

находок — окошки «крепостной» типологии, со ступенчатым напуском кладки, во внешней стене западного крыла. Согласно предположению Е.Г.Одинец, эта стена могла появиться в период, когда в здании размещалась школа пастора Глюка, и служить для его охраны. На северной стене восточного крыла также обнаружены остатки декора XVII в., возможно, принадлежавшие к периоду, предшествовавшему времени постройки палат.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Тарабарина Юлия Валентиновна — старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, Москва, Российская Федерация, 125009. Главный редактор сайта Archi.ru (archi.ru). juliaarchiru@gmail.com

AUTHOR

Tarabarina, Iulia Valentinovna — senior researcher, State Institute for Art Studies, Kozitsky pereulok, 5, 125009 Moscow, Russian Federation. juliaarchiru@gmail.com

ДИСКУССИИ

Л.И. Лифшиц

Размышления о результатах технико-технологического исследования икон «Звенигородского чина»

Читая статьи В.В.Баранова, С.В.Свердловой, Л.В.Нерсесяна, посвященные памятникам живописи, связанным с именем Андрея Рублева, слушая их доклады, невольно задаешься вопросами: а) какой вид деятельности авторы рассматривают — технический или художественный? б) каковы цели, которые они преследуют, и задачи, которые хотят решить: стоят ли перед ними вопросы определения подлинности памятника или они обсуждают общие принципы атрибуции, установления авторства в тех случаях, когда речь идет о произведениях средневекового искусства? Вот как определяет характер такой деятельности В.В.Баранов: «Анализ и интерпретация признаков внешнего порядка (подчеркнуто мной. — Л.Л.) — то есть стиля, иконографии и т.д., — как метод идентификации индивидуальной художественной манеры мастера на настоящем этапе развития науки в значительной мере себя исчерпали...» [Баранов, 2012. С.16-24]. По его мнению, необходимый результат (непонятно, что в данном случае имеется в виду: авторство, подлинность, датировка? — Л.Л.) может дать только «приборно-технологический анализ», предполагающий последовательное послойное изучение основы, паволоки, грунта, авторского красочного слоя, лакового покрытия, реставрационных напластований. *Критерием подлинности* (курсив мой. — Л.Л.) является плотность связи слоев, их однородность и, конечно, приемы наложения красок, посредством которых создавалось изображение. К этому добавляется «изучение патины (признаков долгого бытования авторского материального комплекса), состояния сохранности памятника с выявлением микрорельефа подлинного красочного слоя, фиксация видоизменений материалов в ходе их старения и взаимодействия, а также классификация разновременных воздействий» [Там же. С.16-24]. Декларируя эти положения, автор забывает сказать о том, на какой основе будут строиться исследования, если их задача не только установление подлинности, но и атрибуция, к какой измерительной шкале он собирается прибегать. Без такой шкалы памятник, чья подлинность не вызывает сомнения, оказывается в обезличенном пространстве — вне истории, вне времени, вне культуры.

В цитируемой статье речь идет об иконе «Троица», являющейся, по общепринятому мнению, эталоном творчества Андрея Рублева. На этом

основании с ней сравнивают «Звенигородский чин», иконы иконостаса Троицкого собора, росписи Успенского собора во Владимире 1408 г. Но при этом те свойства, которые определяют и то, что можно назвать «рублевским началом» в них, и то, что их различает, с трудом поддается определению. Вне большого стилистического контекста, без сравнений с памятниками того же времени, как русскими, так и греческими, нам не удастся создать необходимую для измерений шкалу. Более того, даже если с помощью «приборно-технологического анализа» мы установим факты использования разного набора пигментов и других материалов, а также разных исполнительских приемов, нам все равно надо будет понять причины их применения в каждом отдельном случае. Без попытки ответить на этот вопрос, без понимания того, имеем ли мы дело с приемом сугубо техническим или приемом художественным, направленным на достижение определенного выразительного эффекта, задачи атрибуции памятника и его датировки не будут выполнены. Все детали, в том числе исполнительские приемы, обретают для нас смысл, только будучи помещенными в контекст стилистической проблематики, одной из целей которой является отслеживание процесса построения и видоизменения канонических форм. На относительно больших отрезках времени можно наблюдать медленное, но непрерывное видоизменение и технико-технологической (т. е. собственно ремесленной) традиции.

Однако, согласно еще одному базовому принципу, на котором основывают свою концепцию В.В. Баранов и его единомышленники, «индивидуальные приемы работы у русских средневековых изографов» не предполагают возможности каких-либо изменений. Они «в той или иной мере повторяются и в других произведениях, созданных ими на протяжении многих лет... Особенности творческого процесса не позволяли [мастерам], согласно какому-то чувственному порыву, существенно менять в целом манеру работы или значительно изменять арсенал приемов... Каждый опытный мастер с устоявшейся системой приемов работы повторял их в каждом своем произведении практически неизменно, чуть ли не машинально...» [Баранов, 2019. С. 199–200]. Согласно данной концепции, при решении вопросов атрибуции речь может идти только о чисто технических вещах: способах приготовления грунта, исполнении послойного подготовительного рисунка на левкасе, пигментном составе санкирей, приемах получения колеров и исполнения охрения личного. Вопрос о том, какие цели ставят перед собой мастера, каких художественных эффектов они хотят достичь и достигают, используя тот или иной прием, не поднимается. Совершенство мастера может оцениваться только по мере владения им набором ремесленных приемов. Он только ремесленник в самом прямом смысле этого слова, чья деятельность не предполагает воплощения индивидуального творческого замысла. О таком явлении авторы не упоминают. Для них пластическая форма, колорит и композиция — явления, определяемые только ремесленной традицией и требованиями заказа. Таким образом, и этот тезис заводит исследователя в тупик, поскольку не предполагает необходимости рассмотрения принципа связи приемов, использу-

емых мастером, с создаваемыми им формами и, соответственно, образами, поскольку образ возникает в процессе воплощения формы в материале, что и представляет собой процесс реализации художественной идеи, в результате которого материал преобразуется и оживает. Рассмотрение технико-технологических приемов вне стилистического контекста не позволяет понять, за счет чего искусство существует, развивается, проходя множество самых разных стадий.

В свое время М.В. Алпатов обращал внимание на то, что «не меньшее значение, чем технические приемы исполнения, имеет общий характер произведений как художественного целого. Но этот критерий часто игнорируется...» [Алпатов, 1972. С. 150]. И далее он эту мысль развивает: «Нельзя думать, что сперва следует произвести атрибуцию (в данном случае под атрибуцией он подозревал технико-технологические исследования. — Л.Л.) ... и лишь затем приступить к стилистическому анализу. Атрибуция и стилистическое изучение должны идти рука об руку» [Там же. С. 153–154]. Такая постановка вопроса исходит из того, что движение стиля непременно сопровождается поиском новых изобразительных возможностей и соответственно появлением новых технических приемов, а в некоторых случаях и новых технологий.

