

К проблемам изучения творчества Андрея Рублёва

© 2019

УДК 7.046(470)Рублев
ББК 85.14(2)
Л64

Поступила в редакцию 12.03.2019

Наряду с открытием «Троицы» и фресок Звенигорода [Гурьянов, 1906; Протасов, 1915], росписей Успенского собора Владимира, «Звенигородского чина», икон Благовещенского собора в Московском Кремле и Троицкого собора в Троице-Сергиевой лавре [Грабарь, 1926] складывается своеобразный мифологизированный образ художника. Созданный замечательно талантливыми людьми — В.Н. Щепкиным [Щепкин, 1911. С.225–248], П.П. Муратовым [Муратов, 1914. С.209, 224–234, 237], Н.Н. Пуниным, И.Э. Грабарём, — он до сих пор не утратил своего обаяния. И ныне многие авторы, пишущие о Рублёве, так или иначе варьируют мысль Н.Н. Пунина о том, что в его творчестве «нежная красота эллинистических (курсив мой. — Л.Л.) форм» сочетается с натурализмом, не чуждым итальянскому искусству эпохи раннего Возрождения [Пунин, 1915. С.8–9]. Обязательным рефреном повторяется мысль о противоположности «мягкости», «задушевности», «поэтичности» и «просветленности» искусства Рублёва «византийскому аскетизму», «византийской суровости» [Лазарев, 1966. С.15–16].

Сегодня наука вступила в фазу разрушения этого мифа, хотя первые попытки противопоставить «мифологизму» Н.Н. Пунина и И.Э. Грабаря строгую научную методологию были предприняты еще в 1920-е гг. Г.В. Жидковым в рецензии на большую статью И.Э. Грабаря [Жидков, 1927]. Много позже, но вполне определенно стремление к объективизации наших представлений о творчестве Рублёва высказал Г.В. Попов: «Было бы желательным освободиться от ряда спорных и гипотетических построений, “очистить” биографию художника от домыслов и довести список приписываемых ему произведений до строго „персонального“» [Попов, 2007. С.213–214].

Очевидно, что это задача чрезвычайно трудная, и чтобы ее решить, необходимы хорошо продуманная методика, четко обоснованные критерии. Надо сказать, что за последние десятилетия было много сделано в этом направлении и такая работа продолжается. М.В. Алпатов в монографии, вышедшей в свет в 1972 г., писал: «Изучение Рублёва настойчиво требует от нас разграничения того, что в живописи принадлежит самому Рублёву от того, что создали его

современники». И тут же должен был признаться: «Стилистические критерии до сих пор не выработаны, обычно каждому автору приходится полагаться на свое чутье» [Алпатов, 1972. С.150].

Эти слова М.В. Алпатова, написанные полвека назад, вовсе не были продиктованы скептическим отношением к возможностям стилистического анализа, которое ныне возобладало в музейной практике. Очень часто проблемы атрибуции произведений древней иконописи решаются в основном на основании заключений технологов и реставраторов, главным критерием для которых является идентичность материалов и даже не технических, а собственно технологических приемов — т.е. приемов отбора материалов, способов и последовательности их применения. Определение авторства — манеры, или «руки», основывается на принципе: одна технология — один мастер. Такие вопросы: насколько приемы письма, то есть способы трактовки формы, могут видоизменяться в зависимости от того, какие художественные задачи иконописец ставил перед собой и пытался решить, не рассматриваются. Как правило, проблемы, интересующие историков искусства, не ставятся и не обсуждаются на расширенных ученых и реставрационных советах, задания на научные исследования четко не формулируются. На этом пути почти автоматически происходит отказ от рассмотрения вопросов, касающихся задач и направлений художественных поисков, изменений тенденций и смены «кидиом стиля».

Когда-то М.В. Алпатов справедливо писал, что «атрибуция произведений Рублёва только в том случае приблизит нас к научно обоснованным решениям, если мы не ограничимся утверждениями о том, что это работа одного, другая — другого художника, но исследуем вопрос о том, каковы были методы работы русских художников при Рублёве» [Алпатов, 1972. С.150]. Эта мысль получила развитие в литературе: «Наследие Андрея Рублёва необходимо рассматривать в двух основных аспектах: как искусство конкретной исторической личности в одном ряду с произведениями других, оставшихся неизвестными мастеров, которые окружали его в реальной жизни; и как художника, воплотившего национальный идеал, бывшего источником и носителем определенного стиля, представляющего собой художественное открытие, определившего облик всей эпохи, ставшего ее символом» [Осташенко, 1997. С.119].

Чтобы решить проблемы авторства, не выходя из контекста художественной культуры Руси второй половины XIV — первой трети XV в., надо прежде всего определить, что следует брать в качестве надежных критериев идентификации произведения иконописи, поскольку, как правило, это результат коллективного труда мастерской. Однако совсем иным был подход к решению проблем атрибуции произведений древнерусской живописи у авторов реставрационного исследования икон «Звенигородского чина», представивших в июне 2017 г. в форме доклада выводы из проделанной работы. Эксперты, проводившие исследования, пришли к заключению, что иконы, считавшиеся наряду с «Троицей» эталонным произведением кисти Андрея Рублёва [Грабарь, 1928 (1966). С.206], были написаны не им, а московским мастером (или даже

мастерами, поскольку манеры письма икон несколько различаются) «византийско-русского» круга¹.

