

**Центральный музей древнерусской культуры и искусства
имени Андрея Рублева**

АВТОР И АВТОРСТВО В ДРЕВНЕРУССКОМ ИСКУССТВЕ

Тезисы докладов научной конференции

4–5 марта 2013 года

**Москва
2013**

Составитель и редактор Л.М. Евсева

Автор и авторство в древнерусском искусстве:

Тезисы докладов конференции в Музее имени Андрея Рублева, 4–5 марта 2013 г. / сост. и ред. Л.М. Евсева М., 2013.

Конференция, тезисы которой собраны в этом издании, посвящена проблеме автора и авторства в древнерусском и византийском искусстве.

Научное издание

© Авторы докладов, 2013

© Музей имени Андрея Рублева, 2013

Проблема авторства в произведениях золотой наводки второй половины XVI века

М.И. Антыпко (Музей имени Андрея Рублева)

Во второй половине XVI века было создано три комплекса врат, украшенных в технике золотой наводки и имеющих близкое иконографическое решение. Если датировка последнего по времени комплекса, трех врат Троицкого собора костромского Ипатьева монастыря, устанавливается на основании анализа документов и исторической ситуации периодом между 1598 и 1605 годами, уточнение датировок двух врат Благовещенского собора и одних врат Успенского собора Московского Кремля возможно только на основании анализа стиля изображений на их пластинах, валиках и умбонах. Иконографический анализ может лишь отчасти пролить свет на время возникновения врат Благовещенского собора, как первого памятника в этой серии. Здесь, как и в других произведениях средневекового искусства, роль заказчика, и, вероятно, автора иконографической программы, во многом была определяющей. Для уточнения датировки последующих врат, которые, в соответствии с заказом, были исполнены по образцу, иконографический анализ становится неприемлемым.

Для датировки врат на основании стилистических особенностей изображений на пластинах, валиках и умбонах нам необходимо ответить на два вопроса. Во-первых, кто был главным в создании художественного решения врат. Во-вторых, насколько сложная техника золотой наводки накладывала отпечаток на стилистику изображений.

При ответе на эти вопросы следует учитывать сам процесс создания «наводки». Где кончалась работа знаменщика и начиналась работа мастера огневого золочения — проблема специфическая для круга произведений, исполненных в этой

технике. Возможны три варианта: 1. всю работу по нанесению изображения на пластину полностью вел один мастер; 2. работа передавалась на этапе, когда рисунок не только намечен, но и процарапан, а мастеру-ремесленнику оставались только механические и вредные для здоровья процессы травления, нанесения амальгамы и выпаривания ртути; 3. рисунок на лаковую поверхность наносил знаменщик, а работу по процарапыванию лака вел уже мастер огневого золочения. В последнем случае, за художественный результат работы: были ответственны оба, и их обоих следует считать авторами. На наш взгляд, в работе над церковными воротами с золотой наводкой XVI века труд знаменщика был определяющим. Следовательно, для решения вопроса атрибуции и датировки памятников приложим метод сравнительного стилистического анализа (исследование пропорций фигур, характера рисунка, системы передачи объема и т.п.).

Для решения проблемы авторства каждого комплекса врат выявление рук мастеров возможно также на основе стиля. Подобный анализ пластин на примере Васильевских врат 1336 года был предложен В.Н. Лазаревым¹.

Полагаем, что в дальнейшем необходимо проведение технико-технологического анализа врат с золотой наводкой (определение состава медного сплава, лака, золотой амальгамы, которые могут быть различны), что даст дополнительные данные для датировки памятников, а также поможет выяснить, были ли они созданы в одной или разных мастерских. Однако данный метод не предоставит дополнительных сведений для установления авторства той или иной композиции на вратах.

¹ Лазарев В.Н. Васильевские врата 1336 года // Он же. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970. С. 179–215.

**Мастера иконостаса Преображенского собора
Спасо-Евфимиевского монастыря.
О методе работы художников артели**

М.И. Антыпко, О.А. Дьяченко, Л.М. Евсеева
(Музей имени Андрея Рублева)

Настоящее сообщение основывается на итогах работы коллектива авторов с целью изучения и последующего издания комплекса икон, созданных в 1663–1670 годах для соборного иконостаса Спасо-Евфимиевского монастыря (в настоящее время — в собрании Музея имени Андрея Рублева).

Над иконостасом работала артель мастеров, приблизительно из 12 человек. Имена художников неизвестны. Состав мастеров артели был сборный: в нее входили как московские, так и ярославские и костромские художники.

С одной стороны, можно говорить о художественной целостности ансамбля, а с другой, — о сотрудничестве мастеров, имеющих разное происхождение и различную выучку. В основе стиля суздальского иконостаса лежат художественные традиции предшествующего времени. При этом его стиль можно назвать умеренно новационным.

Новации московского искусства более заметны в мастерском письме ликов, в их разнообразной графике, передающей различные физиогномические типы. Современным стилистическим тенденциям соответствует одинаковая высота «рельефа» фигур и ликов, наблюдающаяся во всех четырех чинах. Колорит, тонко разработанный, с использованием сложных тонов и лессировок цветными лаками, также выступает объединяющим началом ансамбля.

При всей общности стиля иконостаса, тем не менее, прослеживается различие живописи икон в отдельных рядах, позволяющее высказать предположение о происхождении создавших их мастеров, о художественном центре, где мастера получили первичные профессиональные навыки.

Выделяется манерой исполнения праздничный ряд иконостаса. Создавшие его мастера изначально были воспитаны в столичной мастерской. В иконах праздников видим наиболее

сложное колористическое решение, с обилием лессировок и золотопробельных одежд. В праздничных иконах мы можем наблюдать новейшие для своего времени технико-технологические приемы иконописания. В той же манере и в той же технике выполнены иконы «Богоматерь Знамение» и «Отечество», средники пророческого и праотеческого чинов.

Мастера деисусного чина, вероятно, происходили из Ярославля. При этом, несомненно, они прошли выучку, работая рядом с московскими художниками над выполнением какого-то столичного ансамбля и в той или иной степени усвоили художественный язык столичной живописи. Похожие выводы можно сделать и относительно мастеров пророческого ряда иконостаса. В стиле живописи художников, работавших над созданием этих рядов, присутствуют черты, характерные для монументального искусства. Праотеческий чин также мог принадлежать мастерам, имевшим опыт работы художников-монументалистов. В их живописи мы находим приемы, сближающие их с костромским искусством.

Главный вывод из наших наблюдений над живописью икон суздальского иконостаса состоит в том, что иконы различаются между собой одновременно как в написании ликов (мы имеем в виду его тип и рисунок), так и фигур, чего не могло быть в том случае, если бы иконы одного ряда иконостаса (или все иконы ансамбля) знаменит один мастер, а писали бы его другие художники, причем по частям (одни только лики, другие только фигуры). Следовательно, в суздальском иконостасе каждую икону мастер создавал один, от начала до конца. Эту мысль подтверждает и характер отношения мастеров к графье. В одних случаях отмеченный ею контур фигур и складки одеяний не совпадает с завершающим рисунком, в других рисунок, положенный поверх живописных слоев, более точно вторит графье. Таким образом, порой принятая в отечественном искусствоведении как аксиома мысль о том, что иконы в иконных ансамблях XVII века создавались бригадным методом, не верна, и требует выверки относительного каждого памятника.

Продуманный композиционный строй каждого из рядов суздальского иконостаса, приводящий к особой выразительности

целого, был приметой времени. Ее можно назвать выражением той «художественности» в иконописи, которую декларировали в середине столетия такие ведущие мастера, как Симон Ушаков и Иосиф Владимиров.

Как в отдельных чинах иконостаса, так и в ансамбле в целом просматривается единое организующее начало. Можно высказать предположение о существовании руководителя артели мастеров, вероятней всего мастера московской выучки, дававшего указания относительно компоновки каждого ряда иконостаса. От него же зависело распределение работы между мастерами, которое осуществлялось продуманно, с учетом особенностей художественной манеры каждого.

Подобная организация работы художественной артели получила, по всей видимости, распространение в XVII веке. Те же цели преследовала, как можно предполагать, деятельность Симона Ушакова в роли руководителя работ по изготовлению иконостасов в храмах Московского Кремля, о которой сообщают документы.

Иконописцы Савины.

К проблеме определения индивидуальных манер

В.В. Баранов, И.А. Кочетков (Гос. НИИ Реставрации,
Гос. Третьяковская галерея)

Понятие индивидуальной творческой манеры было чуждо средневековому художнику. Даже когда на иконе появляется имя мастера, это чаще всего свидетельство осознания высокого уровня профессиональной подготовки. Индивидуальность работы художника проявляется в комплексе усвоенных им приемов, который зависит, главным образом, от научения и личного опыта, но лишь частично — от вкуса исполнителя. Редкую возможность проследить эту зависимость предоставляет изучение творчества двух поколений иконописной семьи Савиных — отца Истома Савина (уп. 1595–1629) и двух его сыновей — Назария (уп. 1614–1632) и Никифора (1-я пол. XVII в.) Истоминых.

Обучение профессии иконописца проходило, как правило, в семье. Поэтому общие черты техники всех трех мастеров можно считать происходящими от учителя-отца, а отличающиеся от них приёмы следует относить к их индивидуальности.

В нашем распоряжении были подписные произведения членов этой семьи, находящиеся в собрании Третьяковской галереи. Пришлось исключить из рассмотрения те две иконы, надписи на которых (приводятся в каталоге 1963 г.) в настоящее время утрачены. Все полностью или частично сохранившиеся надписи с именами мастеров были признаны нами подлинными. Не удалось изучить 4 произведения Савиных, которые находятся в экспозиции. В результате посредством микроскопа было проведено изучение трёх икон Истомы Савина, две — Назария и пять — Никифора.

Первая задача такого изучения — выявление реставрационных тонировок и дописей, которые могли бы исказить представление об авторской живописи. Далее в определенной последовательности описывалась каждая икона: пигментный состав красок и красочных смесей, техника исполнения личного и доличного, приёмы написания отдельных элементов формы (фон, позем, палаты, горки).

Изучение творческой манеры каждого мастера проходило в два этапа. На первом иконы одного мастера сравнивались между собой, чтобы выявить сумму приемов, используемых им приемами, которые более или менее постоянны для разных его произведений и могли служить в дальнейшем для сравнения с работами других авторов. В ходе нашего исследования выяснилось к тому же, что приемы письма каждого мастера отличаются некоторой вариативностью, что необходимо учитывать при суждении об индивидуальной манере. На втором этапе сравнивались между собой методы работы разных мастеров.

Результаты таковы: в распоряжении иконописцев имелись большей частью одинаковые пигменты; однако в их

использовании есть разница. Так, например, Истома в качестве зеленой краски использует, как правило, глауконит. У Никифора зеленый пигмент, как таковой, часто отсутствует, его заменяют различные красочные смеси, в сумме дающие зелёные оттенки. Но изредка в его работах встречается и глауконит, и даже ярь-медянка. В результате получается множество вариаций зеленого тона.

Ни у кого из Савиных киноварь не встречается в чистом виде, всегда в смесях. Эти смеси красного тона у художников различны. У Истома это всегда смесь с суриком. Назарий смешивает киноварь или красную охру с углем и белилами. У Никифора красочные смеси красного цвета наиболее сложны и разнообразны. Цвет зависит не только от состава смесей, но и от соотношения компонентов. Создается бесконечное разнообразие красно-оранжевых оттенков. В качестве синего пигмента Истома и Назарий используют натуральный азурит, краска приобрела у них коричневый цвет в результате изменения связующего. Этого не произошло с азуритом в произведениях Никифора, так как, по-видимому, он использовал иное связующее.

Все Савины широко использовали драгоценные металлы (листовое золото и серебро) и цветные лаки. В приемах преобладает сходство, но, все же, можно заметить, что в качестве подложки под цветные лаки Истома предпочитает сусальное серебро, которое полностью отсутствует у Никифора, и только у последнего наблюдается применение твореного серебра и золота.

Помимо состава пигментов и их использования в смесях индивидуальную манеру можно распознавать по технике исполнения отдельных деталей изображения. Алгоритм техники личного письма у всех Савиных схожий. Однако в более мелких нюансах моделировки выявляются отличия. Индивидуальной чертой техники личного письма является также контурная линия у Никифора, часто прерывистая или волнистая.

Позем Истома пишет глауконитом с примесью белил, Назарий — смесью охры желтой и угля, у Никифора встречаются обе эти техники, но преобладает вторая. Изображения палат чрезвычайно схожи на двух иконах Истома. Никифор многие формы заимствовал у отца. Разница состоит в большем разнообразии рисунка и цвета. У Никифора формы архитектуры более свободно сочетаются одна с другой, нарушая конструктивную логику. Стены с башенками чаще расположены по диагонали или дуге. Манера написания горок на иконах Истома не оставляет сомнения в том, что они написаны одной рукой. Никифор пишет горки в весьма похожей манере, но компоненты красочного слоя несколько иные; моделировка — как у Истома, только белила высветлений более плотные, а цветные тени более ярких тонов. Техника написания одежд в целом у Савиных близкая. Но есть некоторые отличия в ряде приёмов, особенно на стадии первоначального рисунка.