Правда, еще в начале 1970-х гг., когда М.В. Алпатов писал свою монографию о Рублеве, по его собственному признанию, не были выработаны строгие стилистические критерии, «по которым можно отличить работы Рублева... обычно каждому автору приходится опираться на свое чутье...» [Там же. С. 150]. За прошедшие десятилетия было сделано очень много для преодоления такого положения, но недоверие к методам стилистического анализа, путаница в понятиях сохраняются. Например, характеризуя существующие в отечественном искусствознании противоречия, касающиеся «рублевской проблематики», Л.А. Беляев делает такое заключение: «...следует признать ограниченность возможностей стилистической датировки, которая, не исключено, уже перешла предел своих возможностей... Шансы на точную датировку, а тем более на персональную атрибуцию икон невысоки» [Беляев, 2017. С. 41]. Впрочем, к первейшим он относит задачу «верифицировать даты сохранившихся произведений (не только «круга Рублева». — Л.Л.), относимых к первым столетиям Московского княжества» [Там же. С. 38]. В данном случае Л.А. Беляев больше полагается на «археологический», или по-другому, «инструментальный метод» изучения всех памятников, так или иначе связанных с Москвой конца XIV — первой четверти XV в. Имея это в виду, обратимся прежде всего к вопросам методологии.

Главная цель авторов упомянутых выше статей и докладов, сделанных на основании проведенных ими исследований «Троицы», фрагментов фресок церкви Успения «на Городке» в Звенигороде и икон «Звенигородского чина», утвердить мысль, что эти произведения были созданы разными мастерами. Тут сразу следует отметить противоречие в их исходных концептуальных позициях. В.В. Баранов, С.В. Свердлова, Д.С. Першин и развивающий их взгляды Л.В. Нерсесян¹ считают, что обнаруженные ими отличия в приемах

письма автора «Троицы» и авторов «Звенигородского чина» свидетельствуют не просто о «принципиальном отличии в базовых навыках мастеров, но более того — о различии художественных традиций, которые легли в основу формирования их художественных манер» [Баранов, Свердлова, Першин, 2019. С.182]². Во-первых, понятия «художественная традиция», «художественная манера» неразрывно связаны с таким явлением, как стиль, роль которого, как уже было сказано выше, они отрицают. Во-вторых, какие художественные традиции имеются в виду, авторы статьи не сообщают. Они сравнивают друг с другом отдельные черты технических приемов и манер письма, не установив предварительно систему координат, не ограничив круг описываемых явлений, не обозначив реперные точки, которые давали бы читателю и зрителю возможность ориентироваться во времени и пространстве, соотносить масштабы фиксируемых отклонений от явлений, принятых за эталонные величины. Да и сами эти величины ими не названы и не описаны. Оперировав, по сути, хрестоматийными понятиями о памятниках, относящихся к позднепалеологовской эпохе, авторы не определяют специфические особенности художественного явления, к которому вроде бы обращаются, не предлагают свои критерии анализа, позволяющие на заявленном ими же «молекулярном» уровне сравнений отличать их как от произведений середины — второй половины XIV в., так и от произведений первой трети XV в. В основном они ограничиваются весьма обобщенными характеристиками, подходящими практически ко всем памятникам живописи 1390–1420-х гг.: «Получает распространение письмо более тонкое и сплавленное, с небольшими по площади высветлениями теплых оттенков, сближенными по тону с остальными слоями личного. Присутствие света выражается не за счет большого количества белил, а благодаря интенсивности и светоносности самих цветов... (Положение весьма спорное, если не сказать — неверное! — Л.Л.). Белильная моделировка чаще всего сохранялась лишь в виде тонких параллельных или веерообразно расходящихся мазков, в основном на лбу и вокруг глаз... „Сглаживание“ реального объема достигается благодаря тонкости и сплавленности красочных слоев, а также общей сближенности тональной гаммы (А как же «интенсивность и светоносность самих цветов»?! — Л.Л.). Повышение выразительности рисунка, который становился более тонким и подвижным»³. Очевидно, что с такими критериями должной для целей авторов точности достичь невозможно.

Казалось бы, первое, что надо было сделать для решения поставленной задачи, сравнить материалы и технику живописи памятников, традиционно относимых к «рублевскому кругу», с аналогичными свойствами живописи близких по времени и по ряду стилистических примет греческих памят-

1 Имеется в виду текст совместного доклада Л.В. Нерсесяна и С.В. Свердловой, сделанного ими на заседании атрибуционного совета Гос. Третьяковской галереи в марте 2022 г.

2 Впрочем, в докладе, прочитанном в марте 2022 г. в ГТГ, на этой мысли авторы не настаивали.

3 Цитируется по печатному тексту доклада.

ников, таких как иконы «Высоцкого чина» и даже «Большого чина» Ватопедского монастыря, упоминаемого в качестве произведения, близкого по стилю Звенигородскому чину, в статье Е.Я. Осташенко [Осташенко, 2017. С.74–115], на которую в своем докладе ссылаются Л.В. Нерсесян и С.В. Свердлова. Этого они не сделали. А ведь именно соотношение произведений, связанных с именем Рублева, и памятников, в разной степени близких к ним, как проблему первостепенную рассматривали и В.Н. Лазарев, и М.В. Алпатов. Именно в этой связи М.В. Алпатов писал о необходимости мысленно представить «концентрические круги», в центре которых «следует расположить „Троицу“ — самое бесспорное произведение в наследии Рублева, — может быть еще „Звенигородский чин“» и далее по мере отдаления от центра [Алпатов, 1972. С. 153]. Г.В. Попов сравнил такой метод с «собираемостью личности», поскольку только такой образ не конкретной, а «идеальной художественной личности» создает базу для последующего уяснения ее эволюции [Попов, 1992. С.199].

Развивая эту идею и несколько корректируя ее, Е.Я. Осташенко замечает, что «принципиально верным было бы в первую очередь не выделять индивидуальные приемы письма, а описать художественное явление, с наибольшей ясностью и чистотой воплощающее стиль своего времени... Скорее всего, в Москве этого времени мы имеем дело, причем последовательно, со „школой Феофана Грека“ и со „школой Рублева“, а по сути с одной и той же мастерской на разных этапах ее существования» [Осташенко, 2005. С. 38]. Таким образом, предлагается принципиально иная логика проведения исследований — не приписывание приема отдельному мастеру, а определение самой сути рассматриваемого художественного явления, отталкиваясь от которого, можно уточнять своеобразие приемов, прочно связанных с этим явлением, оценивать их индивидуальную выразительность.