Едва ли следует сомневаться в тщательности работы, проведенной экспертами и в достоверности полученных ими материалов. Вопросы и возражения вызывают их интерпретации и поспешность сделанных заключений. Авторы исследования вполне определенно присоединились к существующей в научной литературе гипотезе о существовании в Москве рубежа XIV–XV вв. помимо рублёвской другой столь же крупной и авторитетной иконописной мастерской, в которой создавались иконы, полностью идентичные произведениям, приписываемых Рублёву. В этом их позиция совпадает с точкой зрения Э.С. Смирновой, считающей, что, «учитывая *стилистическое разнообразие* (курсив мой. — Л.Л.) даже тех немногих произведений, что дошли до нашего времени, было бы странно думать, как это иногда еще бывает, что в этом процессе принимали участие только два крупных мастера — Феофан Грек и Андрей Рублёв» [Смирнова, 2003. С.124]². Учитывая, что существует и такая позиция, эксперты, перед тем как публично огласить результаты своих наблюдений, говорящие, на их взгляд, о различиях технико-технологических приемов, тем более должны были заняться сравнительным изучением принципов организации работ над большими иконостасными комплексами и монументальными росписями, а также миниатюр рукописей, созданных в одной мастерской. Не принимая во внимание такой важный фактор средневекового искусства, как «мастерская», мы не сумеем правильно оценить памятники. Кроме того, многолетняя практика исследований показывает, что искусственно вычленяемые отдельные приметы «могут быть правильно поняты лишь в контексте целостной поэтической системы». Поэтому, «не обратившись к ее рассмотрению, мы не сможем приблизиться к пониманию искусства Рублёва» [Смирнова, 2003. С.124]. Положительным примером здесь могут служить результаты проведенного Г.З. Быковой изучения двух знаменитых рукописей начала XV в. — Евангелия Хитрово (РГБ) и Евангелия Успенского собора (Морозовское) (Музеи Московского Кремля), даты создания которых разделяет период не менее 10 лет. Исследователь пришла к выводу, что «отличия манер художников заключаются не столько в технических приемах, сколько в оттенках внутренней характеристики образов» [Быкова, 2002. С. 95].

Представляя возможные ситуации, связанные с деятельностью мастерских, проблемами творчества Рублёва, иконописцев его круга и художников современников, работавших в Москве параллельно с ними, можно наметить несколько основных вариантов сценариев. Один из них, самый простой, предполагает, о чем уже говорилось, существование в довольно небольшой Москве

того времени нескольких, по крайней мере двух, мастерских, каждую из которых возглавлял художник, равный по таланту и пониманию художественных задач Андрею Рублёву. Второй вариант основан на допущении того, что два или три таких мастера работают бок о бок друг с другом, при этом каждый сохраняет свое творческое лицо. Третий вариант представляет картину работы иконописцев, возглавляемых главным мастером, возможно, выполнявшим и роль нарядчика в тех случаях, когда выполнялись большие и особенно важные подряды. Еще один вариант, для нас особенно интересный, связан с постоянной работой мастерской, возглавляемой крупным художником, которого окружают ближайшие помощники и ученики. Каждый из намеченных вариантов, конечно, требует пристального рассмотрения.

Обратившись к первому, мы должны отметить, что для рассматриваемого периода у нас нет надежных свидетельств о сосуществовании в Москве нескольких иконописных мастерских или артелей³. Известно только, что Феофан Грек и Симеон Черный с учениками расписывали в 1395 г. церковь Рождества Богородицы в Кремле [Троицкая летопись, 1950. С. 445; Софийская вторая летопись, 1853. С.124], он же с учениками в 1399 г. расписал Архангельский собор, а в 1405 г. со старцем Прохором с Городца и с Андреем Рублёвым церковь Благовещения в Кремле [Троицкая летопись, 1950. С. 450, 459], в 1408 г. Даниил Черный и Андрей Рублёв работали во Владимире над росписью митрополичьего Успенского собора [Троицкая летопись, 1950. С. 466].

Предполагаемое вторым вариантом присутствие рук двух или даже трех мастеров, чья манера письма может быть отслезена в пределах одного ансамбля живописи, подтверждают, например, иконы такого большого иконостасного комплекса, как праздничный ряд Благовещенского собора Московского Кремля [Осташенко, 1997; Щенникова, 2004; Яковлева, 2012]. Манеры их письма дают основание говорить, что работавшая здесь артель была сборной, созданной для выполнения большого заказа, к которому были привлечены крупные мастера. Об этом свидетельствует не просто разница исполнительских манер, но наличие расхождений в интерпретации стиля, характерного для того времени. Создатели икон, при том, что между ними существовали необходимые договоренности, безусловно, насколько могли, согласовывали друг с другом характер композиций, отчасти даже манеры письма, но, все равно, отталкивались они как бы от разных «стартовых позиций».

