

**St. Petersburg State University
Lomonosov Moscow State University**

Actual Problems of Theory and History of Art

I

Collection of articles

**St. Petersburg
2011**

Санкт-Петербургский государственный университет
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Актуальные проблемы теории и истории искусства

I

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2011

УДК 7:061.3
ББК 85.03
А43

Редакционная коллегия:

В. Г. Власов, И. И. Тучков, А. П. Салиенко, С. В. Мальцева,
Е. Ю. Станюкович-Денисова, И. Стевович

Editorial board:

Victor Vlasov, Ivan Tuchkov, Alexandra Salienko, Svetlana Maltseva,
Ekaterina Stanyukovich-Denisova, Ivan Stevović

Рецензенты:

д. иск. проф. Т. В. Ильина (СПбГУ);
к. иск. А. В. Захарова (МГУ имени М. В. Ломоносова)

Reviewers:

Tatyana Ilyina (St. Petersburg State University);
Anna Zakharova (Lomonosov Moscow State University)

*Печатается по постановлению Ученого совета исторического факультета
Санкт-Петербургского государственного университета и Ученого совета Московского
государственного университета имени М. В. Ломоносова*

А43 Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. статей. Вып. 1 / СПбГУ ; под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб. : Профессия, 2011. — 432 с.

Actual Problems of Theory and History of Art : Collection of articles. Vol. 1 / SpbSU; Svetlana Maltseva, Ekaterina Stanyukovich-Denisova eds. — St. Petersburg: Profession. 2011. — 432 p.

ISBN 978-5-288-05174-6

Сборник научных статей содержит материалы Международной конференции молодых специалистов, проходившей на историческом факультете СПбГУ 1–5 декабря 2010 г. и посвященной актуальным вопросам искусства и культуры от античности до современности. В статьях отечественных и иностранных авторов (на русском и английском языках) представлены результаты исследований преимущественно в области изучения восточнохристианского и западноевропейского искусства от древности до нашего времени, а также в области археологии, реставрации, теории и методологии искусства.

Издание предназначено в первую очередь для специалистов. Может быть использовано в учебной, научно-практической деятельности, а также интересно широкому кругу любителей искусства.

The collection of articles consists of the materials of the International Conference of Young Specialists, held at the Faculty of History of St. Petersburg State University in December, 1–5, 2010. It deals with the actual problems of art theory and history from Antiquity to the 20th c. The articles by Russian and foreign researchers (in English and in Russian) mainly examine the problems of Eastern Christian and Western art, as well as of archeology, restoration, theory and methodology of art.

For art historians, historians, students and art lovers.

УДК 7:061.3
ББК 85.03

ISBN 978-5-288-05174-6

© Авторы статей, 2010
© Исторический факультет Санкт-Петербургского государственного университета
© Исторический факультет Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

На обложке использована картина О. Лягачева – Хельги «Солнце», 2010. Частное собрание. Париж, Франция.
On the cover: Oleg Liagatchev-Helgi. Soleil, 2010. Private collection. Paris. France.

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENTS

<i>Т. В. Ильина, А. В. Захарова.</i> Предисловие. <i>Tatyana V. Ilyina, Anna V. Zakharova.</i> Foreword.....	10
---	----

<i>Олег Лягачев-Хельги.</i> По поводу «Солнца». <i>Oleg Liagatchev-Helgi.</i> Apropos of «The Sun»	14
---	----

Средневековое искусство восточнохристианского мира. Medieval Art of the Eastern Christian World

<i>Д. Д. Ёлшин.</i> Некоторые материалы к реконструкции Десятинной церкви в Киеве. <i>Denis D. Jolshin.</i> Some Evidence for the Remodelling of the Desjatinnaya (Tithe) Church in Kiev	19
--	----

<i>Tatjana Koprivica.</i> Sacral Topography of Late Antique and Early Christian Doclea (Montenegro): the First Modern Preliminary Investigation. <i>Татьяна Копривица.</i> Сакральная топография позднеантичной и раннехристианской Дуклии (Черногория): первое современное предварительное исследование	25
---	----

<i>Valentina Cantone.</i> The Problem of the Eastern Influences on Byzantine Art during the Macedonian Renaissance: Some Illuminated Manuscripts from the National Library of Greece and the National Library of Venice. <i>Валентина Кантоне.</i> Проблема восточных влияний на византийское искусство в эпоху Македонского ренессанса: некоторые иллюстрированные рукописи из Национальной библиотеки Греции и Национальной библиотеки Венеции	33
---	----

<i>Lorenzo Riccardi.</i> Observations on Basil II as Patron of the Arts. <i>Лоренцо Риккарди.</i> Византийский император Василий II как покровитель искусств.....	39
--	----

<i>А. Л. Макарова.</i> Фрески церкви Св. Георгия в Бочорме (Грузия). <i>Anna L. Makarova.</i> Frescoes of St. George Church in Bochorma (Georgia).....	46
---	----

<i>Е. И. Морозова.</i> Эпистили со сценами праздников в системе декорации византийской алтарной преграды (XII в.). <i>Ekaterina I. Morozova.</i> Epistyles with the Scenes of Feasts in Byzantine Altar Screen Decoration of the 12th Century.....	56
---	----