Принципы смысловой интерпретации «технических приемов» образуют другой, не менее важный круг проблем. Выше уже говорилось о том, что целый ряд исследователей понимают такие приемы как атрибуты наследуемого или постепенно вырабатываемого иконописцами ремесленного мастерства, не связанного напрямую с осмысленной трактовкой формы, с решением поставленных мастером задач, то есть с созданием замысленного им художественного эффекта. В их понимании мастер — всего лишь носитель приема или некоторого набора приемов. Замечу попутно, что в том же контексте особенностей художественного мышления находится проблема отличий между техническими приемами мастеров, работающих в границах одной и той же стилистической идиомы, но связанных с разными художественными традициями. В свое время на эту проблему обратил внимание А.И. Комеч, отмечавший, что терминологически следует различать понятие «искусство Византии» как явление, связанное с деятельностью греческих мастеров и мастеров, напрямую с ними сотрудничающими, работающими по заказам византийских заказчиков, и понятие «византийское искусство», представляющее собой род стилистической категории.

Непонимание сути художественных поисков и задач, решаемых мастером, не позволяет исследователю различать тонкие особенности самих технических приемов и не только правильно описать, но правильно оценивать их назначение и смысл. Этого можно добиться лишь путем сочетания методов изучения стиля как сложной поэтической системы и органически связанных с ней принципов формообразования, реализуемых с помощью разных исполнительских приемов.

Авторы статьи, посвященной анализу икон, входящих в «Звенигородский чин», провели тщательное исследование технических приемов живописи каждой иконы, сделали подробное описание особенностей использованных при их написании материалов, включая структуру досок. В результате выяснилось, что на иконах архангела Михаила и апостола Павла подготовительный рисунок (В.В. Барановым и С.В. Свердловой он относится к числу «характерных авторских признаков») [Баранов, Свердлова, Першин, 2019. С.165] несколько расходится с окончательным [Там же], а на иконе Спасителя верхние описи точно соответствуют нижним [Там же. С.167]. Манера письма первых двух икон отличается «значительной протяженностью линий, проведенных практически без отрыва кисти от поверхности. При этом линии сохраняют относительно равномерную ширину. На концах крупных линий присутствует едва заметное уплотнение, связанное с остановкой и (легким) возвратным движением кисти» [Там же. С.166]. На иконе же Спасителя исполнение первоначальной прорисовки лика «отличается от двух других икон отсутствием уплотнений на концах линий, ширина линий варьируется плавно, наполненность кисти распределяется более равномерно». Правда, и о рисунке первых двух икон сказано, что он сохраняет «относительно равномерную ширину» [Там же. С.167]. Что же касается характера графики в «доличном» письме», авторы статьи признают ее сходство во всех трех иконах «Деисуса» «по равномерной ширине и тоновой насыщенности большинства линий» [Там же. С.166].

Следующий этап их наблюдений касается различий в трактовке санкиря. Авторы статьи признают, что санкирь в каждой из трех икон обладает своими особенностями. На иконе архангела Михаила он плотный, почти непрозрачный, зеленоватого оттенка. В изображении апостола Павла санкирь чуть более темный за счет увеличения доли примеси угля [Там же. С.168]. В иконе Спаса «санкирь смотрится светлее и имеет теплый коричневатый оттенок... Здесь [он] нанесен неплотным, полупрозрачным слоем (курсив мой. — Л.Л.), через который просматривается подготовительный рисунок» [Там же. С.169]. При этом отмечается «общий у всех икон характер мазка — крупными полосами, проложенными зачастую вертикальными мазками кисти» [Там же]. Различие в составе и плотности слоев отмечается и при описании характера охрения в личном письме. Если в «боковых» иконах оно нанесено в «три-четыре приема с промежуточной подрумянкой между первым и вторым слоем», то «на иконе Вседержителя техника в целом сходна, но насчитывает лишь три слоя на самых светлых участках» [Там же. С.170]. Есть и другие не-

большие отличия, но главная особенность моделировки живописи «личного» центральной иконы заключена, по словам авторов исследования, в «более явной прозрачности слоев (курсив мой. — Л.Л.), в большей светлости колерных смесей (в них больше белил и светлой охры) и в «особой тонкости приемов (в частности, значительно выше дисперсность частиц пигментов) [Там же. С.171]. Несколько отличается здесь и манера наложения движков — «они практически не имеют фактуры, наносились более разбавленным колером, почти вплавлены в верхний слой охрения» [Там же].

Если бы речь шла об отдельных произведениях, то версию о том, что все особенности письма икон «Звенигородского чина» объясняются индивидуальной манерой работавших над ним мастеров, можно было бы с большой натяжкой, но принять. Но в данном случае мы имеем дело с ансамблем, где исключительное значение имеет продуманное соотношение света и цвета, усиление их звучания и постепенное снижение, угасание тона. Ровно это мы и имеем в трех сохранившихся иконах Деисуса. Представить, чтобы все они могли быть написаны абсолютно одинаково невозможно. У каждой из них есть своя «партия». Совершенно закономерно, что в боковых иконах заметно выше контрастность света и тени, более определенно выражен желтый тон карнации, теснящий цвет подрумянки, тогда как в лике Спасителя интенсивность света снижается, в карнации большую роль начинает играть киноварь. Очевидно, что мы имеем дело не с простой приметой манеры письма, а с тонко осмысленным приемом, направленным на достижение определенного художественного эффекта. Создается образ такого тонкого прозрачного света, который в вечернем молитвенном песнопении именуется «Свете тихий» и сравнивается со светом предзакатным — «пришедшим на запад солнцем». Несомненно, теми же причинами объясняется сложный и даже по-своему изысканный подбор пигментов, призванных передать постоянно изменяющуюся гамму и плотность оттенков цвета, окрашивающих свет: желтая охра с примесью коричневых и оранжевых частиц, киноварь и уголь, глауконит двух видов — насыщенного темного оттенка и полупрозрачного, бирюзового оттенка; натуральный азурит; белила и ультрамарин [Там же. С.168–169].

Логике моделировки личного полностью соответствуют принципы «доличного» письма. В одеждах Христа звучание красочного слоя более приглушенное, чем у архангела Михаила и даже у апостола Павла, «синяя одежда намного темнее. Завершающий этап моделировки не такой интенсивный, высветления мало контрастны по отношению к базовому тону» [Там же. С.175–176]. Движение света и цвета организовано по музыкальному принципу, «как отношения между высотой звуков», на что в свое время указывал Н.М. Тарабукин, характеризуя „Троицу“».