С похожей, но более отчетливо выявленной ситуацией мы встречаемся, обращаясь к изучению икон Васильевского иконостаса, особенно таких как «Благовещение» (ГТГ), «Сошествие во ад» (ГТГ) и «Крещение» (ГРМ). Однако, рассматривая этот вариант организации творческого процесса, мы выделяем: во-первых, даже не черты индивидуальной манеры каждого из исполнителей

1 Сообщение об этом появились в прессе и в Интернете Материалы исследований см. в статье: [Баранов, Свердлов, Першин, 2018]. Эту идею активно развивает и пропагандирует реставратор В.В. Баранов.

2 Г.В. Попов считает, что такая мастерская находилась в Симоновом монастыре [Попов, 2007. С.33].

3 В.Н. Лазарев обоснованно считал, что нет серьезных оснований предполагать существование в Москве конца XIV — начала XV в. большого числа мастерских [Лазарев, 1970. С.14; Он же, 1978. С.205]. Справедливым представляется и мнение о том, что в эпоху Рублёва «переводчики, писцы и художники группировались вокруг митрополичьей кафедры» [Попов, 2002. С.7, 9].

икон, но особенности того стиля живописи, который во многом определяет манеру их письма; а во-вторых, уровень мастерства художника, или меру его способности решать стоящие перед ним задачи.

Наконец, последний вариант предполагает полное единство в понимании того, что мы условно именуем идиомой стиля, и в стремлении как можно точнее воплотить замысел мастера, осуществляющего руководство всей работой. Такой принцип организации художественного процесса не только допускает, но требует постоянного присутствия руководителя мастерской и как исполнителя, и как «режиссера», на что указывает живопись Троицкого иконостаса, около 1425 г. [Демина, 1972. С. 82–165; Осташенко, 2012] ⁴.

В трудах разных исследователей, анализировавших творчество Андрея Рублёва, можно найти описания того, в чем они видели сущность, неделимое ядро его стиля. М.В. Алпатов, ставивший перед собой такой вопрос, писал о необходимости мысленно представить «концентрические круги», в центре которых «следует расположить „Троицу“ — самое бесспорное произведение в наследии Рублёва, — может быть еще „Звенигородский чин“» [Алпатов, 1972. С. 153]. Г.В. Попов называет это «собираемостью личности», поскольку только такой образ идеальной художественной личности «создает базу для последующего уяснения ее „движения“» [Попов, 1992. С. 119]. Решения этой задачи можно добиться лишь путем сочетания методов изучения стиля как сложной поэтической системы и органически связанных с ней принципов формообразования, реализуемых с помощью технико-технологических приемов. Непонимание сути стилистической идиомы не позволяет различать тонкие особенности технических приемов и правильно оценивать их смысл.

Переводя эту проблему в плоскость конкретных определений, Н.А. Демина, например, как характерную черту стиля живописи Рублёва отмечала свойство линий, которые у него прежде всего передают движение пластической формы, а уж затем строят объем [Демина, 1963. С. 72] ⁵. Она же указывала и на то, что цвет в его искусстве обладает природой света, а тени, как знака отсутствия света, не существует [Демина, 1963. С. 73]. Эта мысль получила развитие в работах Е.Я. Осташенко: «Нигде, кроме этих памятников, нет такого абсолютного равновесия между цветовым и световым наполнением красочного тона, когда невозможно решить, свет ли это полностью окрашенный, либо цвет, превратившийся в свет» [Осташенко, 1997. С. 128]. Уникальное свойство его стиля она видит в таком соотношении личного и доличного письма, где объем ликов представляет собой «неделимое световое ядро», мера излучения которого сопоставима с сиянием золотого фона, или «света» иконы [Осташенко, 1997. С. 132]. Примеры такого, как кажется, вполне плодотворного принципа «собираемости идеальной художественной личности», символом которой является имя Андрея Рублёва, можно было бы продолжить.

⁴ Подробно о такой организации труда мастеров писал Л.В. Бетин [Бетин, 2015. С. 139–146].

⁵ Вслед за Н.А. Деминой Е.Я. Осташенко обращает внимание на то, что в живописи Рублёва «линейный ритм захватывает не только изобразительное, но и реальное пространство зрителя», объединяя их [Осташенко, 1997. С. 122, 124].