Попытка выявить индивидуальные особенности письма трех представителей одной семьи иконописцев показала, что сходства между ними не меньше, чем различий; индивидуальные черты выявляются с большим трудом. Тем не менее, они существуют и могут служить основой для различения рук художников. Элементы сходства, которые замечены в рассмотренных произведениях, вероятнее всего, можно объяснить как результат наследования учениками манеры учителя. Не исключено также, что частично их можно отнести к общим чертам техники и стиля, которые присущи произведениям того стилевого направления, которое принято называть «строгановской школой».

Чтобы понять, какая из двух причин действует в данном случае, мы попробовали сравнить произведения Савиных с иконой Прокопия Чирин «Богородица, Архангел Михаил, апостол Петр», левой створкой того складня, средник и правая створка которого написаны Никифором Савиным. Манера письма Прокопия Чирин существенно отличается от приёмов Савиных, но нашлись и общие черты техники исполнения, сочетание которых у Чирин вполне своеобразно. Больше сходства у Чирин с произведениями Никифора. Возможно, это

не случайно: Прокопий и Никифор вместе писали складень. И это не единственный случай их совместной работы.

Наше исследование показало сложность проблемы определения авторства икон строгановской школы. Большое значение имеет совокупность технико-технологических признаков, присущих произведениям того или иного мастера. Для их выделения необходимо расширить круг изучаемых произведений и получить возможность для использования всех необходимых приборных методов исследования.

К характеристике индивидуальных приёмов работы миниатюристов Евангелия Хитрово

В.В. Баранов, М.М. Наумова (Гос. НИИ Реставрации)

Миниатюры Евангелия Хитрово, выдающегося памятника искусства времени Феофана Грека и Андрея Рублёва, неоднократно исследовались традиционными методами искусствоведения, что позволило выдвинуть несколько версий датировки рукописи и авторства ее иллюстраций. Дата создания кодекса варьируется исследователями от 90-х годов XIV столетия до середины XV века. Среди вероятных авторов иллюстраций кодекса были названы имена Феофана Грека, Андрея Рублёва и даже Даниила, о произведениях которого совсем мало что известно.

К настоящему моменту изучение миниатюр Евангелия Хитрово замкнулось на ряде версий, имеющих разную степень обоснованности и объективности, которые опираются, главным образом, на показатели стиля, иконографии, палеографии и на определение историко-культурного контекста периода создания памятника. Критериев более высокой степени точности в решении проблемы разграничения рук художников гуманитарные науки не выработали

Проблема разграничения рук мастеров, создавших миниатюры Евангелия Хитрово, их конкретной идентификации, как и задача выявления количества работавших над иллюстрациями рукописи художников, как мы убеждены,

осложняется важным обстоятельством, на которое практически никто не обращал внимание. Дело в том, что средневековые художники, как известно, мастера универсальные, но, тем не менее, они несколько меняли манеру работы при исполнении произведений, принадлежащих различным видам живописи. Это обстоятельство необходимо всегда учитывать в сравнительном анализе различных художественных памятников. Следует особо отметить, что иллюминация церковных служебных книг — это особый жанр, к их оформлению подходили с особой тщательностью, учитывая важное сакральное значение текста, и особенно, текста Евангелия.

Другая проблема заключается в том, что среди дошедших до нас книжных миниатюр рублёвского времени нет ни одной с установленным, общепризнанным авторством, подтверждённым историческими документами.

Третьей, более фундаментальной проблемой в современных научных изысканиях, остаётся заметная рублёвоцентричность оценок при анализе памятников древнерусской живописи конца XIV – первой трети XV веков даже у наиболее объективных исследователей. Данная традиция, на наш взгляд, заметно усложняет процесс более точного определения реалий художественной жизни Москвы и близлежащих княжеств того времени.

В отличие от проблемы авторства тех или иных миниатюр рукописных книг решение вопроса, связанного с разграничением рук художников, в настоящее время предстаёт менее затруднительным с учётом новейших технико-технологических методов исследования. Как показывает динамично развивающаяся практика технико-технологических исследований, объективные и точные методы приборного анализа позволяют на более «тонком» — материальном — уровне выявлять приёмы работы различных мастеров, что блестяще было продемонстрировано О.В. Лелековой и М.М. Наумовой при изучении иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Авторы настоящего сообщения неоднократно обращали внимание исследователей на то, что весь комплекс приёмов создания произведения,

включая тончайшие, скрытые при обычном визуальном осмотре (даже с лупой) нюансы техники письма и технологии, можно установить только в процессе углубленного приборного изучения специалистами технологами, то есть химиками (физиками) и аналитиками — реставраторами.

Миниатюры Евангелия Хитрово впервые исследовались на предмет их технико-технологических особенностей в 1980-х годах группой специалистов во главе с Г.З. Быковой во время реставрации кодекса. Химический анализ материалов красочного слоя был выполнен зав. сектором лабораторного анализа ГосНИИР М.М. Наумовой. Однако все эти исследования не были опубликованы должным образом, и, несмотря на их точность и большое значение, требуют восполнения некоторых пробелов, не позволяющих уточнить атрибуцию миниатюр кодекса. Так, не были изучены в должной мере техника личного письма, приёмы изображения одеяний и стаффажа, а также особенности написания золотых фонов.

Повторное приборно-технологическое исследование Евангелия Хитрово проводилось авторами данного сообщения в 2012 году. Основной целью этой работы было выявление всего комплекса приёмов исполнения миниатюр кодекса с уточнением пигментного состава красочного слоя и установления индивидуальных особенностей работы мастеров. Особый акцент был сделан на изучении техники личного письма, которая является одним из важнейших источников определения личных манер работы художников кистью. Конечной задачей является установление количества мастеров, создавших образы и символы евангелистов, а также основанные на этом уточнения атрибуции художественного оформления Евангелия Хитрово.

В ходе нашей работы были исследованы посредством микроскопа приёмы письма каждой миниатюры, проведена необходимая микросъёмка, были также получены дополнительные сведения о материалах красочного слоя. На данном этапе работы мы не ставили перед собой задачи исследования заставок и инициалов рукописи, сведения

о которых остались на уровне первоначального приборно-технологического изучения, проведённого в 1980-х годах.

Анализ новых данных о миниатюрах Евангелия Хитрово позволил сделать однозначный, аргументированный вывод о количестве художников, создавших эти великолепные произведения, и предложить основанную на этом материале датировку рукописи.

**Художники «Книги об избрании на превысочайший престол
великого государя царя и великого князя
Михаила Федоровича...»**

Т.С. Борисова (Музеи Московского Кремля)

Лицевая «Книга об избрании на превысочайший престол великого государя царя и великого князя Михаила Федоровича...» (собрание Музеев Московского Кремля, инв. № КН-210) была создана в Посольском приказе в 1672–1673 году. Из приказной документации известно, что выполнение ее 21-й миниатюры было поручено иконописцам Ивану Максимову, Сергею Рожкову, Анании Евдокимову и Федору Юрьеву. Эти архивные сведения были частично приведены в предисловии к публикации в 1856 году текста Книги и сделанных с ее миниатюр гравюр, а также в шестом томе Дополнений к Актам историческим (1857 г.).

Первый исследователь миниатюр, В.К. Трутовский, считал, что главным художником являлся иконописец Иван Максимов, который писал «лица»; «доличное» выполнил Сергей Рожков, «травмами» расписывали Анания Евдокимов и Федор Юрьев. Мнение ученого в дальнейшем утвердилось в трудах А.И. Успенского, В.И. Нечаевой, Н.Е. Мневой, А.Н. Свирина, З.Е. Калишевич, А.А. Павленко, а также получило отражение в «Словаре русских иконописцев XI–XVII веков» (ред.-сост. И.А. Кочетков; М., 2009). Это мнение определенным образом подтверждало и указание Н.Е. Мневой о том, что Иван Максимов после завершения работы над миниатюрами получил большее, чем другие художники вознаграждение. Однако в совместной

работе Н.Е. Мневой и М.М. Постниковой-Лосевой говорится, что «лица писали И. Максимов, С. Рожков, над «травмами» трудились А. Евдокимов и Ф. Юрьев». Очевидно, что вопрос об атрибуции миниатюр исследователи преимущественно решали не на основании анализа миниатюр, а на данных архивных документов и представлений о существовавшей среди иконописцев практике разделения работ. Выделяя руководящую роль Ивана Максимова, многие авторы в своих работах отмечали как единство стиля миниатюр, которое характеризовалось ими как сочетание черт, в целом общих для изобразительного искусства последней четверти XVII столетия, так и яркие особенности стиля миниатюр, выделяющие их среди других произведений этого времени.

Изучение миниатюр в сопоставлении с подписями и текстом Книги показывает, что работу художников во многом определяли начальствующие люди Посольского приказа, которые рассматривали миниатюры как средство актуализации идейно-политического содержания Книги. Поэтому нельзя исключить, что рисунки миниатюр предварительно обсуждались или, возможно, согласовывались с ними. Миниатюры демонстрируют широкий набор художественных средств, как традиционных, так и заимствованных из западноевропейского искусства, из которых иконописцы использовали наиболее соответствовавшие тем сюжетам и образам, которые предстояло воплотить. Благодаря этому отбору художественный язык иллюстраций Книги, насыщенных персонажами, архитектурой, пейзажами, сохраняет логику и ясность выражения.

При стилистическом единстве миниатюр среди них определенно выделяются три группы, которые отличаются чрезвычайной выразительностью рисунка. Некоторые характерные приемы изображения, свойственные каждой из групп, дают основание относить эти группы миниатюр разным мастерам. Установленные приемы исполнения каждого из трех художников позволяют выявить их участие в создании других миниатюр и установить, что отдельные иллюстрации были выполнены несколькими художниками совместно (двумя, тремя или всеми мастерами). Результат совместной работы нескольких

художников над одной миниатюрой во многом был определен не столько уровнем профессионального мастерства каждого, кто исполнил отдельные детали, сколько выразительным общим композиционным решением, которое было предложено, очевидно, тем, кто выполнил большую часть данной миниатюры. В ведущей роли поочередно выступили все иконописцы.

Хотя до нашего времени дошли графические и станковые работы Ивана Максимова, Сергея Рожкова и Федора Юрьева, сопоставление их с миниатюрами Книги показывает, что очерковая миниатюра, какой являются иллюстрации Книги, существенно отличается от живописных произведений приемами исполнения. Миниатюры Книги можно сравнивать только с аналогичной по своему типу иллюстрацией в рукописной книге «Хрисмологион или Даниила пророка откровение на сон Навуходоносору» (1672–1673. РНБ. Эрм. № 27. Л. 212 об. — «Пир Валтасара») и изображениями в манере, близкой к очерковой, в рукописной книге «Мусы или семь свободных учений» (1672. ГИМ. Син. № 527). Иллюстрации обеих рукописей были исполнены Иваном Максимовым. В них можно видеть многие особенности рисунка, характерные для исполнителя миниатюр Книги 2, 6, 7, 15, 21, который также являлся основным художником миниатюр 10 и 16 и одним из создателей миниатюр 11, 13 и 14. Этим исполнителем, следовательно, можно считать, Ивана Максимова. Скорее всего, он и получил самое большое вознаграждения за свой бóльший, по сравнению с другими иконописцами труд. Можно полагать, что тот из мастеров, кто выполнил немного меньший объем работы (самостоятельно — миниатюры 1, 5, 9, как ведущий мастер — миниатюры 17, 20 и участвовавший в создании миниатюр 8, 10–14, 16), был удостоен второй по величине награды, и это был получивший ее Сергей Рожков. Вознаграждение двух других иконописцев, третьего и четвертого участника работы, было одинаковое, в то время как их вклад в создание миниатюр был разный. Третий мастер писал самостоятельно миниатюры 3, 4, 18, как главный художник — миниатюры 8 и 19 и совместно с другими — миниатюры 11–14, 17, 20, что свидетельствует о его большем профессионализме. Этим мастером надо признать Федора Юрьева, который,

очевидно, зарекомендовал себя как миниатюрист при иллюстрировании двух списков Царского титулярника и поэтому был приглашен для украшения Книги об избрании. Четвертый мастер, Анания Евдокимов, принимал, по-видимому, участие в исполнении 12, 14 и 19 миниатюры. Имя этого иконописца связано только с Книгой об избрании, другие его работы в настоящее время неизвестны. Вероятно, уровень его мастерства не вполне соответствовал требованиям царских заказов, и больше его не приглашали.

Таким образом, миниатюры Книги раскрывают неизвестные нам ранее особенности работы нескольких мастеров при создании одного произведения. Они расширяют наше представление о характере взаимодействия иконописцев, которое исследователи прежде основывали только на специализации мастеров в выполнении личного или доличного письма.