Но авторы статьи не рассматривают ни высотно-тональные, ни композиционно-ритмические соотношения и взаимодействия выделяемых ими приемов с пластическими формами и друг с другом. Представляя каждый прием вырванным из стилистического контекста, как нечто статичное и неизменное,

они считают возможным сравнивать их с приемами, характеризующими живопись иконы «Троица». Условия, диктуемые такими факторами, как меняющиеся требования заказа и времени, особенности иконографии, условия работы и другие, ими в расчет не принимаются.

Что же было выявлено в результате проведенного сравнительного анализа и к каким выводам пришли исследователи? Основные отличия икон «Звенигородского чина» и «Троицы», по их наблюдению, дают о себе знать на уровне исполнения подслоного рисунка. «Мастер „Троицы“ ищет правильное построение формы часто несколькими линиями, *стараясь каждой мелкой детали придать свой контурный очерк* (здесь и далее курсив мой. — Л.Л.)... Линии рисунка местами почти дублируют друг друга, таким образом художник *пытается более точно определить построение формы*. Сами линии *не всегда* уверенные и ровные, движения кисти, чуть вибрирующие» [Баранов, Свердлова, Першин, 2019. С.179–180]. Чем же, если не разницей авторских исполнительских манер можно объяснить имеющиеся расхождения? По опубликованным фотоснимкам, сделанным в инфракрасной области спектра, нетрудно увидеть, что линии не всегда дублируются и проведены твердой рукой замечательного художника. Выделенные мною места цитируемого текста указывают на то, как и пишут его авторы, что в процессе работы мастер искал наиболее точного решения. То есть она сопровождалась раздумьями, следовательно, и остановками, которые были вызваны вовсе не его недостаточным опытом рисовальщика. Их можно объяснить различием задач, решаемых художником в первом и втором случае. При написании «Звенигородского чина» мастер, безусловно, руководствовался византийскими образцами поясных Деисусов, вроде «Хиландарского», «Высоцкого» и «Ватопедского чина»⁴, что во многом определяло выбор приемов письма и уверенное их применение. При написании «Троицы» таких образцов у него не было, что подтверждает сравнение иконографии иконы со множеством произведений конца XIV — первой трети XV в., не в последнюю очередь с изображением Троицы в клейме иконы «Архангел Михаил в деяниях» из Архангельского собора Московского Кремля, ок. 1399 г. [Попов, 2007. С.12]. Очевидно, что своего рода эскизный вариант композиции правился им прямо на доске, примерно так, как это делают на стене художники-монументалисты. В свою очередь, такая работа требовала от автора решения задач, связанных с организацией и гармонизацией общего композиционного ритма множества деталей. То, что композиционный ритм немного меняется в сторону его усложнения, чуть заметно увеличения его длительности, можно видеть и без использования специальной аппаратуры. Это дает о себе знать не только в направлении рисунка наслаивающихся друг на друга, падающих или развевающихся складок одежд, в рифмованных повторах линий контуров, но и в характере разворотов фигур, ставших чуть менее глубокими, в пульсации интервалов про-

⁴ На это было указано Е.Я. Осташенко. См.: [Осташенко, 2017. С.74–115].

странственных цезур, просвечивающих между фигурами ангелов и за ними. Показательно, что аналогичные изменения характера композиционного ритма можно видеть и при сравнении икон «Чина» с росписями Успенского собора во Владимире 1408 г.

Изменения такого рода были напрямую связаны с трактовкой пластической формы и характером ее взаимоотношения с композиционным пространством. Сравнивая лики Архангела Михаила из «Чина» и левого ангела «Троицы», можно заметить, что в живописи первой иконы в большей мере выражены контрасты света и тени, разница между освещенными и затененными частями лика. Более отчетливо выражена тема нарастания интенсивности света, проступающего через пелену теней и полутеней, выходящего из глубины карнации, но нигде не ложащегося поверх нее. В «Троице» свет более ровный, его интенсивность умерена, перепадов его силы нет, он мягко разлит по поверхности всех ликов. Столь продуманному уровню освещенности полностью соответствует мера неглубокого пространственного разворота фигур ангелов. Они обращены и в глубину композиционного пространства, к золотому фону, и одновременно выходят из него непосредственно к переднему плану. В этом отношении активность объемных форм в «Звенигородском чине» выражена более определенно. Помимо контрастов освещенных и затененных частей ликов и присутствия легкого теневого ореола, в который погружаются края ликов, что особенно заметно в изображении апостола Павла, художник подчеркивает глубину рельефа объемной формы, прорезая складки тканей «трещинами» и расселинами теней, вводя мотивы немного раздутых, подобно парусу, частей драпировок. Такие мотивы есть и в «Троице», и во Владимирских фресках, но там ритм их движения отличается большей сдержанностью.

Всякий раз индивидуальному художественному замыслу (именно замыслу!) сравниваемых икон соответствует выбор приемов его воплощения. В «Троице» с ее более тонким пространственным слоем и более сложным движением фигур мы видим, что «в ликах „Троицы“ санкирь довольно тонкий, положен широкими мазками» [Баранов, Свердлова, Першин, 2019. С.183]. Охрение также неплотное, нанесено «широкими мазками» двумя «довольно тонкими слоями». Фактура первого «выражена слабо», примесь белил во втором слое заметно больше. Общий эффект напоминает плавь [Там же. 2019. С.188]. О том, что свет не уходит в глубину карнации и близок к ее поверхности, напоминают пятна подрумянки, положенные прямо по охрению, и короткие, узкие, но относительно корпусные и чуть подцвеченные белильные движки [Там же]. Напротив, в лике архангела из «Чина» с его более глубоким пространственным разворотом «санкирь довольно плотный, непрозрачный», сложно составленный [Там же. 2019. С.183–184], «охрение нанесено плотно положенными отдельными мазками... Этапы моделировки как бы переплетаются друг с другом, создавая сложнейшую фактуру... Движки наносились не по последнему слою охрения, а по дополнительно нанесенным очень тонким небольшим пятнам... Хотя и довольно крупные... они как бы *впяны в красочный слой*» (курсив мой. — Л.Л.) [Там же. 2019. С.188–189]. Все эти и дру-