В контексте проблематики данной статьи особо выделим упомянутую выше работу Г.З. Быковой, представляющую результаты сравнительного изучения миниатюр Евангелия Хитрово, около 1400 г. (РГБ), и Морозовского Евангелия, датированного 1410-ми гг. (Музеи Московского Кремля). Если кратко суммировать суть этого исследования, то его выводы таковы. С одной стороны, они показывают совпадение материалов и последовательности ведения письма [Быкова, 2002. С. 95]. Вместе с тем при практически полном сходстве технологии заметно различаются приемы формообразования, прежде всего приемы личного письма. Г.З. Быкова отмечает, что, по сравнению с Евангелием Хитрово, где «объем выявлен посредством лессировок, в Евангелии Успенского собора белила положены более плотным слоем, что приводит к образованию уплотнения красочной поверхности» [Там же]. Живопись его миниатюр отличается большей контрастностью, усилено насыщение цветовых тонов в тенях, пространственные планы резче различаются друг от друга, их число увеличивается, а ритм чередования усиливается. Света накладываются неравномерно с большими асимметричными сдвигами, отмечаются перепады светосильности цветов, завершающие мазки белил интенсивнее по тону, контурные описи резче отделяются от объема. Кроме того, заметно изменяются пластические акценты, форма перестает быть сбалансированной. Объемы голов делаются массивнее и компактнее, они немного сплющиваются, втягиваются в плечи. Композиционное движение не замыкается в пределах изображения, а выходит за его границы. В результате нарушается то тонко сбалансированное равновесие, которое отличает как миниатюры Евангелия Хитрово, так и иконы Звенигородского чина, росписи Успенского собора во Владимире, «Троицу», другие произведения первого десятилетия XV в., которые вполне обоснованно принято связывать с деятельностью Рублёва и мастеров его круга.

К сожалению, примеры изучения техники живописи в контексте определенных фаз развития стиля времени или конкретного мастера крайне редки. Можно, например, согласиться с рядом наблюдений, представленных в статье Э.С. Смирновой, посвященной миниатюрам Евангелия Хитрово. Она вполне обоснованно считает, что в этой работе участвовали три художника [Смирнова, 2003. С. 112] ⁶. Один из них, возможно, грек написал изображения евангелиста Иоанна и его символа — орла. Другому она приписывает авторство изображений евангелиста Матфея и парной с ним фигуры ангела. Наконец, с третьим мастером она связывает изображения евангелистов Марка, Луки и их символов — льва и тельца: «Мастер двух первых миниатюр — поистине предтеча Андрея Рублёва, но содержание его искусства еще тесно связано с XIV в., с его экспрессией» [Там же]. В этих миниатюрах отмечаются «сложно организованное композиционное пространство, подвижность форм, обилие диагональных линий, многочисленные цветовые рефлексы...; сочетание линейной стилизации с объемной формой», тогда как структура изображения евангелиста Матфея, приписываемого второму мастеру, «более спокойная, пространственные планы параллельны плоскости

⁶ М.М. Наумова считала, что их было четверо [Наумова, 2003. С. 94], а Г.В. Попов видит здесь руки двух мастеров [Попов, 1992. С. 119].

пергамена» [Смирнова, 2003. С.116]. Свидетельство совершенства искусства первого мастера Э.С. Смирнова видит в «исключительно плавных переходах от теней к светлым участкам карнации», в «равномерных интервалах в рисунке», а также в других деталях. У второго автора, которого в целом оценивает очень высоко, отмечает ряд, по ее мнению, недочетов: рисунок верхнего века «подчеркнуто сильнее нижнего», движение складок одежд в фигуре сидящего Матфея «выглядит необязательным» [Там же. С.112, 116]. Изображения Марка и Луки выглядят более стандартными, в их колорите заметно большую роль «играют локальные пятна цвета и контрасты» [Там же. С.116].

Исследовательница уделяет большое внимание мелким подробностям письма. Например, у первого мастера «белильные точки около зрачков — прозрачные, небольшие, деликатные, неяркие; подглазные тени слабо акцентированы» [Там же. С.112], в то время как у второго — глаза более затенены, посажены глубже, зрачки крупнее. Но рассматриваются эти детали вне анализа стиливого контекста, только как приметы авторского почерка.

При этом, сравнение миниатюр показывает, что, несмотря на имеющиеся небольшие различия, все мастера прошли выучку у одного художника, о чем свидетельствуют точные повторы многих приемов, демонстрируемых автором изображения Иоанна Богослова. В целом живопись миниатюр Евангелия Хитрово соответствует тем особым качествам стиля, которые говорят о их принадлежности к произведениям мастерской, где работал Рублёв. Не перечисляя все, можно отметить лишь некоторые. Прежде всего, это уникальная система сбалансированного соотношения пространства и входящих в него пластических форм, наполненных светом, который проступает на их поверхность из глубины красочного вещества. Их движение, постоянно затихающее и вновь возбуждаемое, пронизывает каждую композицию.

Таким же свойством стиля является преобладание в палитре сдержанных и сближенных по тону холодных цветов, многообразие оттенков которых по контрасту выявляют и подчеркивают красочные акценты в виде пятен киновари. Контурные описи не контрастируют со светом, свет ровный и прозрачный, переход к полутеням тонко градуирован и мягок. В наибольшей мере это выражено в изображениях евангелиста Матфея и его символа — ангела. Золото фона выполняет роль поверхности, собирающей и удерживающей свет, не дающей ему возможности уйти за пределы композиционного пространства. Эта черта стиля, говорящая о новом соотношении цвета и света, является самой важной в памятниках, связанных с именем Рублёва.