О работе художника в системе канонического искусства Опыт исследования

Л.М. Евсева (Музей имени Андрея Рублева)

В средневековом искусстве, ограниченном схемами иконографического канона, творец, художник, как и во всякой другой формации искусства, оставался в центре художественного процесса. Понятие автора и авторства, безусловно, существовало в византийском искусстве и знакомо древнерусскому, о чем говорят сохранившиеся имена художников и признание современниками ценности созданных ими произведений.

Однако, византийскому художнику, как отмечают те немногие исследователи, которые обратились к решению проблемы авторства в византийском искусстве, не были свойственны поиски оригинальности. Тем не менее, мастера, безусловно, были озабочены достижением совершенства своей живописи, поисками наиболее адекватного художественного выражения избранной темы и идеи. Одним из доказательств этого положения является то иногда очень сильное воздействие

образа на византийского созерцателя, о котором свидетельствуют тексты житий, эксфрасис и некоторых исторических сочинений. Наиболее информативные тексты принадлежат византийским авторам XI–XII веков.

Согласно этим текстам устанавливаются два типа византийских произведений. Это, во-первых, произведения-откровения, которые вызывают наибольший отклик в уме и душе созерцателя, и другие — создаваемые мастерами уже вслед шедевру, по его образцу.

Для исключительного творчески самостоятельного средневекового мастера степень художественной свободы и самостоятельности, по всей видимости, была достаточной. Памятники средневекового искусства дают нам немало примеров, показывающих большую гибкость в умении художника добиться необходимого стилистического решения.

Начальной стадией творческого процесса мастера следует признать предварительную умозрительную работу, когда особенности общей иконографической схемы и отдельные изобразительные мотивы, как и стилистическое решение сливались в единый образ. Этот вывод косвенно доказывает и известное свидетельство о Феофане Греке как художнике-творце: «зело философ хитр». Умозрительная стадия художественного процесса не умаляет всей сложности и особенности работы кистью, о чем сообщают отдельные признания художников прошлого.

Необходимость предварительного умозрительного этапа в создании образа предполагает и сама живописная техника, принятая в средневековом искусстве. Известно, что и художник-монументалист, и иконописец, работавшие в технике яичной темперы, должны были писать, в силу ее особенностей, очень быстро, к тому же не имея возможности при работе цветом изменять изображение (кроме отступлений от первоначального рисунка).

В произведениях мастеров другого уровня, тех, которые не обладали исключительным талантом и которые работали, повторяя в качестве образца произведения той или иной школы или мастерской, творческая неповторимость, также, безусловно,

присутствовала. Художественное решение при этом определялось как образцом, так и приемами письма, присущими тому или иному художественному центру или мастерской. Творческая и психофизическая индивидуальность мастера также откладывалась в произведении, сплавляя воедино все приобретенные навыки.

Наш общий вывод из предпринятого исследования будет состоять в том, что в средневековом искусстве византийского круга, несмотря на сдерживающие условия канона, решающая роль в создании образа принадлежала индивидуальному творчеству художника. К личности средневекового художника, как мы считаем, мало применимо понятие ремесленника.

Особенности художественного почерка Кирилла Уланова (на материале икон из собрания Русского музея)

П.В. Западалова (Гос. Русский музей)

Данная тема подразумевает рассмотрение целого ряда проблем. Она может рассматриваться на стыке двух искусствоведческих задач: выявления соотношения стиля и индивидуальной манеры в искусстве Древней Руси и определения специфики художественного процесса в русской культуре конца XVII – начала XVIII века.

В науке на данный момент не существует единого мнения о месте искусства жалованного иконописца Оружейной палаты московского Кремля Кирилла Уланова в контексте иконописания рубежа XVII–XVIII веков. Различные суждения высказывались по поводу соотношения творчества Кирилла Уланова с искусством Симона Ушакова. Долгое время Уланова было принято рассматривать как иконописца, работавшего в «ушаковском направлении», «наиболее верного последователя Ушакова» (*И.Е. Данилова, Н.Е. Мнева*). *Л.И. Лифшиц* отделяет стиль времени, в лоне которого находится творчество Кирилла Уланова, от стиля Симона Ушакова 1650–1670-х годов *С.С. Каткова* видит в искусстве Кирилла Ушакова сплав традиций иконописания Оружейной палаты и школы Костромы.

В то же время в искусствознании накопилось знание, позволяющее говорить о своеобразии художественного почерка мастера. *Е.Я. Остащенко* были отмечено его особое восприятие архитектурных форм и построения пространства, специфика колорита его произведений. *Н.А. Гордеева* и *Л.П. Тарасенко* указывали на изощренность мелочного письма и яркость колорита с характерными для Кирилла Уланова сочетаниями цветов.

Собрание икон Кирилла Уланова в Русском музее насчитывает семь работ, хронология которых охватывает первую треть XVIII века. Анализ их стиля может помочь в решении вопроса о взаимодействии индивидуальной манеры иконографа со стилевыми тенденциями времени. Так, наблюдения над его иконой «Сошествие во ад» 1710 года говорят о своеобразности подхода иконописца к изображению пейзажа. Художественный язык икон Уланова «Ветхозаветная Троица» 1710 года и «Пантократор» 1728 года, по иконографии близких образам Симона Ушакова, подтверждает тезис *Л.И. Лифшица* об инаковости стиля поздних мастеров Оружейной палаты по сравнению со стилем Симона Ушакова. Мелочное личное письмо икон «Святой Варлаам Хутынский в молении Спасу» 1701 года и «Святая Анастасия Узорешительница в молении иконе “Богоматерь Шуйская”» 1724 года выдает один и тот же вариант авторской интерпретации, присутствующий уже в исполненных Улановым образах конца XVII века.

**Водосвятная чаша ярославского мастера
Дмитрия Федорова медника и проблема авторской подписи
в ярославском прикладном искусстве**

А.В. Зубатенко (Ярославский музей-заповедник)

Настоящее сообщение посвящено малоизвестному памятнику ярославского прикладного искусства – медной водосвятной чаше 1695/96 года, вложенной в ярославскую церковь Димитрия Солунского протопопом Успенского собора Иоанникием Иоанновым сыном Ярославцем.

При всём богатстве сохранившихся памятников церковного ювелирного искусства, сделанных ярославскими мастерами до времени появления авторских клейм – середины XVIII века, известен только один предмет, на котором обозначено не только имя вкладчика, но и имя автора. Это серебряное кадило 1577 года из собрания Музеев Кремля, которое изготовил, как гласит подпись на дне, для Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря по заказу игумена Варлаама «МАСТЕРЪ С ТОВАРЫЩЪ АЛФРЬЕВЪ СНЪ ЯРАСЛОВЕЦЪ»¹. В течение всего XVII века, «золотого» для многих местных ремесел, ярославские ювелиры в отличие от своих коллег-современников из других центров: Москвы, Новгорода, Нижнего Новгорода, Костромы, Мурома, ни разу не нарушили традицию анонимности своих творений. Поэтому особенно интересна хранящаяся в собрании Ярославского музея-заповедника медная чаша 1695/96 года.²

Чаша чрезвычайно близка по орнаментике ярославским серебряным предметам последних десятилетий XVII – начала XVIII века. Пышные, фантастические плоды-бутоны расположены на поверхности чаши плотно, и хотя сами эти плоды относительно крупны, они состоят из множества тщательно детализированных элементов, как чеканных, так и гравированных. На бортике поддона чеканена длинная надпись: «ЛЕТА ҃ЗСД [7204; 1695/96] ГОДУ СОСТРОИ(Л) СИЮ С(ВЯ)ТУЮ ВОДОС(ВЯ)ЩЕН(Н)УЮ ЧАШУ ПООБЕЩ[А]НИЮ ПРОТОПОПЪ ИОАНИКИИ ИОАННОВЪ С(Ы)НЪ ЯРО[С]ЛАВСКО(Й) ВКЛАДУ В ХРА(М) ПРЕС(ВЯ)ТЫЯ ВЛ(АДЫ)Ч(И)ЦЫ Н(А)ШЕЯ Б(ОГОРО)Д(И)ЦЫ ОДЕГИ(Т)РИЯ ЧТО НАРИЦЕСТА ШУСКАЯ И С(ВЯ)ТЫ(Х) ВЕЛИКОМ(У)Ч(Е)Н(И)КОВЪ ДИМИТРІЯ СЕЛУ(Н)СКАГО И ГЕОРГИЯ ПОБЕД(О)НОСЦА ДЕЛА(Л) СИЮ С(ВЯ)ТУЮ ЧАШУ МАСТЕ(Р) ЯРО(С)ЛАВЕ(Ц) ПОСАЦКО(Й) Ч(Е)Л(ОВЕ)КЪ ДИМИТРИЙ ФЕОДОРОВЪ С(Ы)НЪ МЕ(Д)НИКЪ». На венце в трёх картушах

¹ Музей-заповедник «Московский Кремль», инв. № МР-1200. См.: Алферьев Ярославец // Православная энциклопедия. Т. II. М., 2001. С. 68.

² Ярославский музей-заповедник, инв. № 29443.

вкладная надпись повторена в сокращенном варианте: «ЛЕТА
#ЗСД [7204; 1695/96] ГО(ду) СΙΑ С(ВЯ)ТАЯ ЧАША
ВОДОС(ВЯ)ЩЕ(Н)НАЯ // Ц(Е)РКВИ ВО[И?]МЯ С(ВЯ)ТАГО
Х(РИСТО)ВА В(Е)ЛИКОМ(У)Ч(ЕНИ)КА ДИМИ[Т]РЕЯ СЕЛУ(Н)СКАГО
// ЧТО ИМЯНУЕТСЯ НА ПОСАДЕ ПОВО(Л)СКАГО БОЛША(ГО) ГРА(ДА)
ЯРА(С)ЛАВЛЯ».

Упоминаемая в надписи церковь, традиционно называемая по посвящению одного из приделов Дмитриевской, впервые появляется в источниках в 1556 года. Вкладчик, Иоанникий Иоаннов — один из наиболее примечательных деятелей Ярославля в XVII веке³. С 1660-х по 1686 год он был священником церкви Дмитрия Солунского, очевидно, унаследовав это место от отца. Продолжали священническое служение в этом храме и сыновья Иоанникия: с 1686 год старший Дмитрий, а с 1699 по 1709 год младший Алексей. При его «неусыпном старании» Иоанникия Иоаннова в 1671–1673 годы был построен каменный летний храм, сохранившийся до нашего времени. Затем митрополит ростовский Иона III Сысоевич поставил Иоанникия в протопопы ярославского Успенского собора, а в 1696 году, видимо незадолго до смерти, Иоанникий стал настоятелем ростовского Богоявленского монастыря под именем Иоасафа. Уже став ярославским протопопом, а затем архимандритом Иоанникий не оставлял свою прежнюю церковь, о чем свидетельствует и рассматриваемая чаша и колокол, отлитый по его заказу в 1697/98 году знаменитым мастером Флором Терентьевым.

³ Об о. Иоанникии Иоаннове см.: *Израилев А.* Протоиереи, прослужившие в ярославском Успенском соборе, но не попавшие в список, помещенный при описании сего собора // *Труды Ярославской губернской учёной архивной комиссии.* Т. 6. Вып 1. С. 309–310; *Грибов Ю.А.* Новые атрибуции ярославских лицевых рукописей второй половины XVII в. // *Забелинские научные чтения – 2004: Исторический музей — энциклопедия отечественной истории и культуры.* М., 2005. С. 52–69; *Рутман Т.А.* Храмы и святыни Ярославля. Ярославль, 2008. С. 219–225; *Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Редактор-составитель И.А. Кочетков.* Изд. 2-е, исправленное и дополненное. М., 2009. С. 304.

Иоанникий состоял в частной переписке и с митрополитом Ионой, и со стольником Сергеем Александровичем Хитрово, комнатным царя Федора Алексеевича. Священник Димитриевского храма был художественно одарен — сохранилась рукопись, переписанная и иллюстрированная им⁴.

Медник Дмитрий Федоров⁵ родился в 1669 году, жил в Дмитровской сотне, неподалеку от церкви, для которой отчеканил чашу, скончался не ранее 1717 года. Таким образом, чаша была выполнена им, когда он был довольно молод — в 26–27 лет. Можно предположить, что чаша была во всех смыслах «шедевром», предметом гордости молодого мастера, что стало причиной появления его имени в надписи. С другой стороны — имя мастера проставлено в пространной вкладной надписи наравне с именем вкладчика. Вряд ли имя мастера-медника, которого Иоанникий наверняка знал с детства (поскольку Федоров, возможно, был его прихожанином или, по меньшей мере, жил неподалёку от храма), было помещено на водосвятную чашу случайно и без ведома влиятельного заказчика. Возможно, авторская подпись могла стать своеобразной поминальной записью по Дмитрию Фёдорове в храме, где один из престолов был посвящен его соименному святому. Надо заметить, что в сохранившемся синодике церкви Димитрия Солунского⁶ рода Дмитрия Федорова нет. Характерно, что за весь период расцвета ярославского ювелирного дела в XVII веке, свое имя на изготовленном им предмете проставил именно медник, очевидно не входивший в местные корпорации ювелиров и не соблюдавший их правила и традиции, о которых мы можем лишь предполагать. Повторимся — авторская подпись на публикуемой чаше уникальна, и рассматривать ее, скорее всего, необходимо как исключение.