гие особенности техники письма, трактуемые авторами цитируемой статьи как черты сугубо авторского почерка, отличного от почерка автора «Троицы», в действительности являются приметами тех стилистических поисков и сдвигов, которые шли постоянно в самом «верхнем слое» искусства рубежа столетий и последующих десятилетий⁵. Наиболее ярким свидетельством тому является сравнение произведений, обычно включаемых в круг деятельности Феофана Грека и Андрея Рублева, друг с другом и с более или менее корректно датированными произведениями греческих мастеров. Важнейшей особенностью стиля живописи конца XIV в. является преобладание ритма линий, активно входящего в композиционное пространство, охватывающего и подчиняющего себе замедленное движение пластической формы [Осташенко, 2017. С. 109]. В качестве ближайшей стилистической аналогии «Звенигородскому чину» Е.Я. Осташенко привела большой поясной «Деисусный чин» кафоликона Ватопедского монастыря на Афоне, который доказательно датировала рубежом XIV–XV вв. [Там же. С. 102–103]. Главное, что объединяет эти два ансамбля, — стремление их авторов превратить цветовой объем в объем световой. Это стремление определяет самую структуру их живописи, в которой «разрастающийся» свет растворяет и постепенно замещает собой цвет, изменяя исходные свойства красочной материи путем использования сложных и тонких смесей разных пигментов, в которых важнейшую роль играют белила. (Это ровно то, что пропустили авторы статьи и доклада, в своей краткой характеристике стиля рубежа столетий.) Сколь последовательно византийские художники шли к воплощению этой идеи показывает сравнение «Ватопедского чина» [Цигаридас, Ловерду-Цигарида, 2016. С. 119–131. Ил. 94–95, 99–104] с «Хиландарским чином» 1360-х гг. [Богдановић, Ђуричић, Медаковић, 1978. С. 106–108. Ил. 84–87], еще не утратившим «характерную для палеологовского времени материальную плотность и весомость» [Осташенко, 2017. С. 88]. Как было справедливо отмечено, в таком эталонном памятнике конца XIV в., как росписи церкви Св. Андрея (Андреаш) на Треске 1389 г., свет будто и «не служит строению формы», а «прямо-таки „отливается“ в статуарной форме», которая как бы без него существует в завершенном виде, заполняя ее», и просвечивает сквозь поверхность объема [Там же].

Самостоятельная жизнь света, являющегося субстанцией, наполняющей форму, дающей ей жизнь, объясняет нам и ту роль, которую в произведениях этой фазы развития стиля призваны играть линии разделки складок и внешних контуров. Можно заметить, что по сравнению с произведениями третьей четверти XIV столетия их число заметно возрастает, наряду с этим

5 При этом они не рассматривают такие действительно индивидуальные черты исполнительской манеры, как характерные очерки небольших складок, имеющих, например, форму удлиненных крючков (см. складку на плече архангела Михаила слева и на плече левого ангела «Троицы» справа) или веерообразных пробелов, признанных авторами рассматриваемой статьи уникальным приемом автора иконы «Архангел Михаил» [Баранов, Свердлова, Першин, 2019. С. 174], хотя они применены также и в живописи «Троицы».

возрастает их графическая определенность. Они являются конструктивными частями, своего рода «ребрами» формы, удерживающими ее в пространстве. Одновременно они обладают той степенью гибкости, которая придает им способность улавливать ритм пространственного движения и не противодействовать ему. Эти черты также заметно отличают «Чин» из Ватопеда от «Хиландарского чина» и сближают его с иконами «Высоцкого чина» (ГТГ) и конечно же со «Звенигородским чином», с чем, надо заметить, согласны авторы упомянутого ранее доклада (Л.В. Нерсисян и С.В. Свердлова), сделанного на атрибуционном совете Государственной Третьяковской галереи. Но именно это столь заметное сходство «Высоцкого», «Ватопедского» и «Звенигородского чина» стало для них, наряду с другими предлагаемым наблюдениями, поводом для обоснования вывода последнего из круга произведений Андрея Рублева, и даже его мастерской, и предложением для новой атрибуции, признающей возможность того, что «Чин» является произведением византийского мастера. Надо напомнить, что данный аспект проблемы не нов. Вопрос возник не случайно, он зрел давно. Но, как правило, ответы на него лежат в основном в области образных характеристик икон. Так, задав вопрос: «В чем именно можно видеть национальный стержень живописи „Звенигородского чина“?», Э.С. Смирнова сформулировала ответ следующим образом: «Несвойственная византийскому искусству повышенная роль силуэта, свежесть колорита, интенсивность светлых красок, лежащих широкими пятнами, и особая эмоциональность, сердечность каждого образа в отличие от более закрытых и величественных византийских указывают на русское происхождение этого замечательного ансамбля» [Сарабянов, Смирнова, 2007. С. 418]. К сожалению, такого рода замечания, во многом прозорливые, в глазах приверженцев более точных методов атрибуции не обладают достаточной определенностью предлагаемых критериев. Но их можно уточнить.

Хотя автор «Звенигородского чина» очень точно следует требованиям версии позднепалеологовского стиля, представленной иконами из Ватопеда, в его трактовке она приобретает новые черты, говорящие об ином понимании им пластики и цвета, а в конечном счете о ином характере художественного мышления. Сравнивая изображение апостола Павла из «Звенигородского чина» с иконой Иоанна Богослова из Ватопеда, можно заметить, что их создатели по-разному понимали принципы соотношения пластической формы с пространством фона. Греческий мастер остро ощущает материальную, можно даже сказать архитектурную сущность идеально ровной, широкой и изначально неподвижной поверхности фона и статуарную структуру подчеркнута крупной объемной формы. Фон ему надо преобразить в пространственную среду, а объем в нее погрузить, а в данном случае было бы правильнее сказать — надо вывести из этого пространства на передний план композиции и даже немного за ее пределы. Этим во многом объясняется несколько напряженное, почти драматическое сопряжение пластики и пространства друг с другом. Изображение довольно резко отделяется от фона, разворот фигуры евангелиста начинается прямо от кромки поля, к которой

оно примыкает, а абрис ее не сводится мягко к плоскости средника, не ступевывается с ней, а описывается хорошо читаемым, довольно широким контуром. Движение пластики здесь доминирует, рельеф складок отличается заметной глубиной. Судя по форме пробелов, художнику было важно показать не только то, что свет изнутри наполняет форму, но и саму силу его давления на поверхность объема, заставляющего свечение местами проступать наружу в виде сильных бликов, обозначающих наиболее выпуклые части лика и растекающихся по поверхности складок.

Немалую роль в решении задачи сопряжения пластики с композиционным пространством играет построение колористической гаммы, в которой тон плотного золота фона, имеющего легкий зеленоватый оттенок, является своего рода камертоном. Плотная золотая поверхность фона преобразуется благодаря тонко выстроенной системе перекличек с более темным по тону коричневато-зеленым санкирем, слоем желтой охры, положенным под блики света, а также с просвечивающими прозрачными слоями краски, по которым ведется моделировка «доличного»⁶. Она обретает свойство зеркала, обладающего иррациональной пространственной глубиной, и одновременно отражающего свет, чьи отсветы можно видеть в золотых обводах переплета Евангелия.

