметки по национальному вопросу // Библиотека «Нестор». URL: <http://libelli.ru/works/24-2.htm> (дата обращения: 16.02.2024).

29. Лопаткина К. Василий Пушкарев. Правильной дорогой в обход. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2023.

30. Любимов Л. Д. Искусство Древней Руси. М.: Просвещение, 1974.

31. Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева / Авт. текста и сост. И. Иванова, А. Куклес, Г. Попов. М.: Советский художник, 1968.

32. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 16. Д. 464. Л. 5.

33. РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Д. 268. 51 л.

34. РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Д. 509. Л. 12.

35. РГАЛИ. Ф. 3027. Оп. 2. Д. 6. 69 л.

36. Ростово-Суздальская школа живописи / Авт. вступ. ст. В. И. Антонова. М.: Советский художник, 1967.

37. Рыбаков Б. А. «Окна в исчезнувший мир» (по поводу книги А. В. Арциховского «Древнерусские миниатюры как исторический источник») // Доклады и сообщения исторического факультета МГУ. Вып. IV. М.: Издание МГУ, 1946. С. 36–51.

38. Рыков А. В. Виктор Никитич Лазарев и канон советского искусствознания // Манускрипт. 2021. № 1. С. 223–228.

39. Свиригин А. Н. Древнерусская живопись в собрании Государственной Третьяковской галереи. М.: Изогиз, 1958.

40. Сектор древнерусского искусства // Государственный институт искусствознания. URL: <https://sias.ru/institute/departments/9.html> (дата обращения: 20.12.2023).

41. Смирнова Э. С. Кижи. М.; Л.: Искусство, 1965.

42. Смолкин В. Свято место пусто не бывает: история советского атеизма. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

43. Собрание древнерусской живописи Третьяковской галереи // Государственная Третьяковская галерея. URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/about/history/p-m-tretyakov-priobretaet-ikony-iz-sobraniya-i-l-silina/> (дата обращения: 04.05.2024).

44. Солоухин В. Письма из Русского музея. М.: Советская Россия, 1967.

45. Солоухин В. Письма из Русского музея // Солоухин В. Славянская тетрадь. М.: Советская Россия, 1972.

46. Солоухин В. Черные доски // Солоухин В. Славянская тетрадь. М.: Советская Россия, 1972.

47. Типсина А. Н., Шахнович М. М. Михаил Иосифович Шахнович (жизненный и творческий путь) // Anthropology. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/tipsina/mihail-iosifovich-shahnovich-zhiznennyu-i-tvorcheskiy-put> (дата обращения: 20.12.2023).

48. Туминская О. А. Древнерусское искусство в Русском музее: просветительская работа (1898–1998) // Scripta Antiqua. Вопросы древней истории, филологии, искусства и материальной культуры. 2022. № 10. С. 450–550.

49. ЦГАЛИ СПб. Ф. 280. Оп. 2. Д. 40. 251 л.

50. ЦГАЛИ СПб. Ф. 280. Оп. 3. Д. 140. 28 л.

51. ЦГАЛИ СПб. Ф. 280. Оп. 3. Д. 141. 6 л.

52. ЦГАЛИ СПб. Ф. 280. Оп. 3. Д. 142. 49 л.

53. ЦГАЛИ СПб. Ф. 280. Оп. 2. Д. 245. 101 л.

54. ЦГАЛИ СПб. Ф. 280. Оп. 3. Д. 305. 9 л.

55. Чернышев Н. Дионисий в восприятии советского художника // Декоративное искусство СССР. 1958. № 8. С. 39–40.

56. Шевеленко И. Модернизм как архаизм. Национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

57. Штырков С. А. Прогрессивные народные традиции: обретение и изобретение (случай Северо-Осетинской АССР. 1960-е годы) // Общество как объект и субъект власти. Очерки политической антропологии Кавказа. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 2012. С. 209–246.

58. 1965 г., 20 августа. Из справки Главлита об итогах работы 1963–1965 гг. // Открытый текст. URL: <https://opentextnn.ru/censorship/russia-after-1917/institutions-after-1917/central-censorship-organization/glavlit/8-oktjabrja-1953-17-avgusta-1966-glavnoe-upravlenie-po-ohranevoennyh-i-gosudarstvennyh-tajn-v-pechat/instrukcii-i-cirkuljary/1965-g-20-avgusta-iz-spravki-glavlita-ob-itogah-raboty-1963-65-gg/> (дата обращения: 16.04.2024).

59. Panchenko A. A. “Popular Orthodoxy” and Identity in Soviet and Post-Soviet Russia: Ideology, Consumption and Competition // Soviet and Post-Soviet Identities. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. Pp. 321–340.

60. Rock S. Popular Religion in Russia. “Double Belief” and the Making of an Academic Myth. New York: Routledge, 2007.