⁴ Повесть о Варлааме и Иоасафе. 1669 г. ГИМ. Муз. №277. О рукописи см.: Грибов Ю.А. Ук. соч. С. 53–55.

⁵ Носова А. Медник Дмитрий Федоров (Из прошлого нашего края) // Волна. Литературно-художественный сборник. Ярославль, 1963. С. 58.

⁶ ГИМ, Муз. 203. Благодарю Ю.А. Грибова за консультацию по данной рукописи.

**О работе художника
в системе канонического искусства.
Из практики иконописца**

И.В. Кириченко (Музей русской иконы)

В основе моей работы иконописца лежит метод древнего иконописания, как я его понимаю. Пишу яичной темперой, с преимущественным применением минеральных пигментов. Целью работы является создание служебных, молитвенных образов, базой, единым образцом для которых является весь ряд памятников средневековой и более поздней иконописи. Смысл такого охвата в том, чтобы почувствовать «стратегическое» направление художественной мысли и осознать единство приема и иконографических деталей, оставшихся в сути своей неизменными на протяжении всего существования традиции. На основе внимательного наблюдения, исследования, восприятия всего иконописного наследия был выработан так называемый «единый прием», некая квинтэссенция, позволяющая творчески работать в наши дни, когда все закономерности развития иконописания проявлены и видна их неразрывная связь. Это словно некий вектор, объединяющий все эпохи и не позволяющий художнику, трудящемуся в рамках канона, выделять определенный период. Полностью основанный на классических приемах иконописи, этот метод лишен приемов копирования и стилизации, а также экспериментов в сфере техники живописи.

Труд художника, пишущего иконы многосложный, включающий в себя много этапов, требующий дисциплины и терпения. Создание образа начинается с заказа. Как только договорились с заказчиком о типе иконы, ее размере, иконографии, вступает в силу моя воля как художника. Мой внутренний глаз уже работает, я уже вижу образ целиком. Это не имеет никакого отношения к «мистическому озарению». Дело в том, что вместе с практическим опытом нарабатывается насмотренность, зрительный опыт, который создает в воображении некую универсальную иконографическую матрицу, живо реагирующую на поступивший извне запрос.

Практический этап начинается с заказа доски. Следующий этап — создание рисунка, сначала на бумаге, затем на доске. И последовательная поэтапная работа красками, при этом в сумме наносится 7–9 слоев. На каждом этапе, после нанесения трех красочных слоев рисунок возобновляется: рисунок — основа иконного образа и он не должен стусевываться или исчезать из поля зрения художника. Особенная забота после каждого этапа — о максимально ровной поверхности, для чего она не единожды шлифуется. Объем на этой светящейся напоминающей жидкий камень поверхности можно получить только путем многослойного письма. По завершении работы икона покрывается льняной олифой, поэтому тщательно выглаженная поверхность особенно важна: на ней олифа застывает наиболее тонким и ровным слоем.

Во время всего процесса создания иконы я совершенно не чувствую себя самостоятельной творческой личностью. Все принимаемые решения продиктованы образцом (точнее — некой суммой образцов) и практическими нуждами будущего существования иконы. Художник в данном случае — лишь рука, наносящая краску на поверхность; его разум и сознание находятся в потоке традиции, который содержит в себе все необходимое для создания завершенного цельного образа.

Роль заказчика в декорации собора Торчелло — уникального иконографического ансамбля конца XI века

Е.В. Лаврентьева (Гос. НИИ Реставрации)

Мозаичный декор собора Санта Мария Ассунта в Торчелло является уникальным с точки зрения иконографического замысла. Возведенный в 639 году собор был перестроен в первой половине XI века и украшен мозаиками в конце столетия. Сначала была декорирована алтарная часть собора, чуть позже, на рубеже XI–XII веков, исполнены мозаики западной стены и южной капеллы. Мозаики, вероятно, создавались византийскими столичными мастерами.

До нас не дошло имя заказчика мозаичной декорации — местного епископа конца XI века. Однако бесспорна его

персональная роль как соавтора беспрецедентной иконографической программы. Привлечение константинопольских мозаичистов епископом западной церкви обусловило появление уникального ансамбля, в котором идеи, актуальные для Западной Церкви, выражены, в основном, посредством византийской иконографии.

Композиция на западной стене собора включает в себя следующие сцены (сверху вниз): «Распятие», «Сошествие во ад», «Страшный суд». Такой «набор сцен» в ансамбле стены не встречается в других храмах средневизантийского периода. Он обусловлен желанием заказчика декорации отразить наиболее важное историческое событие конца XI века для всего христианского мира (и в особенности для западного) — освобождение крестоносцами Иерусалима в 1099 году. «Сошествие во ад» базилики Торчелло является репликой мозаики храма Гроба Господня в Иерусалиме, исполненной в середине XI века и ставшей главной, самой почитаемой иконой нового Иерусалимского королевства, а также всего западного христианского мира. По замыслу автора иконографической программы Торчелло «Сошествие» является частью композиции Страшного суда, что было подчеркнуто в первоначальной декорации и фланкированием «Сошествия» двумя величественными фигурами архангелов (эсхатологический мотив росписей многих средневековых церквей). Такая композиция этой сцены носит сложный идеологический характер и отражает чаяния западного мира: по известным преданиям после освобождения Иерусалима от мусульман должно произойти Второе пришествие.

Явный ктиторский характер носит мозаичный ансамбль южной капеллы. В нем отчетливо выделена тема Равенны и ее святынь, ее традиций. В своде вимы капеллы представлена копия мозаики свода вимы главного алтаря церкви Сан Витале в Равенне — ангелы, поддерживающие медальон с Агнцем. В конхе апсиды — Деисус с архангелами — мотив погребальных церквей. В этой декорации подчеркивается желание заказчика увековечить память о епископе Торчелло Виталии III (1018–1047), при котором происходила грандиозная перестройка базилики и чье захоронение могло размещаться в соборе, по примеру прочих епископских погребений. За образец был взят (т.е. продиктован заказчиком) мозаичный декор храма Сан Витале, представлявшего собой мартирий мученика Виталия,

патронального святого епископа Торчелло. Таким образом, в южной капелле был воссоздан образ сакрального пространства Сан Витале и тем почтена память иерарха Торчелло, фактически одного из ктиторов храма (предшественника заказчика мозаик), сыгравшего столь видную роль в его перестройке.

Безусловно, роль местного епископа как соавтора византийских мозаичистов ограничивается указаниями о выборе и расположении сцен. При этом весьма вероятно, что епископ Торчелло путешествовал в Иерусалим и воочию видел мозаику-прототип декорации своего собора. Само же исполнение мозаик, как и их иконография, оставались в ведении византийских художников. Все композиции Торчелло исполнялись по византийским столичным образцам. Характерно, что в научной литературе памятник рассматривается многими исследователями лишь в рамках византийского искусства (стиль, иконография). Однако иконографическая программа базилики Торчелло была задумана местным епископом как своего рода дань памяти ее устроителю, а также важному историческому событию западного мира — освобождению Иерусалима крестоносцами.

**Создатель сакрального пространства как художник:
Император Юстиниан и Патриарх Никон**

А.М. Лидов (Институт мировой культуры МГУ, Научный Центр
восточнохристианской культуры)

В контексте теории иеротопии (www.hierotopy.ru) возник закономерный вопрос к современной истории искусства: почему средневековое искусство оказалось сведено к истории создания художественных предметов, ограниченных сферой более или менее высокого ремесла? Не пора ли расширить существующие представления за счет введения особой фигуры создателя сакрального пространства? Речь идет не о создателях архитектурных форм, скульптурной декорации, живописных образов, литургической утвари, иллюстрированных рукописей, расшитых тканей или любых других предметов.

Традиционно эти личности именуются «заказчиками», под которыми имеются ввиду люди, финансирующие проект и дающие общие указания строителям. Однако отнюдь не все заказчики были создателями сакрального пространства, хотя

в ряде случаев их роли совпадали. В определенном смысле создатель сакрального пространства являлся художником, чье творчество напоминает деятельность современных кино-режиссеров, предлагающих общий замысел и организующих работу самых разных мастеров. С этой точки зрения создатели сакральных пространств, на наш взгляд, должны быть не только введены в историю искусства, но и быть признаны главными авторами важнейших художественных проектов.

Пример Юстиниана как святого «строителя» Софии Константинопольской в VI веке стал на столетия образцом для византийских императоров, которые довольно часто выступали в роли создателей сакральных пространств. Роль Юстиниана, отбирающего главных мастеров и направляющего усилия тысяч ремесленников, была убедительно описана его современником и биографом Прокопием в VI веке¹, а также красноречиво представлена в «Сказании о строительстве Святой Софии», отразившем как исторические факты, так и мифологемы, существовавшие в Византии IX–X веков². Это не просто восхваление всемогущего правителя, но попытка показать истинную роль императора, участвовавшего в решении чисто архитектурных вопросов и активно сотрудничавшего Анфимием из Тралл и Исидором из Милета, которым он давал оригинальные советы (*De Aedificis*, l. 68–73).

Как рассказывается в «Сказании о строительстве Св. Софии», образ Великой Церкви был открыт императору ангелом, явившимся во сне-видении. В другом эпизоде ангел, облаченный в императорские одеяния и пурпурные сандалии, является одному из зодчих, повелевая ему сделать три окна в алтарной апсиде как символ Святой Троицы. Согласно «Сказанию», Юстиниан руководил всем украшением церкви,

¹ *De Aedificis in Procopii Caesariensis Opera Omnia*. Lipsiae, 1962–1963; *Прокопий Кесарийский. Война с готами. О постройках* / пер. С.П. Кондратьева. М., 1996, l. 21–78, с. 147–154.

² *Scriptores originum Constantinopolitanarum*, ed. Th. Preger. Bd. 2. Leipzig, 1907; *Dagron G. Constantinople imaginaire. Etudes sur le recueil des Patria*. Paris, 1984.

включая организацию алтарного пространства, систему многочисленных дверей и разделение пространства центрального нефа на четыре сакральные зоны при помощи так называемых «райских рек», следы которых еще сейчас видны на мраморном полу храма. Кроме того, по приказу Юстиниана, в купол, стены и столпы Св. Софии были вложены прославленные реликвии, при помощи которых император создал особые пространственные зоны внутри церкви. Характерный пример — Колодец Самарянки, перенесенный по приказу императора из Самарии и установленный в юго-восточном углу храма, воспроизводя там конкретную часть Святой Земли. Все виды деятельности Юстиниана по созданию Святой Софии, от самых конкретных до высокохудожественных, могут быть осмыслены как единое целое — внутренне организованное, хотя, на первый, взгляд немного странное сочетание различных занятий.

Знаменательно, что такое же сочетание форм деятельности можно найти в Библии, описывающей создание Соломоном Ветхозаветного храма. Именно с Соломоном состязается Юстиниан, строя свою «Великую церковь». Состязание с царем Соломоном, прославленным создателем величайшего храма, являлось устойчивой парадигмой поведения для средневековых правителей-храмоздателей, работающих над каким-либо крупным проектом. Принципиальное значение для этих сопоставлений имело то, что Соломон только реализовывал божественный проект, которым руководил сам Господь.

Византийские храмоздатели всегда помнили, что ведущая роль в создании Храма или любого другого сакрального пространства принадлежит самому Господу. Всякий раз они лишь воплощали замысел, следуя наставлениям всемогущего Создателя. Более того, все правители помнили о высшем прототипе своей строительной деятельности, описанном в Книге Исход (Исх. 25–40), где именно Господь является создателем сакрального пространства Скинии. Он наставляет Моисея на горе Хорив, излагая ему весь проект скинии от общей структуры пространства до деталей технологии изготовления священных одежд.

Характерно, что этот комплексный проект определяется в Библии словом *'tavnit'*, что означает одновременно образ, модель и проект. Бог выбрал мастера Бецалея для практической реализации своего проекта, создавая на века модель отношений между создателями сакральных пространств и «создателями предметов», красноречиво названных в библейском тексте «умельцами» (Исх. 35: 30–35)³. Создание сакральных пространств земными правителями может быть рассмотрено как иконическое поведение по отношению к Владыке небесному, далеко выходящее за границы обычных представлений о заказе.

Идеальный образ создателя сакрального пространства, воплощенный в творчестве Юстиниана, получил статус образца как в византийском мире, так и на Латинском Западе. В XII веке аббат Сугерий, создавший концепцию первого готического собора в Сен-Дени под Парижем, прямо отсылает читателя своих трактатов к образу пространства Софии Константинопольской, пользовавшемуся непререкаемым авторитетом. Несомненно, создатели сакральных пространств существовали и в Древней Руси, хотя до XVII века их деятельность плохо документирована.