Важнейшая особенность стиля икон «Ватопедского деисуса» дает о себе знать в том, что его создатели, как носители классической традиции, даже изображая отдельную и как бы статичную фигуру, представляют действие, обозначают его цель, исходную точку и — в определенной мере — точку его завершения.

У автора иконы «Апостол Павел» из «Звенигородского чина», который, о чем было сказано выше, следует основным принципам позднепалеологовской живописи, между пониманием пластики и пространства нет принципиального различия, изначально нет между ними конфликта, они не противостоят друг другу, а органично включаются в общий композиционный ритм движения, распространяющегося во все стороны пространства. Это именно движение, а не действие, имеющее конкретную цель, точка его начала не указана, оно нигде не прерывается и не останавливается. Показательно в этом отношении, что, в отличие от фигуры евангелиста Иоанна, плотно примыкающей к краю ковчега, между краем фигуры апостола Павла и полем иконы мастер оставил хорошо читаемый просвет фона. Рельеф складок понижается, они больше прижимаются друг к другу. Столь же характерны для организации композиции мотивы и ритмы явно преобладающего разнонаправленного пространственного движения. Показателен в этом отношении мотив пада-

⁶ Близкие, хотя и не адекватные, приемы соотношения пластической формы применяли создатели «Высоцкого чина» рубежа XIV–XV вв. (ГТГ, ГРМ).

⁷ Такой же мотив складок, раздутых ветром, можно видеть в иконе «Благовещение» из Ватопеда. Но там им придан более динамичный ритм и более острый рисунок. См.: [Цигаридас, Ловерду-Цигарида, 2016. № 42. Ил. 140].

ющей с плеча Павла складки гиматия, как будто раздутой ветром, подобно парусу, замедляющей движение, лишаящего его однозначности действия, делающего его вектор несколько неопределенным⁷.

Иначе строится и колористическая композиция. Хотя излучение объема, «представляющего собой неделимое световое ядро», как и в «Ватопедском чине» сопоставимо с сиянием золотого фона, или «света» иконы [Осташенко, 1997. С.132]. Иконы «Звенигородского чина» отличаются от них тоном этого излучения и отсутствием давления света на форму изнутри: «...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» [Там же. С.128]. Этим объясняется то, что цвет здесь, в отличие от живописи ватопедских икон, не является преградой, которую свет должен преодолевать. Золото фона лишено зеркальной плотности, а его свечение — блеска, оно отличается мягкостью и светлостью тона, с которым почти незаметно «списан» лишенный блеска, немного матовый тон «доличного» письма. Вся композиция строится не на основании одновременно звучащих сложно составленных хроматических аккордов, столь характерных для византийской живописи, а подбором и сопоставлением цветов, по тону легко переходящих друг в друга и сближенных по силе света. Мягкость и тонкость этих переходов в иконе «Апостол Павел» по контрасту оттеняют небольшие пятна матово-белых страниц и холодного по тону розово-красного обреза приоткрытого Евангелия, которое апостол держит в руках. Они играют роль своеобразного музыкального акцента, подчеркивающего глубину светового наполнения объемной формы, отсутствие контрастов, мягкость и неяркость излучения света. Все вместе эти элементы манеры письма, находящиеся в полной гармонии, создают совершенно особый образный строй иконы, заметно отличный от образов, создававшихся греческими мастерами, работавшими одновременно и параллельно с Рублевым. Прежде всего это имеет отношение к таким памятникам, как «Высоцкий чин».

Помимо рассмотренных выше доводов авторы упомянутых докладов и статей приводят и другие замечания, не позволяющие, по их мнению, связывать «Звенигородский чин» с именем Рублева. Главное из них, формулируемое в виде вопроса, касается не технико-технологических особенностей живописи, а манеры и даже стилистики их исполнения, что, по сути, находится в противоречии с их основной концепцией: почему иконы «Звенигородского чина», по сравнению с «Троицей», отличаются большей монументальностью, тогда как ее живопись кажется более легкой, местами почти эскизной? Ответ, который они сами же на него дают, прост, категоричен, но не подкреплён никакими доказательствами. По их мнению, приемы личного письма автора «Троицы» и создателей «Звенигородского чина» «свидетельствуют о принципиальном отличии в базовых навыках мастеров, а также о различии художественных традиций, которые легли в основу формирования их художественных манер» (курсив мой. — Л.Л.) [Баранов, Свердлов, Першин, 2019. С.182].

При этом ни слова не говорится о том, какую именно традицию они имеют в виду. Если же мы сопоставим такое заключение с их же основополагающим утверждением о неизменности авторской манеры письма, то должны будем признать, например, что письмо икон иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, которые они считают произведениями Рублева и мастеров его круга, никак не может этим художникам принадлежать, настолько резко манера их исполнения отличается от манеры исполнения «Троицы». Однако В.В. Баранов не сомневается в том, что в их написании принимали участие и Рублев, и Даниил Черный. Более того, по его утверждению, именно Рублев писал одну из створок «Царских врат» Троицкого собора [Баранов, 2014. С.183-184]. Но даже простые визуальные наблюдения показывают, что разница между этими памятниками намного превосходит различия между «Троицей» и «Звенигородским чином». Решить это очевидное противоречие можно только двумя путями: первый — признав, что Рублев не имел никакого отношения к иконам Троицкого иконостаса; второй — что его манера и манера письма художников его круга на протяжении времени постепенно видоизменялась, а следовательно, «Троица» была написана на 10, а то и более лет ранее работы мастера и его артели над иконостасом Троицкого собора. Происходившие изменения манеры письма по большей части неразрывно связаны с изменениями стилистических тенденций. В жизни они происходят постоянно, но скрытно. Явными они становятся по прошествии 10–15 лет, а нередко и ранее. Наглядный пример таких изменений был получен в результате сравнительного изучения миниатюр «Евангелия Хитрово», около 1400 г. (РГБ) и «Морозовского Евангелия» (Евангелие Успенского собора), датированного 1410-ми гг. (ГММК), проведенного Г.З. Быковой. С одной стороны, они показывают совпадение материалов и последовательности ведения письма [Быкова, 2002. С.95]. С другой, 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 выходят на поверхность карнации, утрачивается эффект внутреннего свечения, они накладываются неравномерно с большими асимметричными сдвигами, отмечаются перепады светосилы 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 сплюсываются, 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». В свою очередь, тенденция, столь заметно проявившаяся в миниатюрах «Морозовского Евангелия», в полной мере дает о себе знать в иконах Троицкого иконостаса.