И все же, находя черты сходства миниатюр первого мастера с фресками Феофана, а второго — с фресками жертвенника Успенского собора во Владимире [Смирнова, 2003. С.117, 123, 126]⁷, — Э.С. Смирнова отказывается связывать миниатюры Евангелия Хитрово с именами Феофана, Даниила и Рублёва, поскольку, по ее мнению, «письменные источники дают нам понять, что худож-

⁷ На это же указывали Г.И. Вздорнов [Вздорнов, 1980. С.106–109] и В.А. Плугин [Плугин, 2001. С.99–102].

ников в ту пору в Москве было немало» [Смирнова, 2003. С.124]. Однако в них речь идет об учениках все того же Феофана Грека, сотрудниках его и Рублёва — Данииле иконнике, которого Э.С. Смирнова считает возможным автором фресок собора Успения на Городке в Звенигороде [Там же. С.124], и о Прохоре с Городца. В том случае, если мы даже примем утверждение о «стилистическом разнообразии» живописи Москвы рубежа XIV–XV вв., такие иконы, как «Иоанн Креститель, со сценами жития» из Коломны (ГТГ), «Сошествие во ад» из Коломны, «Преображение» из Переславля Залесского (обе в ГТГ) и ряд других, лишь оттеняют поразительное сходство памятников, связываемых с именем Рублёва и его мастерской. Более того, противореча своему главному тезису, исследовательница признает, что «мастера миниатюр» и авторы фресок Успенского собора во Владимире, созданных в 1408 г., «находились между собой в контакте» [Там же. С.123]. Подтверждают такой вывод и все указания Э.С. Смирновой на имеющееся прямое сходство между миниатюрами Евангелия, фресками церкви Успения на Городке в Звенигороде, росписями Успенского собора во Владимире и иконами «Звенигородского чина» (ГТГ).

Таким образом, все, что нам сообщают письменные источники и данные стилистического анализа икон и росписей, свидетельствует о существовании в Москве в рассматриваемый период мастерской, работавшей по заказам митрополичьего и великокняжеского двора, в которой были собраны мастера, теснейшим образом связанные с Феофаном Греком и Андреем Рублёвым. Все колебания исполнительских манер полностью соответствуют особенностям работы таких коллективов, сплоченных под руководством главного мастера. Объясняются они и тем, что по времени работа мастерской продолжалась примерно с середины 1390-х по начало 1410-х гг., что также объясняет некоторое видоизменение характера живописи. За это время лишь в известных нам двух случаях, видимо, из-за спешности работ, к ним привлекались другие мастера, как это показывают некоторые иконы из праздничных рядов Благовещенского собора Кремля и Васильевского чина (ГТГ).

ЛИТЕРАТУРА

- Алпатов М.В. Андрей Рублёв: 1370–1430. М.: Изобразительное искусство, 1972. 188 с.
- Баранов В.В., Свердлов С.В., Першин Д.С. Сравнительный анализ технико-технологических особенностей «Троицы» Андрея Рублева и икон Звенигородского чина // Саввинские чтения. Сборник трудов по истории Звенигородского края. Вып. 4. Звенигород, 2018. С.156–195.
- Бетин Л.В. К вопросу об организации работ древнерусских живописцев // Искусство Древней Руси. Избранные статьи. СПб.: Коло, 2015. С.139–146.
- Быкова Г.З. Сравнительное изучение миниатюр Евангелия Успенского собора и Евангелия Хитрово // Евангелие Успенского собора Московского Кремля. М.: Изд-во ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря, 2002. С.95–117.
- Вздорнов Г.И. Искусство книги в Древней Руси: Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV веков. М.: Искусство, 1980. 551 с.
- Грабарь И.Э. Андрей Рублёв. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг. // Грабарь И.Э. О древнерусском искусстве. М.: Наука, 1966. 388 с.
- Гурьянов В.П. Две местные иконы Св. Троицы в Троицком соборе Троице-Сергиевой Лавры и их реставрация. М.: Печатная А.И. Снегиревой, 1906. 9 с.