Грандиозная фигура Патриарха Никона, который вместе с царем Алексеем Михайловичем работает над превращением всей страны в огромную пространственную икону Святой Земли, является ярчайшим примером такого художника. Подмосковный Новый Иерусалим и связанные с ним источники позволяют проанализировать некоторые принципы творчества и до определенной степени стиль работы Патриарха Никона, соединяющий византийские иконические образцы с католической практикой архитектурных ландшафтов, воспроизводящих реалии Иерусалима и святых мест. В докладе впервые будет сопоставлена деятельность двух крупнейших создателей сакральных пространств, принадлежащих к одной православной

³ В новом научном переводе Ветхого Завета используется именно это слово, в отличие от канонического туманного «мудрые сердцем»: Ветхий Завет. Перевод с древнееврейского: Книга Исхода / Пер. и ком. М.Г. Селезнева и С.В. Тищенко. М., 2001, С. 102–103.

традиции, но разделенных более чем тысячелетним периодом. Такое сопоставление, на наш взгляд, способно прояснить своеобразие каждого из художников и осознать необходимость написания первой истории создателей сакральных пространств как актуальной задачи искусствоведческой науки.

**Авторское самосознание византийского художника.
Надписи на иконах Синайского монастыря**

М.А. Лидова (Научный Центр восточнохристианской культуры)

Долгое время в науке превалировало мнение, что искусству Византии свойственна глубокая анонимность. Отчасти этому способствовали две крайности в восприятии культуры Восточной Римской империи, согласно которым она казалась либо слишком религиозной, либо слишком традиционной по сравнению, например, с нововведениями эпохи Ренессанса, для того, чтобы позволить формирование осознанного мироощущения автора. Однако обе эти позиции ошибочны. Действительно, глубокая религиозная основа византийского церковного искусства, стремление создавать изображения, сводя к минимуму технические признаки работы, и самое главное — многовековая история богословия, которое еще со времени иконоборческих споров утверждало идею о том, что истинный молитвенный образ возникает в первую очередь посредством божественного, а не человеческого усилия, — все это, казалось, не оставляло места проявлению личности художника в византийской культуре. В результате, родилось неверное представление о том, что признание собственного авторства, подспудно будто бы заключающее в себе проявление греховного тщеславия, по самой своей сути антагонистично восточно-христианской традиции.

Однако более внимательный анализ сохранившегося художественного наследия позволяет обнаружить

многочисленные свидетельства, сообщающие нам имена византийских мастеров, работавших во всех сферах искусства, начиная с архитектуры, живописи и скульптуры, и заканчивая иллюстрированными рукописями, предметами роскоши и ювелирными изделиями. Эти свидетельства дошли до нас как в упоминаниях источников, так и благодаря наиболее яркому и конкретному указанию на авторство — подписям самих художников. Следует отметить, что данное явление вовсе не было обусловлено определенными хронологическими рамками или историческими обстоятельствами и прослеживается, начиная с самого раннего этапа поздней античности вплоть до конца Средневековья, когда оно приобретает наиболее широкое распространение. В отличие от истории западного средневекового искусства, где значению личности художника посвящено немало исследований, в византийской культуре эта тема только начинает последовательно изучаться. Благодаря этому возникает возможность скорректировать многие связанные с данной проблемой неверные предпосылки и сформулировать представление о значении, функции и типологии подписи, оставляемой мастером на поверхности произведения. При этом просто прочтение и расшифровка текста оказываются недостаточными, поскольку значение имеет не только содержание подписи, но и ее месторасположение, характер исполнения, лингвистические особенности и сопутствующие ей исторические реалии.

Подписи византийских мастеров, выполненные на различных языках и в абсолютно разных художественных контекстах, позволяют получить представление о неоднородности и богатстве данного текстологического материала. Однако особенно интригующими оказываются случаи подписей на иконах. Написанные красками на доске образы святых всегда обладали в Византии особым статусом. Их восприятие формировалось под воздействием многочисленных чудотворных образов, многие из которых, согласно преданиям, возникли благодаря божественному вмешательству. Иконам

приписывались уникальные, отвергающие все земные законы, способности мироточить, исцелять и даже совершать активные действия без вмешательства человека. Любой иконный образ обладал аурой сакральности, статусом неприкосновенности (иконы нельзя было уничтожать или разрушать), а также потенциальной возможностью чудотворения. Тем примечательней оказываются свидетельства рукотворности, запечатленные на иконах в виде подписей создававших их византийских художников.

Наиболее богатый и разнообразный материал предоставляют иконы из богатейшей коллекции Синайского монастыря, которым и посвящено данное исследование. Созданные в разные эпохи и выступающие свидетельствами различных художественных направлений некоторые изображения святых из этого собрания выделяются среди прочих благодаря одной исключительной детали — запечатленном в живописной ткани образа имени написавшего их мастера. К какому бы примеру мы ни обратились, будь то молитва на греческом и арабском языке иконописца Стефана, краткое утверждения художника Петра или развернутые поэтические обращения монаха Иоанна, становится очевидным, что каждый из них обладает совершенно уникальным характером и требует, по сути, индивидуального подхода. Их подробное изучение и рассмотрение в более широком контексте могут позволить выявить как типологические особенности, так и отличительные признаки каждого отдельно взятого случая, без чего, как кажется, невозможно целостное понимание такого явления, как подпись византийского иконописца.

В рамках данной работы особое внимание будет уделено комплексу из шести икон, состоящему из четырех календарных циклов, композиции «Страшного Суда» и образа, сочетающего на поверхности одной доски сцены чудес и страстей Христа с воспроизведениями пяти почитаемых Богородичных икон. Обороты всех шести досок имеют единое художественное оформление, включающее, помимо изображения креста,

обрамленного буквенными обозначениями известных литургических строк, развернутые эпиграммы, написанные изощренно-сложным литературным языком. Эти греческие надписи, а также грузинский текст, созданный на лицевой стороне сцены «Страшного суда», свидетельствуют о том, что все шесть икон являются глубоко личным проектом одного человека. Облаченные в форму поэтического обращения, пять молитв содержат ясное указание на авторство иконописца Иоанна, который, по всей видимости, был монахом и подвизался в монастыре св. Екатерины во второй половине XI — начале XII века. Грузинская надпись не только характеризует Иоанна как заказчика, но и сообщает дополнительную информацию о его полном имени — *Иоане Тохаб* — и статусе — иеромонах. При этом художник не ограничивается лишь словесным указанием на собственное авторство, но дополняет цикл из шести икон автопортретом, представляющим его коленопреклоненным перед фигурой тронной Богоматери.

Целью доклада будет не только рассмотрение этих и других авторских подписей, запечатленных на поверхности синайских икон, но и их сопоставление с близким по времени и типологии изобразительным материалом. Сохранившиеся в монастыре св. Екатерины памятники доказывают, что византийские художники могли оставлять собственные имена на изготовленных ими иконах, однако причины и особенности возникновения подобных текстуальных и живописных (в случае автопортретов) свидетельств требуют дополнительного осмысления. Возникает необходимость ответить на целый ряд вопросов, касающихся как общего значения посвятительных текстов, так и функции развернутой подписи или краткого обозначения имени на поверхности живописного произведения. Важно также, что детальное изучение имен и автографов в памятниках византийского искусства предоставляет возможность приблизиться к пониманию самосознания средневекового мастера и, тем самым, раскрыть еще одну малоизвестную сторону художественного творчества.

Дионисий: технология письма стенописей и икон

М.М. Наумова, С.А. Писарева (Гос. НИИ Реставрации)

Многолетние исследования настенных росписей собора Рождества Богородицы в Ферапонтове монастыре, выполненных Дионисием с сыновьями в 1502 году, позволили определить технологию их живописи. Было установлено, что в качестве связующего использовался яичный желток. Применение этого связующего предопределило основной прием живописи художников: в передаче цвета в росписях была принята многослойная система нанесения красок. В процессе исследования были идентифицированы натуральные и искусственные пигменты красочного слоя росписи, в том числе впервые выявлен искусственный медный минерал сульфат меди — познякит. Были также определены составы красочных смесей.

Сравнительный анализ материалов и технологических приемов живописи 17 икон, приписываемых исследователями кисти Дионисия, и настенных росписей собора Рождества Богородицы, не позволяет приписать их творчеству одного того же мастера. Как нами установлено, средневековые мастера использовали разные технологические приемы в работе над стенописью и иконой. Характерные технологические приемы Дионисия-иконописца могут быть выявлены только при изучении икон, об исполнении которых Дионисием свидетельствуют исторические данные. В первую очередь это «Одигитрия» 1485 года из Успенского собора Иосифо-Волоцкого монастыря (собрание Музея имени Андрея Рублева), о которой сообщает монастырская опись 1545 года: «икона местная большая Пречистая Богородица Одигитрия, письмо Дионисьево».

К вопросу о мастерах мозаик собора Сан Джусто в Триесте

И.А. Орецкая (Гос. НИИ Искусствознания)

Мозаики двух боковых апсид собора Сан Джусто в Триесте были созданы в конце XI – начале XII века. Их стилистическая близость друг к другу и значительное сходство с мозаиками капеллы Дзен собора Сан Марко и фрагментами мозаик из базилики Урсиана в Равенне 1112 года, хранящимися ныне в Архиепископском музее, свидетельствуют о том, что они были выполнены практически одновременно, очевидно, одной и той же артелью мозаичистов.

Мозаики были реставрированы в XII веке, затем, вероятно, в XIV, когда две более ранние церкви — Богоматери Ассунты и св. Юста были объединены в один большой храм; затем реставрационные работы проводилась с перерывами на протяжении длительного периода: второй половины XIX – первой половины XX века. Однако мозаикам Сан Джусто удалось избежать судьбы мозаик базилики Санта Мария Ассунта в Торчелло, большие фрагменты которых были сняты, прежде всего, с западной стены и заменены новыми Дж. Моро. В соборе Триеста ранние реставрации, вероятно, затронули лишь незначительные участки мозаичной декорации, а поздние были выполнены достаточно искусно. Благодаря этому мозаики Сан Джусто в целом сохранили свой первоначальный облик.

Согласно предлагаемой в соборе информации — это «мозаики венецо-равеннской школы начала XII века». Однако такое понятие, как *венецо-равеннская школа* вызывает у исследователя целый ряд вопросов и сомнений. Гораздо более аргументированной представляется точка зрения М. Мазон, что мозаики собора Сан Джусто были созданы византийскими мастерами, но приехавшими не из Константинополя, а из одного из провинциальных центров. Действительно, стилистические аналогии мозаикам Триеста, помимо мозаик Сан Марко, Торчелло и базилики Урсиана, без сомнения самых близких им, можно видеть в таких памятниках, как мозаики Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве (1108–1113 гг.) и Митрополии

в Серрах (начало XII в.). Стиль этих мозаик, в целом близкий к основанной на классических канонах манере исполнения мозаик Дафни (ок. 1100 г.) отличается от них удлинненными пропорциями фигур и некоторым их уплощением, меньшей мягкостью форм и контуров, чуть более резкими цветовыми сочетаниями, что делает их предвестниками нового экспрессивного стиля XII века. Тем не менее, им можно найти аналогии и среди произведений столичного происхождения, среди которых — мозаическая икона с Христом Елеймоном 1-й четверти XII века из Гос. музеев Берлина, миниатюры двух списков «Догматического всеоружия» Евфимия Зигавина (Син. гр. 387 и Vat. gr. 666; между 1110 и 1118 гг.) и образы 12 апостолов на листе из собрания Канеллопулоса в Афинах (1133 г.).

К вопросу об авторском начале в русской иконописи XVI века

А.С. Преображенский (МГУ имени М.В. Ломоносова)

XVI столетие – период, сохранивший гораздо меньше информации о индивидуальной и коллективной деятельности русских живописцев, чем лучше документированный XVII век. Тем не менее, в случае с XVI веком по сравнению с более ранним временем мы располагаем уже не разрозненными произведениями, но почти массовым материалом, происходящим как из крупных, так и из второстепенных художественных центров, а также сравнительно большим количеством подписных или датированных икон. При этом внутри групп икон, связанных с одним и тем же регионом, нередко выделяются произведения, которые, несмотря на их анонимность и отсутствие точных дат, можно уверенно приписать одному и тому же мастеру (или, во всяком случае, одной мастерской), датировав их близким временем или, наоборот, отнеся эти памятники к разным этапам творческой биографии безымянного иконописца.

Подобного рода казусы важны не только для уяснения подробностей истории конкретного художественного центра и выстраивания ее хронологии. Благодаря им, могут быть уточнены

представления о диапазоне возможностей средне-статистического мастера в определенный момент времени и об изменениях, которые его манера могла претерпеть в течение нескольких лет или десятилетий. Возможно, выводы, полученные при изучении памятников XVI века, исполненных псковскими, пошехонскими, вологодскими, холмогорскими и иными иконописцами, могут быть с осторожностью экстраполированы на предшествующую эпоху. Однако отдельные произведения XVI века и особенно его второй половины позволяют говорить о росте авторского самосознания, предвосхищающем ситуацию, характерную для следующего столетия. Это новое явление отражает редкие, но всё же существующие «тайнописные» тексты на иконах и предметах богослужебной утвари, активизирующие контакт между зрителем и образом, а также необычные эпитеты или особым образом транскрибированные имена иконописцев («Давыда старец росеенин Сирах», «зограф ермонах Партениос»), создающие стилизованный «автопортрет» мастера-интеллектуала. Подобного рода приемы были хорошо известны в среде русских книжников и до XVI столетия, однако их проникновение в сферу иконописи (в том числе провинциальной), по-видимому, является приметой именно этого времени.