Принимая во внимание характер процесса медленных «подвижек» стиля, происходящих в одном и том же художественном кругу, можно с большой долей вероятности предполагать, что тенденция эта наметилась уже на рубеже XIV–XV вв. — с самого начала знакомства русских мастеров с новой идиомой позднепалеологовского стиля, яркое представление о которой дают иконы «Чина» из Ватопеда. В монографии, посвященной Рублеву, Г.В. Попов указывал, как на самые ранние примеры воплощения этого стиля, культивировавшегося мастерами круга Рублева, миниатюры «Евангелия Хитрово» (РГБ), икону «Архангел Михаил в деяниях», около 1399 г. (ГММК), фрески Успенского собора в Звенигороде и «Звенигородский чин» [Попов, 2007]. Особенности стиля, их характеризующие, — монументализм, подчеркнутость пластического начала, живописная энергия, со временем постепенно смягчающиеся, — показывают, что даже десятилетие, отделяющее эти памятники от владимирских фресок 1408 г. и «Троицы», время вполне достаточное для некоторого изменения стилистики.

В конце настоящей рецензии хотелось бы вновь вернуться к проблеме авторства. В средневековом искусстве сохранение индивидуальных особенностей почерка и тем более манеры письма вовсе не было все определяющей задачей. Приведу в этой связи текст из книги Е.Я. Осташенко, посвященной творчеству Рублева: «По отношению к памятникам такого уровня как „Звенигородский чин“ имя автора выступает скорее обозначением уникального художественного явления», границы которого не могут определяться лишь „тождеством технико-технологических примет“» [Осташенко, 2005. С.74.]. Но именно так считают В.В. Баранов, С.В. Свердлова и уже довольно многочисленные апологеты их концепции. К их числу, например, принадлежит А.М. Лидов, заявивший, что «нам предстоит осмыслить [открывшуюся] новую картину [истории русского искусства], уже не построенной вокруг двух гениев — Андрея Рублева и Феофана Грека, — а с множеством выдающихся художников, обладающих своими индивидуальными особенностями, которые работали в одном пространстве в рамках относительно небольшого Московского княжества... Надо показать эпоху, где нет доминирующих гениев, где работают рука об руку вместе византийские и русские мастера, причем мастера разных направлений»⁸. Невольно вспоминается другая эпоха, где действительно было много замечательных поэтов: В.А. Жуковский, К.Н. Батюшков, Д.В. Веневитинов, А.С. Грибоедов, Ф.И. Тютчев, А.А. Дельвиг, Е.А. Баратынский, но почему-то она называется «Пушкинская эпоха». Видимо, это и имела в виду Е.Я. Осташенко, отметившая, что абсолютно точное

⁸ Интервью, данное изданию «Артгид» 26.07.2017.

и полное воплощение художественной идеи, которой жила эпоха, «является тем эталоном, с которым можно сопоставлять другие одновременные произведения, и только при таком подходе проблема авторства перестает носить чисто схоластический характер» [Осташенко, 2005. С. 74].

Конечно, сам по себе вопрос о количестве выдающихся мастеров, работавших в Москве времени великого князя Василия Дмитриевича, митрополита Киприана и митрополита Фотия, вовсе не является праздным. Их число явно не ограничивалось именами Феофана Грека, Симеона Черного, Даниила Черного, Прохора из Городца и Андрея Рублева. Очевидно, что не упомянутыми выше иконописцами были созданы иконы «Высоцкого чина» (ГТГ, ГРМ). Помимо них в Москве были художники, написавшие иконы «Иоанна Предтеча, ангел пустыни с клеймами деяний» и «Сошествие во ад» (обе привезены из Коломны и хранятся в ГТГ), «Страшный суд» из Успенского собора Московского Кремля, «Преображение» из Переславля-Залесского (ГТГ), миниатюры Евангелия 1401 г. (РГБ, Рум. 118) и другие. Но до сих пор ни один историк искусства не включал их в круг произведений, объединяемых вокруг имени Рублева. Более того, авторами рецензируемого исследования они (за исключение икон «Высоцкого чина», упоминаемых, но в деталях не рассматриваемых) не привлекаются, что показательно, для сравнения с кругом памятников, ставших объектом инструментального анализа. А это уже само по себе подтверждает существование «круга Рублева».

Все имеющиеся у нас немногочисленные, но вполне надежные документальные свидетельства лишь подтверждают такой вывод. Известия о выполнении заказов, исходивших из великокняжеского двора и двора митрополита, указывают на то, что мы имеем дело с элитарным кругом мастеров, работавших бок о бок. Об этом говорит как высочайший уровень их искусства, так и общность исповедуемых ими художественных принципов. Эта общность исключает саму возможность разговора о принадлежности «Троицы» и «Звенигородского чина» кисти мастеров, связанных с разными стилистическими традициями. Входя внутрь этого круга, пытаюсь соотносить с его центральными памятниками имя мастера, стоит держать в уме вывод, сделанный Г.З. Быковой в результате сравнительного анализа миниатюр «Евангелия Хитрово» и «Морозовского Евангелия»: «Отличия манер художников заключаются не столько в технических приемах, сколько в оттенках внутренней характеристики образов» [Быкова, 2002. С. 95].

ЛИТЕРАТУРА

- Алпатов М.В. Андрей Рублёв: 1370–1430. М.: Изобразительное искусство, 1972. 188 с.
- Баранов В.В. Два мастера древнейших Царских врат из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры // Труды ЦМиАР. Т. X: Художник в Византии и Древней Руси. Проблема авторства. М., 2014. С. 173–184.
- Баранов В.В. Микроскопное обследование сохранности иконы «Троица Ветхозаветная» Андрея Рублева. К вопросу об особенностях технико-технологических исследований произведений иконописи // Исследования в консервации культурного наследия. Вып. 3. Материалы междунар. науч.-методической конф. Москва, 9–11 ноября 2010 года. М.: Индрик, 2012. С. 16–24.
- Баранов В.В., Свердлова С.В., Першин Д.С. Сравнительный анализ технико-технологических особенностей «Троицы» Андрея Рублева и икон Звенигородского чина // Саввинские чтения. Сб. трудов по истории Звенигородского края. Вып. 4. Звенигород, 2018. С. 156–195.
- Баранов В.В. Сравнительный анализ технико-технологических особенностей стеновых росписей рублевского времени в Успенских соборах Звенигорода и Владимира // Саввинские чтения. Сб. трудов по истории Звенигородского края. Вып. 4. Звенигород, 2019. С. 197–218.
- Беляев Л.А. Андрей Рублев и проблема реконструкции средневековой художественной личности (заметки археолога) // Труды ЦМиАР. Т. XIV: Неизвестные произведения. Новые открытия. М., 2017. С. 16–53.
- Богдановић Д., Ђуричић В., Медаковић Д. Хиландар. Београд, 1978. 220 с.
- 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.
- Осташенко Е. Я. Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV — первой трети XV века. М.: Индрик, 2005. 416 с.
- 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. Звенигородский чин в контексте современного византийского искусства // Труды ЦМиАР. Т. XIV: Неизвестные произведения. Новые открытия. М., 2017. С. 74–115.
- Попов Г.В. Андрей Рублев. М.: Северный паломник, 2007. 216 с.
- Попов Г.В. Андрей Рублев: Явление мастера. О творчестве художника около 1400 г. // Человек. 1992, № 2. С. 119–132.
- Сарабьянов В.Д., Смрнова Э.С. История древнерусской живописи. М.: Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет, 2007. 750 с.
- Цигаридас Е.Н., Ловерду-Цигарида К. Священная Великая Обитель Ватопед. Византийские иконы и оклады / Пер. А.В. Захаровой. М.: ИП Верхов С.И., 2016. 440 с.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Размышления о результатах технико-технологического исследования икон «Звенигородского чина»