- Дёмина Н.А. «Троица» Андрея Рублёва. М.: Искусство, 1963. 97 с.
- Дёмина Н.А. Праздничный ряд иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря // *Дёмина Н.А. Андрей Рублёв и художники его круга*. М.: Наука, 1972 г. 220 с.
- Жидков Г.В. Рецензия на кн.: *И. Грабарь. Андрей Рублёв (Вопросы реставрации)*. М., 1926. С. 7–112 // *Известия на Българския археологически институт*. София: Държавна печатница, 1926–1927. Т. IV. С. 354–357.
- Лазарев В.Н. Андрей Рублёв и его школа. М.: Искусство, 1966. 386 с.
- Лазарев В.Н. Древнерусские художники и методы их работы // *Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования*. М.: Наука, 1970. С. 13–26.
- Лазарев В.Н. О методе работы в рублёвской мастерской // *Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы*. М.: Наука, 1978. С. 205–210.
- Наумова М.М. Материалы и техника живописи миниатюр с изображением евангелистов // *Евангелие Успенского собора Московского Кремля / Сост. и отв. ред. Э.Н. Добрынина*. М.: Изд-во ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря, 2002. С. 92–94.
- Осташенко Е.Я. Пространственные решения в некоторых памятниках московской живописи как отражение развития стиля в конце XIV – первой трети XV вв. // *Древнерусское искусство: XIV–XV вв.* М.: Наука, 1984. С. 59–76.
- Осташенко Е.Я. К проблеме стиля Андрея Рублёва (еще раз о праздничных иконах Благовещенского собора Московского Кремля) // *Древнерусское искусство: Исследования и атрибуции*. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 113–134.
- Осташенко Е.Я. Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры около 1425 года. К вопросу о стиле икон // *Древнерусское искусство. Искусство средневековой Руси и Византии эпохи Андрея Рублёва*. М.: Арт-Волхонка, 2012. С. 134–160.
- Плузин В.А. Мастер Святой Троицы. Труды и дни Андрея Рублёва. М.: Мосгорархив, 2001. 627 с.
- Попов Г.В. Андрей Рублёв: Явление мастера. О творчестве художника около 1400 г. // *Человек*. 1992. № 2. С. 119–132.
- Попов Г.В. Андрей Рублёв. [Альбом]. М.: Арт-Родник, 2002. С. 72
- Протасов Н.Д. Фрески на алтарных столпах Успенского собора в Звенигороде // *Светильник*. 1915. № 9–12. С. 15–25.
- Пушин Н.Н. Андрей Рублёв // *Аполлон*. 1915. № 2. С. 1–23.
- Смирнова Э.С. Миниатюристы Евангелия Хитрово // *Хризограф*. Сб. ст. к юбилею Г.З. Быковой. М.: Сканрус, 2003. С. 107–128.
- Софийская вторая летопись // *ПСРЛ*. Т. 6. СПб.: Императорская Археологическая комиссия, 1853. 364 с.
- Присёлков М.Д. Троицкая летопись: Реконструкция текста. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. 513 с.
- Щенникова Л.А. Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля: Деисусный и праздничный ряды иконостаса. Каталог. М.: Красная площадь, 2004. 286 с.
- Щепкин В.Н. Московская иконопись // *Москва в ее прошлом и настоящем*. М.: Образование, 1911. Т. 4, ч. 2. С. 225–248.
- Яковлева А.И. Технично-технологические особенности икон праздничного чина Благовещенского собора Московского Кремля: состояние сохранности, изменение колорита, пигменты, красочный слой // *Древнерусское искусство. Искусство средневековой Руси и Византии эпохи Андрея Рублёва*. М.: Арт-Волхонка, 2012. С. 282–292.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

К проблемам изучения творчества Андрея Рублёва

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лифшиц Лев Исаакович — доктор искусствоведения, заведующий Сектором древнерусского искусства. Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, Москва, Российская Федерация, 125009. l.i.lifshits@gmail.com

Л.И. Лифшиц

К проблемам изучения творчества Андрея Рублёва

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена методологическим проблемам, связанным с вопросами организации работы иконописцев в Москве на рубеже XIV–XV вв. и определением принадлежности икон Рублёву, художникам, работавшим в его мастерской, и просто его современникам. В центре рассмотрения стоит вопрос о критериях оценки авторства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Андрей Рублёв, круг мастеров, иконопись, стенопись, книжная миниатюра, техника, технология, манера, стиль, авторство, мастерская, атрибуция, критерии оценки, экспертиза.

TITLE

On the Issues of Studying the Work of Andrei Rublev

AUTHOR

Lifshits, Lev Isaakovich — Full Doctor, head of the department, State Institute for Art Studies, Kozitsky pereulok, 5, 125009 Moscow, Russian Federation. l.i.lifshits@gmail.com

ABSTRACT

The article considers some methodological problems related to the studies of the work process of icon painters in Moscow at the turn of the 14th–15th centuries. It also addresses the problem of identifying icons by Rublev, the artists who worked in his workshop or just his contemporaries. The focus is on the criteria for evaluating authorship.

KEYWORDS

Andrei Rublev, circle of masters, icon painting, wall-painting, book miniature, technique, technology, style, authorship, workshop, attribution, evaluation criteria, expert assessment.