Неизвестная икона Назария Истомина Савина из Музеев Кремля и вопросы эволюции авторского стиля мастера

Т.Е. Самойлова (Музей-заповедник «Московский Кремль»)

Икона с изображением трех избранных святых (размер 36 x 29 см) из фонда иконописи Музеев Кремля, раскрыта в 1980-х годах. Памятник происходит кремлевской церкви Ризоположения, как установил хранитель этого храма Ю.М. Зыбалов. Состав изображенных на иконе святых необычен, стиль живописи отличает высокий художественный уровень.

В центре композиции, согласно хорошо сохранившейся надписи, фронтально в рост представлен Мефодий, патриарх Цареградский. Справа от Мефодия — пророк Елисей, хорошо узнаваемый по высокому с залысинами лбу и небольшой

бородке. Слева от патриарха представлен святой Иустин-философ, средовек с короткой бородой. На верхнем поле в медальоне синего цвета помещено изображение «Богоматери Знамение».

Высокое художественное качество иконы говорит о том, что она была написана одним из ведущих мастеров первой половины XVII столетия. Происхождение иконы из церкви Ризоположения заставляет вспомнить имя Назария Истомина Савина. В делах Патриаршего Казенного приказа сохранилась запись о том, что 14 июня 1629 года патриарх приказал Назарию Истомину написать «на одной цке осмилистовой образ Елисея пророка да Нефодия патриарха Царяграда да Устина философа». Соотнесение этих сведений со стилем иконы, составом изображенных святых и происхождением из патриаршей домово́й церкви заставляет внимательно рассмотреть предположение о Назарии Истомине как ее возможном авторе.

Прежде всего, прямо указывает на связь иконы с предполагаемым ее заказчиком — патриархом Филаретом Никитичем состав святых. Память Иустина Философа отмечается церковью 1 июня. День празднования пророку Елисею и Мефодию, патриарху Цареградскому приходится на 14 июня. Известно, что в 1619 году 1 июня Филарета, тогда митрополита Ростовского, находившегося в плену у поляков, освободили из плена, обменяв на польского полковника Струся. Этот день ознаменовал для будущего патриарха начало триумфального возвращения в Москву. Через две недели, 14 июня, Филарет торжественно вступил в Москву, где был встречен своим сыном и царем всея Руси Михаилом Романовым. По прошествии еще десяти дней 24 июня Филарет был возведен на патриарший престол.

В память о своем триумфальном возвращении в столицу патриарх заложил на Успенском вражке церковь, посвятив ее пророку Елисею. Церковь имела два придела. Один из них был освящен в честь Иустина Философа, а другой — в честь Мефодия, патриарха Цареградского. Не вызывает сомнения, что выбор этих святых связан с памятью о дне освобождения Филарета из плена и возвращению в Москву, что в дальнейшем, через десять дней после его возвращения (24 июня), завершилось возведением его на патриаршую кафедру. Выбор святых, возможно, был

продиктован не только совпадением дней их празднования с днями освобождения и возвращения Филарета в Москву. В судьбе и подвиге каждого этих святых он находил параллели со взлетами и падениями своей наполненной бурными событиями жизни.

Итак, по прошествии десяти лет с момента своего освобождения из плена и возведения на патриаршую кафедру, в 1629 году Филарет вновь обратился благодарной памятью к своим святым заступникам. Круглую дату он отметил тем, что именно 14 июня заказал Назарию Истомину икону с изображением пророка Елисея, Иустина Философа и патриарха Мефодия. Небольшой, «частный» размер заказанной иконы говорит о том, что она предназначалась для келейной молитвы, а в церковь Ризоположения переместилась позднее, скорее всего после смерти патриарха.

Исследователи выделяют два этапа в творчестве Назария Истомина. Ранний, приходящийся на 1610-е годы, связанный с заказами Никиты Григорьевича Строгонова, и второй этап, приходящийся на 1620-е годы. В этот период Назарий становится государевым иконописцем и переходит под патронат отца молодого государя, патриарха Филарета, который после возвращения из польского плена в Кремль начинает «возобновлять» и украшать пострадавшие во время Смуты Успенский собор и домовый патриарший Ризоположенский храм. Известно, что в 1627 году Назарий Истомин написал местные иконы для церкви Ризоположения: «Богоматерь с Младенцем», «Святую Троицу», а также, возможно, и храмовый образ «Положение ризы Богородицы во Влахернах» (Музеи Московского Кремля). Он же руководил работами и принимал участие в создании деисусного и пророческого рядов иконостаса. Все иконы этого периода, в отличие от икон 1610-х годов представляют собой произведения монументальные, и в них, несмотря на иной масштаб, стиль мастера остается неизменным, претерпевая лишь небольшую модификацию с поправкой на масштаб. Изменения, главным образом, касаются личного. Если мы сравним живопись ликов в «Предста Царица» 1616 года (ГТГ) с ликом Христа на центральной иконе деисуса из церкви Ризоположения, то увидим, что мастер придерживается того же принципа наложения пробелов, как основного способа создания

конструкции, формирующей объем. В то же время, пробела на большой иконе не выглядят столь «декоративно», как в миниатюрном письме. Мастер, умело подчеркивая «конструкцию», легко и плавно распределяет белила по поверхности лика, добываясь впечатления светящегося шелка. В письме рук в соответствии с масштабом большую роль приобретают контурные линии, но сохраняется та же система распределения пробелов по мягкой гибкой форме. Что касается силуэтов фигур, то они приобретают еще более ярко выраженную певучесть при сохранении соотношения гладких плоскостей и чистых линий с дробным и мелким контуром драпировок. Неизменной остается и палитра мастера, основанная на теплых золотистых охрах, изумрудном темно-зеленом цвете, белом и нескольких оттенках красного.

Сравнение довольно красноречиво показывает, что стиль мастера устойчив и сохраняет свои главные особенности на протяжении нескольких десятилетий. Он лишь слегка варьируется в зависимости от поставленной перед мастером задачи: написать келейную икону или монументальный храмовый образ.

Мастера-живописцы и художественные артели на Руси в XIII–XIV веках. Некоторые наблюдения

Э.С. Смирнова (Гос. НИИ Искусствознания,
МГУ имени М.В. Ломоносова)

1. Проблема авторства в древнерусском искусстве содержит несколько аспектов: вопрос о составителях программы и её исполнителях (случаи совмещения и разделения функций), образ художника (и его самосознание) как воплотителя божественных предначертаний, организация работы мастеров и её влияние на их творчество. Учитывая исключительную важность первых двух проблем, мы, однако, сосредоточимся в предлагаемой работе на последней, поскольку, в применении к избранному периоду, в нашем распоряжении сейчас имеется больше данных для её решения.

2. Анализ многих сохранившихся произведений, а также скудных сведений письменных источников, привёл

исследователей к выводу о том, что в странах византийского мира мастера́ работали не только единолично, но и — более часто — в составе немногочленных художественных артелей (два, три, редко четыре художника). Аналогичная ситуация сложилась и на Руси, в чём мы убеждаемся и на материале монументальной живописи (примеры многочисленны), и на примере иконных ансамблей (упомянем праздники Софийского собора в Новгороде, 1341 г. в Новгородском музее, деисусный чин Благовещенского собора Московского Кремля), а также рукописных миниатюр (назовём Галицкое Евангелие XIII в. в ГТГ, Евангелие ГИМ, Муз. 3651, Евангелие Хитрово).

3. Подобно византийской практике, на Руси одни и те же художники работали в разных видах живописи, исполняя настенные росписи, иконы и миниатюры. Об этом сообщают некоторые дошедшие до нас тексты (особенно письмо Епифания Премудрого о Феофане Греке), но богатый материал дают и наблюдения над памятниками. Так, один из фрескистов, работавших около 1380 года в церкви Св. Фёдора Стратилата в Новгороде, исполнил миниатюры новгородской «Псалтири Ивана Грозного» (РГБ). Установление авторства фрескистов в сфере иконописи является более трудным, в силу специфики икон. Однако можно предположить, что два фрескиста, расписывавшие Георгиевскую церковь в Старой Ладогe около 1170 года, исполнили изображения на двусторонней иконе «Спас Нерукотворный» с «Прославлением Креста» (ГТГ). Два других художника в конце XIV века написали двустороннюю икону «Богоматерь Донская», с «Успением» на обороте (предположительно, изображение на лицевой стороне написал автор изображения Богоматери в Благовещенском чине, а композицию на обороте — мастер, работавший в церкви Феодора Стратилата в Новгороде).

4. Для обслуживания артелей или отдельных художников привлекались писцы, составлявшие особую категорию мастеров. Похоже, что один и тот же писец, работавший в своеобразной декоративной манере, исполнил надписи на двух краснофонных иконах — «Св. Иоанн Лествичник с Георгием и Власием» (ГРМ) и «Спас на престоле с избранными

святыми на полях» (ГТГ), а также на миниатюре «Евангелист Лука» Симоновского Евангелия 1270 года (РГБ). А.А. Турилов зафиксировал руку одного и того же писца, во-первых, в принадлежащих двум разным художникам фресках предалтарных столбов Успенской церкви «на Городке» в Звенигороде, около 1400 года, во-вторых, в росписи Успенского собора во Владимире, 1408 года, и, в-третьих, на шитом «суздальском воздухе», около 1410–1412 годов (ГИМ). Над праздниками 1341 года для Новгородской Софии работали три художника, но все надписи исполнил один мастер-писец (так и в сфере книжного производства — на одного писца на протяжении его жизни работали несколько сменяющихся групп художников: миниатюристов и орнаментаторов).

5. Самая трудная проблема при изучении деятельности художников — уловить, как менялось их творчество в зависимости от обстоятельств: от возраста художника, от его перехода от одного вида живописи к другому, от переезда из одного региона в другой. Для решения первого вопроса не хватает материала. Для решения второго вопроса мы без труда привлекаем те примеры, где «творческий почерк» художника остался одним и тем же; но вполне возможно, что мы не можем распознать те случаи, когда его манера меняется в зависимости от вида искусства.

Вопрос о перемене региона, о переезде художника, о воздействии на его творчество другой культурной среды — один из важнейших при изучении средневековой культуры, с её часто перемещавшимися артелями мастеров. Но этот вопрос оказывается и самым сложным, ввиду фрагментарности наших знаний. Подтверждения такого воздействия обнаруживаются в сфере иконописи: крупноформатные произведения, в отличие от легко перевозимых небольших, исполнялись приглашёнными мастерами на месте. Так, упоминавшиеся праздники 1341 года из Новгородской Софии исполнены византийскими художниками, на что указывают стилистические приметы и греческие надписи, однако в плотной живописи и сгущённом колорите этих произведений ощутимы новгородские особенности. Иконы так называемого Высоцкого чина, около 1387–1395 годов (ГТГ, ГРМ),

принадлежащие греческим мастерам, отличаются от византийских произведений рядом особенностей, в частности, усилением силуэтного начала. Пример работы русских мастеров за рубежом (практика, известная с XV в.) — иконы из иконостаса в монастыре Путна (Румыния), последней четверти XV века (около 1484 г.), где изменена иконография (апостольский чин, вместо обычного на Руси деисусного) и появились новые стилистические нюансы.

Изучение творчества древнерусских художников более, чем какой-либо другой аспект исследования, позволяет ощутить историческую конкретность, «человеческую меру» русской культурной истории.

Надгробная икона митрополита Филиппа II в Успенском соборе Московского Кремля. Датировка и атрибуция памятника

Т.В. Толстая (Музеи Московского Кремля)

В южной части местного ряда главного иконостаса Успенского собора находится икона митрополита Филиппа II (Колычева). Она написана на доске с полукруглым верхом (размер 110,0 x 97 см; Инв.№ Ж-130; 959 соб.) и помещается в аркосолии с восточной стороны раки в ногах святителя. Икона находится под записью и плотным слоем потемневшей олифы. В настоящее время реставратором Л.В. Гущиной проведено пробное раскрытие ее живописи (13 x 23 см), что позволяет судить о времени исполнения памятника и удостоверяет нас в том, что запись повторяет первоначальный образ.

Изображение митрополита Филиппа поясное, его правая рука поднята на уровень груди в жесте именованного благословения, левой, покрытой платом рукой, святитель поддерживает раскрытое Евангелие с четырьмя строками текста. Митрополит изображен в митре с плоским верхом, опушенной мехом. Облачен в фелюнь и подризник, с украшенным оплечьем и поручами, омофор с двумя большими крестами лежит на

плечах, его конец перекинут через левую руку. На груди изображена висящая на цепочке крупная овальная панагия, украшенная «жемчугом» и «драгоценными камнями». Волнистые пряди спадающих на плечи из-под митры волос, усы и округлая борода обрамляют лик святителя с правильными чертами. Личное письмо выполнено в светотеневой манере светло-желтыми охрами с мягкими высветлениями на скулах. Фон иконы, как показывает реставрационная проба, светлый зелено-голубой.