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

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются вопросы, касающиеся проблем изучения памятников живописи, связанных с именем Андрея Рублева и мастерами его круга. Они приобрели особую актуальность после проведенных больших реставрационно-исследовательских работ на иконах «Звенигородского чина», хранящихся в ГТГ. Не ставя под сомнение технические методы исследования памятников и даже указывая на высокий уровень проведенной работы, автор статьи критически оценивает принципы интерпретации полученных наблюдений, результатом которых стало отведение авторства Рублева. По его мнению, основной методический просчет исследователей, проводивших работы, заключен в том, что в их представлении средневековый мастер является лишь ремесленником, не ставившим перед собой художественных задач, чья манера письма практически не изменялась на всем протяжении его деятельности. Исходя из этого положения, любое наблюдаемое несходство приемов письма в сравниваемых памятниках неизбежно должно объясняться работой разных мастеров. Автор статьи формулирует принципы иного подхода к решению подобной задачи и приводит примеры возможных иных интерпретаций полученных результатов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

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

TITLE

Reflections on the results of a technical and technological study of the icons of the “Zvenigorod Deesis”

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 deals with issues related to the problems of studying the paintings associated with the name of Andrei Rublev and the masters of his circle. They acquired a special actualization after the large restoration and research work on the icons of the “Zvenigorod Deesis” kept in the State Tretyakov Gallery. Without questioning the technical methods of studying the monuments and even pointing out the high level of the work done, the author of the article critically evaluates the principles of interpretation of the observations obtained, which resulted in the assignment of authorship to Rublev. In his opinion, the main methodological miscalculation of the researchers who carried out the work lies in the fact that, in their view, the medieval master is only a craftsman who did not set himself artistic tasks, whose manner of writing practically did not change throughout his entire career. Based on this position, any observed dissimilarity in writing techniques in the compared works of art must inevitably be explained by the work of different masters. The author of the article formulates the principles of a different approach to solving such a problem and gives examples of possible other interpretations of the results obtained.

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. Comparative analysis of the technical and technological features of the murals of the Rublev era in the Assumption Cathedrals of Zvenigorod and Vladimir. *Savvinskie chteniia. Sbornik trudov po istorii Zvenigorodskogo kraia (Savvin Readings. Collection of articles on the history of Zvenigorod land)*, issue 4. Zvenigorod, 2019, pp. 197–208 (in Russian).
- Baranov V.V. Microscopic examination of the preservation of the Old Testament Trinity icon by Andrei Rublev. To the question of the features of technical and technological research of icon-paintings. *Issledovaniya v konservatsii kul'turnogo naslediya. Vypusk 3. Materialy mezhdunarodnoj nauchno-metodicheskoy konferencii. Moskva, 9–11 noyabrya 2010 goda. (Research in the conservation of cultural heritage. Issue 3. Materials of the international scientific and methodological conference. Moscow, November 9–11.11.2010)*. Moscow, Indrik Publ., 2012, pp. 16–24 (in Russian).
- Baranov V.V. Two masters of the oldest Royal Doors from the Trinity Cathedral of the Trinity Lavra of St. Sergius. *Trudy CMiAR. T. X: Hudozhnik v Vizantii i Drevnej Rusi. Problema avtorstva (Proceedings of The Central Andrei Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art. T. X: Artist in Byzantium and Ancient Rus'. The problem of authorship)*. Moscow, 2014, pp. 173–184 (in Russian).
- Baranov V.V., Sverdlova S.V., Pershin D.S. 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, 2019, pp. 156–195 (in Russian).
- Belyaev L.A. Andrei Rublev and the problem of reconstruction of a medieval artistic personality (archaeologist's notes). *Trudy CMiAR. T. XIV: Neizvestnye proizvedeniya. Novye otkrytiya (Proceedings of The Central Andrei Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art. T. XIV: Unknown Works. New discoveries)*. Moscow, 2017, pp. 16–53 (in Russian).
- Bogdanović D., Đuričić V., Medaković D. *Hilandar*. Belgrade, 1978. 220 p. (in Serbian).
- 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).
- Cigaridas E., Loverdu-Cigarida K. *Svyashchennaya Velikaya Obitel' Vatoped. Vizantijskie ikony i oklady (Sacred Great Abode of Vatopedi. Byzantine icons and salaries)*, transl. A.V. Zakharova. Moscow, IP Verkhov S.I. Publ., 2016. 440 p. (in Russian).
- Ostaschenko E.Ia. *Andrej Rublev. Paleologovskie tradicii v moskovskoj zhivopisi konca XIV – pervoj treti XV veka (Andrej Rublev. Paleolog traditions in Moscow painting of the end of the 14th – the first third of the 15th century)*. Moscow, Indrik Publ., 2005. 416 p. (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. “Zvenigorod Deesis” in the context of modern Byzantine art. *Trudy CMiAR. T. XIV: Neizvestnye proizvedeniya. Novye otkrytiya (Proceedings of The Central Andrei Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art. T. XIV: Unknown Works. New discoveries)*. Moscow, 2017, pp. 74–115 (in Russian).
- Popov G.V. *Andrei Rublev*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2002, 72 p. (in Russian and English).
- Popov G.V. Andrei Rublev: The Phenomenon of the Master. About the Artist's Work around 1400. *Chelovek (The Man)*, 1992, no. 2, pp. 119–132 (in Russian).
- Sarab'ianov V.D., Smirnova E.S. *Istoriia drevnerusskoi zhivopisi (The History of Medieval Russian Painting)*. Moscow, Pravoslavnyi Sviato-Tikhonovskii Gumanitarnyi Universitet Publ., 2007. 750 p. (in Russian).