REFERENCES

- Alpatov M.V. *Andrei Rublev: 1370–1430*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1972, 188 p. (in Russian).
- Baranov V.V., Sverdlova S.V., Pershin D.S. Sravnitel'nyi analiz tekhniko-tekhnologicheskikh osobennostei «Troitsy» Andreia Rubleva i ikon Zvenigorodskogo china (Comparative analysis of the technical and technological features of the “Trinity” by Andrei Rublev and the Zvenigorod icons). *Savvinskie chteniia. Sbornik trudov po istorii Zvenigorodskogo kraia (Savvin Readings. Collection of articles on the history of Zvenigorod land)*, issue 4. Zvenigorod, 2018, pp. 156–195 (in Russian).
- Betin L.V. On the Issue of Organizing Work among Old Russian Painters. *Iskusstvo Drevnei Rusi. Izbrannye stat'i (Old Russian Art: Selected Works)*. Saint Petersburg, Kolo Publ., 2015, pp. 139–146 (in Russian).
- Bykova G.Z. A Comparative Study of the Miniatures of the Gospel of the Assumption Cathedral and the Khitrovo Gospel. *Evangelie Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremliia (The Gospel of the Assumption Cathedral in Moscow Kremlin)*. Moscow, The Grabar Art Conservation Center Publ., 2002, pp. 95–117 (in Russian).
- Demina N.A. The Feasts Tier of the Iconostasis of the Trinity Cathedral of the Trinity-Sergius Monastery). *Demina N.A. Andrei Rublev i khudozhniki ego kruga (Andrei Rublev and the Artists of his Circle)*. Moscow, Nauka Publ, 1972, 220 p. (in Russian).
- Demina N.A. “Troitsa” Andreia Rubleva (*The Trinity of Andrei Rublev*). Moscow, Iskusstvo Publ., 1963, 97 p. (in Russian).
- Grabar' I.E. Andrei Rublev. A Study of the Artist's Work According to the Restoration Works of 1918–1925. Grabar' I.E. *O drevnerusskom iskusstve. (On Old Russian Art)*. Moscow, Nauka Publ., 1966, 388 p. (in Russian).
- Gur'ianov V.P. *Dve mestnye ikony Sv. Troitsy v Troitskom sobore Troitse-Sergievoi Lavry i ikh restavratsiia (Two Local Icons of the Holy Trinity in the Trinity Cathedral of the Trinity-Sergius Lavra and Their Restoration)*. Moscow, Pechatnaia A.I. Snegirevoi Publ., 1906, 9 p. (in Russian).

- Iakovleva A.I. Technical and Technological Features of the Icons of the Festive Tier of the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin: State of Conservation, Change in Color, Pigments and Paint Layer. *Drevnerusskoe iskusstvo. Iskusstvo srednevekovoi Rusi i Vizantii epokhi Andreia Rubleva (Old Russian Art. The Art of Medieval Russia and Byzantium of the Era of Andrei Rublev)*. Moscow, Art-Volkhonka Publ., 2012, pp. 282–292 (in Russian).
- Lazarev V.N. *Andrei Rublev i ego shkola (Andrei Rublev and His School)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966, 386 p. (in Russian).
- Lazarev V.N. Old Russian Artists and Their Work Methods. Lazarev V.N. *Ruskaia srednevekoviaia zhivopis'. Stat'i i issledovaniia. (Russian Medieval Painting. Studies and Articles)*. Moscow, Nauka Publ., 1970, pp. 13–26. (in Russian).
- Lazarev V.N. On the Methods of Work in Rublev's Workshop. Lazarev V.N. *Vizantiiskoe i drevnerusskoe iskusstvo. Stat'i i materialy (Byzantine and Old Russian Art. Articles and Materials)*. Moscow, Nauka Publ., 1978, pp. 205–210 (in Russian).
- Naumova M.M. Materials and Techniques of Miniature Painting Depicting Evangelists. *Evangelie Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremliia (Gospel of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin)*. Moscow, The Grabar Art Conservation Center Publ., 2002, pp. 92–94 (in Russian).
- Ostaschenko E. Ia. On the Problem of the Style of Andrei Rublev (Once Again About the Feasts Icons of the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin). *Drevnerusskoe iskusstvo: Issledovaniia i atributsii (Old Russian Art: Studies and Attributions)*. Saint Petersburg, 1997, pp. 113–134 (in Russian).
- Ostaschenko E. Ia. Spatial Decisions in some of the Monuments of Moscow Painting as a Reflection of the Development of Style in the Late 14th – First Third of the 15th Centuries). *Drevnerusskoe iskusstvo: XIV–XV vv. (Old Russian Art: 14th–15th c.)*. Moscow, 1984, pp. 59–76 (in Russian).
- Ostaschenko E. Ia. The Iconostasis of the Trinity Cathedral of the Trinity-Sergius Lavra around 1425. On the Issue of the Style of Icons. *Drevnerusskoe iskusstvo. Iskusstvo srednevekovoi Rusi i Vizantii epokhi Andreia Rubleva (Old Russian art. The Art of Medieval Russia and Byzantium of the Era of Andrei Rublev)*. Moscow, Art-Volkhonka Publ., 2012, pp. 134–160 (in Russian).
- Plugin V.A. *Master Sviatoi Troitsy. Trudy i dni Andreia Rubleva (Saint Trinity Master. Works and Days of Andrei Rublev)*. Moscow, Mosgorarkhiv Publ., 2001, 627 p. (in Russian).
- Popov G.V. *Andrei Rublev. [Album]*. Moscow, Art-Rodnik Publ., 2002, 72 p. (in Russian and English).
- Popov G.V. Andrei Rublev: lavlenie мастера. O tvorchestve khudozhnika okolo 1400 g. (Andrei Rublev: The Phenomenon of the Master. About the Artist's Work around 1400). *Chelovek (The Man)*, 1992, № 2, pp. 119–132 (in Russian).
- Priselkov M.D. *Troitskaia letopis': Rekonstruktsiia teksta (Troitskaya Chronicle: Text Reconstruction)*. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR Publ., 1950, 513 p. (in Russian).
- Protasov N.D. Frescoes on the Altar Pillars of the Assumption Cathedral in Zvenigorod. *Svetil'nik (Lamp)*, 1915, № 9–12, pp. 15–25 (in Russian).
- Punin N.N. Andrei Rublev. *Apollon (Apollo)*, 1915, № 2, pp. 1–23 (in Russian).
- Shchennikova L.A. *Ikony v Blagoveshchenskom sobore Moskovskogo Kremliia: Deisusnyi i prazdnichnyi riady ikonostasa. Katalog (Icons in the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin: the Deesis and the Festive Tier of the Iconostasis)*. Moscow, Krasnaia ploshchad Publ., 2004, 286 p. (in Russian).
- Shchepkin V.N. Moscow Icon Painting. *Moskva v ee proshlom i nastoiashchem (Moscow in Its Past and Its Future)*. Moscow, Obrazovanie Publ., 1911, vol. 4, part 2, pp. 225–248 (in Russian).
- Smirnova E.S. Miniaturists of the Khitrovo Gospel. *Khrizograf. Sbornik statei k iubileiu G.Z. Bykovoii (Crysograph. Collection of Articles for the Anniversary of G.Z. Bykova)*. Moscow, Skanrus Publ., 2003, pp. 107–128 (in Russian).
- Sofiiskaia vtoraiia letopis' (The Sofia Second Chronicle). *Polnoe sobranie russkikh letopisei (The Full Collection of Russian Chronicles)*, vol. 6. Saint-Petersburg, Imperatorskaia Arkheograficheskaia komissiia Publ., 1853, 364 p. (in Russian).
- Vzdornov G.I. *Iskusstvo knigi v Drevnei Rusi: Rukopisnaia kniga Severo-Vostochnoi Rusi XII nachala XV vekov (The Art of the Book in Old Russia: Manuscripts of North-Eastern Russia of 12th – early 15th century)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980, 551 p. (in Russian).
- Zhidkov G.V. Retseziia na knigu: I. Grabar'. Andrei Rublev (Voprosy restavratsii). Moscow, 1926, pp. 7–112 (Review of the book "Andrei Rublev" by I. Grabar'). *Izvestiia na B'lgarskaia arkhologicheski institute (Journal of the Bulgarian Archaeological Institute)*. Sofia, D"rzhavna pečatnitsa Publ., 1926–1927, vol. 4, pp. 354–357 (in Russian).