В документах Музеев Московского Кремля памятник датирован XIX веком, вопрос о его авторе никогда не поднимался. Однако живопись иконы на основании ее стиля можно отнести к середине - второй половине XVII века.

Икона чудотворца и мученика митрополита Филиппа II Кольчева (1566–1569), как можно предполагать, была поставлена у его гроба вскоре после перенесения в 1652 году мощей святителя из Соловецкого монастыря в Москву, осуществленного митрополитом Новгородским Никоном, будущим патриархом. Это событие явилось знаменательной вехой в отношениях Русского государства и Церкви в начале 1650-х годов. По настоянию Никона, царь Алексей Михайлович в Успенском соборе принес покаяние от имени своего предка Ивана Грозного, по приказу которого 23 декабря 1569 года митрополит Филипп был задушен Малютой Скуратовым в Тверском Отроче монастыре. Христианское покаяние царя показало смирение светской власти перед церковной, что укрепило авторитет Никона накануне его избрания патриархом и позволило ему выступить со своей программой реформ¹.

¹ *Макрий, митр.* История Русской церкви. Кн. 6. С. 366–369; Кн. 7. С. 17–21, 433. М. 1996; *Полознев Д.Ф.* Канонизация митрополита Филиппа в идейной борьбе за упрочение авторитета Церкви в середине XVII в. //

В Успенском соборе мощи святителя Филиппа были положены в раку, расположенную перед главным иконостасом у южной стены. Согласно описи 1701 года, «рака идеже лежат мощи Филиппа митрополита, деревянная, обложена серебром чеканным, золоченым, на двух сторонах четыре круга серебряные, на них вычеканены слова книжные, летопись, а две стороны от стены и в ногах и кровля с верху, и с исподи обита бархатом золотным, по червчатой земле, края у верхние цки обложены серебром басемным золоченым, внутри гроба обито тем же бархатом». Далее в описи следует первое, дошедшее до нас описание надгробной иконы: «У гроба Филиппа митрополита в ногах образ Филиппа митрополита поясной, оклад и оплечье и венец гладкие, слова и риза, и Евангелие чеканные, серебряные, золочены, шапка серебряная, на ней образ Спасов и Богородичен, Иоанна Предтечи и архангелы чеканные ж серебряные, золочены, а над ними вверху херувими, и с исподи поверх обруча поясок серебряной же сканные с финифтом»².

Однако первое упоминание о надгробной иконе Филиппа митрополита мы находим в источниках середины XVII века. Сообщения о ней содержатся среди сведений о работах в Успенском соборе, проводившихся в 1654–1655 году

Церковь, общество и государство в феодальной России. М., 1990. С. 283–293.

² Русская историческая библиотека. Т. 3., М., 1876, Стб. 574. Оклады иконы и раки были похищены во время нашествия Наполеона в 1812 г. и восстановлены в первой половине XIX в. Нынешняя бронзовая сень была создана в 1806 г. Много позже, во время изъятия церковных ценностей в Гохран в 1922 г., были сняты оклады с крышек митрополичьих рак и местных икон, а с иконы митрополита Филиппа была снята панагия, украшенная алмазами и жемчугом (*Толстая Т.В.* Музей "Успенский собор" Московского Кремля. Страницы истории // Сокровищница России: страницы исторической биографии Музеев Московского Кремля. М., 2002 г. / Материалы и исследования ФГУГИКМЗ «Московский Кремль». 14. С. 205).

патриаршим и кормовым царским иконописцем Троице-Сергиева монастыря Гавриилом Афанасьевым Кондратьевым (упоминается в 1654–1679 гг). В октябре 1654 года он писал вместе со старцем Агафонию «на новых резных царских дверях, что сделаны в соборную церковь», тогда же «они серебрят и расписывают по золоту травы» в Патриаршем месте. В декабре того же года Гавриил Афанасьев Кондратьев пишет местную икону Богоматери в Успенский собор «стоять у раки Филиппа митрополита», а в конце того же месяца и в январе 1655 года он «писал икону святого Филиппа митрополита в Успенский собор стоять у раки чудотворца Филиппа»³. Таким образом, устанавливается точная дата написания иконы и имя ее автора.

Икона послужила иконографическим образцом для последующих изображений митрополита Филиппа. Таков его образ на шитом покрове на раку святителя, вложенный царем Алексеем Михайловичем в 1665 году.⁴ Хотя нам, по-видимому, известно и прижизненное изображение будущего святого в лице одного из старцев (в черном куколе) Соловецкой обители, припадающих к ногам стоящей на облаке Богоматери на иконе «Обитель Соловецких чудотворцев с житием Савватия и Зосимы». Образ был заказан митрополитом Филиппом для Московского Успенского собора в 1566–1568 годах.⁵

³ Успенский А.И. Словарь патриарших иконописцев М., 1917 С. 45–46. Словарь русских иконописцев XII–XVII вв. / ред.-сост. И.А. Кочетков. М., 2009. С. 352. И.Е. Забелин приводит стоимость работы и закупленных местных икон Богоматери и «Филиппа митрополита поясной в соборную же церковь, что над гробом Филиппа митрополита... от писма 11 рублёв» (Авг. 27.) Забелин И.Е. Материалы для истории, археологии и статистики московских церквей. Т.1. М., 1884 г. Стб. 27, 28.

⁴ Музеи Московского Кремля Инв. ТК-33.

⁵ Борисова Т.С. Вновь раскрытая икона «Обитель Зосимы и Савватия Соловецких с житиями Савватия и Зосимы» из Успенского собора

Уникальность авторской программы житийной иконы преподобного Сергия Радонежского около 1510 года из собрания Музея имени Андрея Рублева

Н.Н. Чугреева (Музей имени Андрея Рублева)

Икона преподобного Сергия Радонежского с 17 клеймами жития (Музей имени Андрея Рублева, КП 3395, инв. 2859-1; 136 x 97,5 см) из Успенского собора города Дмитрова датируется около 1510 года. Предположительно, икону относят кисти мастера Феодосия, сына прославленного Дионисия.

Живопись образа из Дмитрова продолжает традиции Дионисия, но по сравнению с иконами мастера и его мастерской отличается большей контрастностью цвета, жесткостью рисунка и симметрией в построении композиций. В стиле иконы обнаруживается сходство с миниатюрами Евангелия 1507 года (РНБ, Погод.133), выполненными Феодосием. При этом изображение святого Сергия в среднике дмитровской иконы ориентировано на ростовой образ преподобного Кирилла Белозерского рубежа XV–XVI веков кисти Дионисия (ГРМ), что свидетельствует о знании автором дмитровской иконы образцов Дионисия.

Иконографическая программа иконы из Дмитрова может уточнить вопрос о ее авторе. Замысел иконы отличает ее от житийных икон святого Сергия с 19 клеймами конца XV – начала XVI веков. Аналогий дмитровской иконе по составу и расположению клейм не известно и в более поздних иконах святого Сергия.

Состав клейм: 1. Рождество святого. 2. Старец благословляет отрока Варфоломея. 3. Пострижение. 4. Изгнание бесов молитвами святого. 5. Поставление в дьяконы.

Московского Кремля // Древнерусское искусство: Исследования и атрибуции. Спб., 1997, С. 310–323; Преображенский А.С. Образ Богородицы «Моление о народе» в русском искусстве XVI в. // Иконографические новации и традиции в русском искусстве XVI в. Сб. стат. памяти В.М. Сорокатого / ред.-сост. О.А. Дьяченко, Л.М. Евсева. М., 2008. С. 51–88.

6. Поставление в иереи. 7. Изведение источника. 8. Моление святого над умершим младенцем. 9. Святой возвращает живого младенца отцу. 10. Служение божественной Литургии святым Сергием с Ангелом, видение Божественного огня на Литургии. 11. Явление Богородицы святому. 12. Приход послов от патриарха Константинопольского Филофея. 13. Исцеление ослепшего греческого епископа. 14. Исцеление Захарии Бороздина. 15. Исцеление бесноватого вельможи. 16. Погребение. 17. Исцеление слепого у гроба святого.

В подборе клейм отсутствуют традиционные: «Приведение Варфоломеем старца к родителям», «Чудо о некоем земледельце», «Обретение святых мощей преподобного Сергия», «Исцеление Симеона Антонова». При этом добавлены сюжеты «Поставление в дьяконы» в верхнем ряду и «Исцеление бесноватого вельможи» в нижнем.

Среднее клеймо верхнего ряда «Изгнание бесов молитвами святого Сергия» выделено зеркальными композициями клейм «Пострижение святого» (где Сергей изображен в рост, а не коленопреклоненным, как на других иконах) и «Поставление в дьяконы». Центральное положение клейма «Изгнание бесов» подчеркнуто также особой, не встречающейся больше на иконе, формой завершения палат полукруглой главой с аркатурой под ней, а также направлением горок к центру в боковых клеймах второго ряда «Моление над умершим младенцем» (обычно в этом клейме изображаются палаты-келья) и «Изведение источника». Центральным клеймом нижнего ряда является «Исцеление бесноватого вельможи» (в соответствии с текстом жития преподобный Сергей осеняет бесноватого крестом). Таким образом, в верхнем и нижнем рядах клейм дмитровской иконы композиционно выделяются сцены с изображением изгнания бесов преподобным Сергием.

Выделение клейм с изгнанием бесов преподобным Сергием на дмитровской житийной иконе не только иллюстрировало события жития святого и напоминало о постоянном духовном борении монашествующих с бесами, но выражало мысль о противостоянии Русской Церкви ереси жидовствующих. Иосиф Волоцкий, главный обличитель ереси

жидовствующих, отрицавших Святую Троицу, иконопочитание и церковные таинства, часто сравнивал их в своих посланиях с бесноватыми.

Известно о тесной связи Феодосия с Иосифо-Волоцким монастырем и лично с его основателем преподобным Иосифом, чьим духовным сыном он был (со слов самого Иосифа)⁶. Феодосий принимал участие в росписях Успенского собора Иосифо-Волоцкого монастыря, где писал с Дионисием также иконы. В Иосифо-Волоцкий монастырь Феодосий вложил высоко ценившиеся иконы письма Андрея Рублева. Как и преподобный Иосиф, Феодосий вел борьбу с ересью⁷. Иконографическая программа дмитровской житийной иконы преподобного Сергия, как представляется, разрабатывалась Феодосием совместно с преподобным Иосифом.

Уникальная иконографическая программа иконы из Успенского собора города Дмитрова подтверждает авторство Феодосия. Другие иконы, которые можно было бы приписать Феодосию, в настоящее время не известны.

**Икона «Сошествие Святого Духа на апостолов, с 12 клеймами»
Никифора Савина.**

К вопросу об авторских иконографических программах мастера

Н.Н. Чугреева (Музей имени Андрея Рублева)

Икона исполнена в первой четверти XVII века государевым иконописцем Никифором Истоминым Савиным, работавшем по заказу «именитых людей» Строгановых (Дар Г.Д. Костаки; ЦМиАР кп 2526, инв. 598-І. Размер 35,5 x 30,5 см). На обороте иконы под верхней шпонкой потертая надпись «[письмо] Никифорова», характерная и для других икон этого мастера.

⁶ Древнерусские патерики: Киево-Печерский патерик. Волоколамский патерик. М., 1999. С. 84.

⁷ Великие Минеи Чети, собранные Всероссийским митрополитом Макарием. СПб., 1868. Сентябрь, дни 1–13. Вып. 1. Стлб. 474–475.

В среднике – «Сошествие Святого Духа на апостолов», сверху в облачном сегменте изображена «Новозаветная Троица». Состав клейм: 1. Кондак 1 Акафиста Богоматери «Взбранной Воеводе» (Суббота 5-й седмицы Великого поста, Похвала Пресвятой Богородицы (Суббота Акафиста)). 2. Мать сыновей Зеведеевых молит о них Иисуса Христа (Евангельское чтение в Неделю 5-ю Великого поста, Мк. 10, 35–40). 3. История Марии Египетской (Неделя 5-я Великого поста). 4. Чудо об иссохшей смоковнице, сверху — сцена с Иосифом Прекрасным (Страстная седмица, Великий Понедельник). 5. Притча о десяти девах (Страстная седмица, Великий Вторник). 6. Жена изливает миро на Христа в доме Симона прокаженного, предательство Иуды (Страстная седмица, Великая Среда, Великий Четверг). 7. Исцеление расслабленного (Неделя 4-я по Пасхе, о расслабленном). 8. Преполовление Пятидесятницы (Седмица 4-я по Пасхе). 9. Христос и самарянка (Неделя 5-я по Пасхе, о самаряныне). 10. Исцеление слепого (Неделя 6-я по Пасхе, о слепом). 11. Первый Вселенский Собор (Неделя 7-я по Пасхе, Святых отцов I Вселенского Собора). 12. Неделя Всех святых (Неделя 1-я по Пятидесятнице, Всех святых).

В 12-ти клеймах иконы — изображения событий Великого поста (Четыредесятницы) (клейма 1–6) и следующих за праздником Воскресения Христова (Пятидесятницы) (клейма 7–12). На верхнем поле иконы надпись вязью (поля реконструированы в XIX в.) «Четыредесятница и Пятидесятница».

Тексты постной Триоди иллюстрируются на иконе Никифора Савина в 3-х первых клеймах, в 9-ти остальных — тексты цветной Триоди (в дониконовской традиции в цветную Триодь входила Страстная седмица). «Воскресение Христово» в состав клейм икон с циклом цветной Триоди не включалось. Так, на иконе «Триодь цветная, с 16 клеймами» 1620–1630-х годов московского мастера строгановского круга (частное собрание, см.: Шесть веков русской иконы. Новые открытия. Выставка из частных собраний к 60-летию Музея имени Андрея

Рублева. М., 2007. Кат. № 98. С. 193. Ил. на с. 115), не имеющей средника (клейма располагаются в 4-х рядах по 4 в каждом), изображены отсутствующие на иконе Никифора Савина события Страстной седмицы (Умовение ног, Распятие, Положение во гроб) и следующие после Пасхи (Уверение Фомы, Жены-мироносицы у гроба). Далее повторяются те же сюжеты, что и на иконе Никифора Савина — Исцеление расслабленного, Преполовление Пятидесятницы, Христос и самарянка, Исцеление слепого, Первый Вселенский собор, Сошествие Святого Духа на апостолов, Неделя Всех святых.

Программа иконы, созданная Никифором Савиным, неизвестна в произведениях других мастеров. Для средника он избирает важнейшее событие, знаменующее рождение Новозаветной Церкви — Сошествие Святого Духа на апостолов в день Пятидесятницы (50-й день по Пасхе) (Деяния 2, 1–5). «Духов День, праздник даров Духа Святого, есть праздник Церкви..., икона Сошествия Святого Духа есть икона Церкви», она раскрывает «внутреннюю жизнь Церкви... действие Духа Святого в человеке и мире»¹. В клеймах иконы Никифора Савина изображены многие чудеса исцелений, совершавшиеся во время хождений Христа с апостолами, что, как и включение праздника «Преполовление», подчеркивает учительное значение проповедей Спасителя. Вселенское значение апостольской проповеди выражено в иконографии средника, где изображены не 12 апостолов, как обычно, а апостолы от числа 70-ти (в книге «Деяния святых апостолов» и в службе праздника Пятидесятницы точное число апостолов не определяется). В клейме «Неделя святых отцов» изображен Первый Вселенский собор, на котором соборным разумом Церкви был принят Никейский Символ веры. Завершает икону совершающийся в первое воскресенье после Пятидесятницы праздник «Всех Святых», явившихся основанием

¹ Успенский Л.А. По поводу иконографии Сошествия Святого Духа. М., 1992. С. 128, 129, 139.

Церкви. Таким образом, икона Никифора Савина — это, прежде всего, Образ «соборной и апостольской Церкви» (определение Символа веры). Появление подобной программы может быть связано с пониманием мастером особого значения Русской Церкви в начале XVII века, объединившей Русь в смутное время.

На другой иконе Никифора Савина «Воскресение Христово, с 16 клеймами» первой четверти XVII века (Пермская государственная художественная галерея), являющейся ближайшей стилистической аналогией иконе из Музея имени Андрея Рублева, представлен Пасхальный цикл; замыкающие клейма — «Вознесение» и «Сошествие Святого Духа на апостолов». Каждая из иконографических программ художника имеет свою закономерность и раскрывает содержание главных событий, изображенных в средниках икон. Сложность и многозначность этих программ ставит Никифора Савина в ряд ведущих мастеров эпохи.

Художественный феномен псковской иконописи XVI века и проблемы авторской индивидуальности¹

И.А. Шалина (Государственный Русский музей)

Пожалуй, в истории древнерусского искусства не было другого такого художественного центра, чья яркая и самобытная живописная культура с такой силой и таким постоянством сохранялась бы на протяжении нескольких столетий, как это было в средневековом Пскове, где она отразилась почти в каждой созданной местными мастерами иконе. С одной стороны, это облегчает узнаваемость и атрибуцию псковских памятников, с другой — создает непреодолимые трудности при их изучении. Несмотря на многолетние обращения

¹ Работа выполнена в рамках научно-исследовательского проекта РНГФ № 11-04-00356а "Псковская иконопись XVI века в музейных, церковных и частных собраниях России (сводный каталог памятников)".

исследователей к особенностям иконописи этого центра, мы еще чрезвычайно далеки от постижения причин формирования здесь особого художественного феномена и природы сохранения его на протяжении длительного периода. Своеобразие живописной культуры и мышления древних псковичей, последовательно культивировавших свои традиции, оказались причиной неточных, а подчас и неверных суждений о периодизации иконописи XV–XVI веков, приблизительных и даже ошибочных датировок большинства памятников. Безусловно, именно эта, ни на что не похожая стилистика развития изобразительного искусства Пскова оставила всякие попытки выделения в созданных здесь иконах авторского начала, решения вопроса о принадлежности их тем или иным изографам или мастерским. Между тем, именно в Псковской земле сохранилось, с одной стороны, немалое число крупных иконостасных комплексов, которые на протяжении нескольких десятков лет создавались для городских и пригородных храмов; а с другой, — сохранились достоверные свидетельства об иконниках, работавших над целым рядом программных памятников грозненского времени. В совокупности, эти уникальные для эпохи данные должны были бы послужить причиной обращения к поиску индивидуальных приемов и авторского начала в местном искусстве. Однако, по иронии судьбы, начиная с упоминаний о характере написания знаменитой Четырехчастной иконы сразу пятью художниками на протяжении трех лет (1547–1549), попытки выделения их «рук» и соотношения их стиля с другими сохранившимися произведениями этого времени оказываются столь же неразрешимыми. Не случайно именно в местном искусстве можно говорить о наиболее раннем появлении артельного способа работы над одними и теми же памятниками, ставшего характерным лишь для искусства позднего Средневековья. Об этом свидетельствуют не только письменные источники, но и технико-технологические исследования икон: например, использование в подготовительном слое буквенных обозначений

красок, нанесенных знаменщиками для последующего письма живописцев.

Неизменная для местных мастеров повторяемость узнаваемых иконописных приемов позволяет говорить о глубокой укоренённости здесь живописной традиции, передаваемой от одного поколения мастеров к другому. Художественный феномен псковской иконописи во многом обязан частоте их повторения, причем это относится как к иконографии, живописным эффектам, особенностям стиля, так и к разительно сходным техническим средствам мастерства, что как будто не оставляет места индивидуальному почерку иконописца. На наш взгляд, трудность выделения здесь отдельных мастеров объясняется еще одной особенностью псковского искусства: за редким исключением, в нем почти всегда скрыт авторский рисунок, — как подготовительный, так и завершающий (в виде описей, драпировок и др.), — формообразующая графика которого чаще других художественных приемов выдает индивидуальные приметы иконника. Это с особой очевидностью демонстрирует, например, искусство Новгорода второй трети XVI века, во многом обязанное влиянию художников-миниатюристов, работавших в одной мастерской с иконописцами и довольно часто — над одними и теми же произведениями. Особенности авторского подготовительного рисунка, — заметные и простым глазом, и при исследовании икон в инфракрасной области спектра, — дают в изучении новгородских памятников очень интересные результаты. Ничего подобного не встречается при изучении псковских памятников, рисунок которых обладает на редкость обобщающим характером — он лишь намечает композицию и абрис фигур, часто отличается прерывистой, словно неуверенной линией, причем редко просвечивает сквозь драпировки и не играет той ведущей роли, какую он брал на себя в одновременных новгородских памятниках. Вместе с тем псковичи, как известно, были весьма искусными

рисовальщиками, их приоритет в создании иконографически изощренных композиций был непререкаем: достаточно вспомнить ту же «Четырехчастную» икону Московского Кремля, ставшую образцом для многочисленных повторений. Каллиграфически точную линию демонстрируют и архитектурные построения большинства псковских икон, и отдельные детали: тем не менее, линия, драпировки, силуэт никогда не становятся здесь определяющими. И все же, если строго разграничить понятия «традиция» и «случай», именно эта особенность работы псковских мастеров, на протяжении нескольких столетий пользовавшихся одним и тем же материалом, набором пигментов, характерным золотым ассистом, аналогичными цветными пробелами, даже сходным набором декоративных элементов, дает возможность увидеть в местном искусстве приметы индивидуальных почерков.

Рассмотрение приемов личного письма и авторского рисунка в иконах одного праздничного чина второй четверти XVI века, прежде всего, иконостасов церкви Николы со Усохи (ок. 1535), церкви Николы в Любятово (1530-е), церкви Жен Мироносиц (?) (1540-е), позволяет выделить в этих комплексах работу мастеров, приемы которых прослеживаются и в других памятниках псковской иконописи. Неожиданными оказываются результаты сравнения наиболее значимых — заказных икон, написанных для крупных городских храмов или по заказу частных лиц, в создании которых также можно увидеть работу одного круга художников (или мастерских) на протяжении разных периодов их деятельности. Однако ни один из псковских памятников не удается убедительно связать с творчеством конкретных изографов.

Содержание

<i>М.И. Антыпко</i> (Музей им. Андрея Рублева) Проблема авторства в произведениях золотой наводки XVI в.	3
<i>М.И. Антыпко, О.А. Дьяченко, Л.М. Евсеева</i> (Музей им. Андрея Рублева) Мастера иконостаса 1663–1670 г. из Преображенского собора Спасо-Евфимьева монастыря. О методе работы художников артели	5
<i>В.В. Баранов, И.А. Кочетков</i> (Гос. НИИ Реставрации, Гос. Третьяковская галерея) Иконописцы Савины. К проблеме определения индивидуальных манер	7
<i>В.В. Баранов, М.М. Наумова</i> (Гос. НИИ Реставрации) К характеристике индивидуальных приёмов работы миниатюристов Евангелия Хитрово	11
<i>Т.С. Борисова</i> (Музеи Московского Кремля) Художники «Книги об избрании царя Михаила Федоровича на царство». 1672–1673 гг.	14
<i>Л.М. Евсеева</i> (Музей им. Андрея Рублева) О работе художника в системе канонического искусства. Опыт исследования	17
<i>П.В. Западалова</i> (Государственный Русский музей) К вопросу о своеобразии и эволюции художественного почерка Кирилла Уланова	19
<i>А.В. Зубатенко</i> (Ярославский музей-заповедник) Водосвятная чаша Дмитрия Федорова медника и проблема авторской подписи в ярославском прикладном искусстве	20
<i>И.В. Кириченко</i> (Музей русской иконы) О работе художника в системе канонического искусства. Из практики иконописца	24
<i>Е.В. Лаврентьева</i> (Гос. НИИ Реставрации) Роль заказчика в декорации собора Торчелло — уникального иконографического ансамбля конца XI в.	25

<i>А.М. Лидов</i> (Институт мировой культуры МГУ, Научный Центр восточнохристианской культуры) Создатель сакрального пространства как художник: Император Юстиниан и Патриарх Никон	27
<i>М.А. Лидова</i> (Научный Центр восточнохристианской культуры) Авторское самосознание византийского художника. Надписи на иконах Синайского монастыря	31
<i>М.М. Наумова, С.А. Писарева</i> (Гос. НИИ Реставрации) Дионисий: технология письма стенописей и икон	35
<i>И.А. Орецкая</i> (Гос. НИИ Искусствознания) К вопросу о мастерах мозаик собора Сан Джусто в Триесте	36
<i>А.С. Преображенский</i> (МГУ имени М.В. Ломоносова, Гос. НИИ Искусствознания) К вопросу об авторском начале в русской иконописи XVI в.	37
<i>Т.Е. Самойлова</i> (Музеи Московского Кремля) Неизвестная икона Назария Истомина Савина из Музеев Кремля и вопросы авторского стиля мастера	38
<i>Э.С. Смирнова</i> (МГУ имени М.В. Ломоносова, Гос. НИИ Искусствознания) Мастера-живописцы и художественные артели на Руси в XIII–XV вв. Некоторые наблюдения	41
<i>Т.В. Толстая</i> (Музеи Московского Кремля) Надгробная икона митрополита Филиппа II в Успенском соборе Московского Кремля. Датировка и атрибуция памятника	44
<i>Н.Н. Чугреева</i> (Музей им. Андрея Рублева) Уникальность авторской программы житийной иконы преподобного Сергия Радонежского около 1510 г. из собрания Музея имени Андрея Рублева	48
<i>Н.Н. Чугреева</i> (Музей им. Андрея Рублева) Икона Никифора Савина «Сошествие Святого Духа на апостолов с 12 клеймами событий Четыредесятницы и Пятидесятницы» из собрания Музея имени Андрея Рублева. К вопросу об авторских иконографических программах мастера	50
<i>И.А. Шалина</i> (Государственный Русский музей) Художественный феномен псковской иконописи XVI в. и проблемы авторской индивидуальности	53