Фреска «Богоматерь с Младенцем на престоле», 1466 года, из новгородского Софийского собора: особенности иконографии и расположения в храмовом пространстве

© 2019

УДК 75.021.333(470.24-25)"1466"

ББК 85.14(2)

Ц18

Поступила в редакцию 25.02.2019

Под 1466 г. Летопись Авраамки содержит важное упоминание об одном из очередных этапов декорации Софийского собора: «Того же лета, месяца Июня въ... день, пописаша столпы у святыи Софеи, осветиша темная места светилники горящими свещы, повелением архиепископа Ионы, в славу Богу и святей Софыи» [ПСРЛ, 2000. Стлб. 218]. До недавнего времени это сведение, как и идущая следом летописная статья о росписи двух храмов Вяжищского монастыря¹, оставалось лишь информационным звеном, дополнявшим представление о художественной активности архиепископа Ионы (1458–1470)². Однако в 1990-е гг. это упоминание неожиданно обрело вполне конкретное материальное свидетельство.

С возобновлением с 1991 г. в Софийском соборе богослужений был перекрыт раскоп в южном нефе, существовавший с 1960-х гг. — со времен исследований этой части храма М.К. Каргером — в открытом виде как часть экспозиции памятника. Во время производства работ в щелчке, представлявшей вывал из щели между укрепленной стенкой раскопа и гранью одного из

1 Летом того же 1466 г. были расписаны храмы Евфимия Великого «над гробом раба его архиепископа Великого Новгорода владыке Еуфимия» и Антония Великого на воротах в Николо-Вяжищском монастыре [ПСРЛ, 2000. Стлб. 218].

2 Лишь весьма приблизительно к этому этапу декорации Софии можно было относить сохранившиеся в раскопе придела Иоакима и Анны изображения розеток на убрсах в цокольной части, а также принадлежащие изображениям святителей в полиставриях фрагменты фигур на северной стене Мартирьевской паперти, которые, однако, могли быть исполнены и несколько ранее, при архиепископе Евфимии II [ПСРЛ, 2000. Стлб. 192; Дмитриев, 1950. С. 154].