<i>С. В. Мальцева.</i> Значение приделов в формировании региональной традиции в сербской средневековой архитектуре. <i>Svetlana V. Maltseva.</i> Significance of Chapels in Forming the Regional Tradition of Serbian Medieval Architecture.....	63
---	----

<i>Jasmina S. Ćirić.</i> The Art of Exterior Wall 'Decoration' in Late Byzantine Architecture <i>Ясмина Чирич.</i> Искусство украшения внешних стен в поздневизантийской архитектуре	69
---	----

<i>Branka Vranešević.</i> Problems in Studying the Heritage of Antiquity in the Middle Ages. The Case of Personifications of Divine Wisdom in the Leningrad Gospel. <i>Бранка Вранешевич.</i> Проблемы изучения наследия античности в Средние века: персонафикации Божественной Премудрости в Ленинградском Евангелии	77
<i>Miloš Živković.</i> The Legendary Ruler in Medieval Guise: Few Observations on the Iconography of Belgrade Alexandride. <i>Милош Живкович.</i> Легендарный правитель в средневековых одеждах: об иконографии белградской Александрии.....	79
<i>Silvia Pedone.</i> A Critical Approach to the Byzantine Art in the First Half of 19th Century. The Case of C. M. Texier. <i>Сильвия Педоне.</i> Критический подход к византийскому искусству в первой половине XIX в. Шарль М. Тексье	92
<i>Giovanni Gasbarri.</i> Bridges between Russia and Italy: Studies in Byzantine Art at the Beginning of 20th Century. <i>Джованни Газбарри.</i> Мосты между Россией и Италией. Изучение византийского искусства в начале XX в.....	101
<i>Е. А. Немыкина.</i> О проблеме южнославянских влияний на монументальную живопись Новгорода XIV в. <i>Elena A. Nemykina.</i> On the Problem of “Southern Slavic Influence” on Novgorod Monumental Painting in the Second Half of the 14th Century.....	109
<i>А. Н. Шаповалова.</i> Новгородская монументальная живопись и религиозно-философские течения восточнохристианского мира второй половины XIV в. <i>Alexandra N. Shapovalova.</i> The Novgorod Mural Paintings and Religious Theories of the East Christian World in the Second Half of the 14th Century.....	115
<i>А. В. Трушниковая.</i> Древнерусские храмы с пристенными угловыми опорами (кон. XIV — нач. XV в.). Происхождение типа в контексте византийской и балканской архитектуры. <i>Alexandra V. Trushnikova.</i> Old Russian Cross-domed Churches with Corner Piers in the Late 14th — Early 15th Centuries. On the Origins of the Architectural Type in the Context of Byzantine and Balkan Architecture.....	124
<i>А. А. Фрезе.</i> Исихастские мотивы в иконографической программе росписи церкви Успения Богоматери в с. Мелётово. <i>Anna A. Freze.</i> Hesychast Concept in the Iconographic Programme of the Frescoes in the Church of Assumption in Melyotovo.....	133
<i>И. Л. Федотова.</i> К вопросу о псковских зодчих в Москве в последней четверти XV в. Историкографический аспект. <i>Irina L. Fedotova.</i> Some Observations and Historiography on Pskovian Architects in Moscow in the Last Quarter of the 15th Century.....	140
<i>Н. М. Абраменко.</i> Образы святых князей Владимира, Бориса и Глеба в храмовых росписях времени Ивана IV. <i>Natalia M. Abramenko.</i> Images of the First Russian Saint Princes Vladimir, Boris and Gleb in the Wall Painting during the Reign of the Tsar Ivan IV.	149
<i>А. И. Долгова.</i> Об истоках и символике иконографии «Лабиринт духовный». <i>Anastasia I. Dolgova.</i> On the Origins and Symbolism of the Iconography of “Spiritual Labyrinth”.....	156

**Русское искусство XVIII–XX вв.
Russian Art in the 18–20th Centuries**

<i>А. М. Васильева.</i> Русское и европейское в творчестве гравера петровского времени Ивана Зубова. <i>Alexandra M. Vasilyeva.</i> Russian and European Tendencies in the Work of Ivan Zubov, Russian Engraver of the Early 18th Century	167
<i>Е. Ю. Станюкович-Денисова.</i> Образцовые проекты в жилом строительстве Петербурга 1730–1760-х гг.: проблема типологии и модификации. <i>Ekaterina Yu. Stanyukovich-Denisova.</i> Exemplary Projects in House Building of the 1730s–1760s in St. Petersburg: Typology and Modifications	174
<i>А. А. Сурова.</i> Росписи часовни в д. Васильева Гора Торжокского района Тверской области: к вопросу западноевропейского влияния в культовой монументальной живописи кон. XVIII в. <i>Anna A. Surova.</i> Murals of the Chapel in the Village of Vasileva Gora in Torzhoksky District of Tver Region: the Problem of European Influence on Church Monumental Painting of the Late 18th Century	180
<i>Ю. И. Чежина.</i> Портреты-двойники кисти Ж.-Л. Монье и А. Е. Егорова: к проблеме заимствования в живописи. <i>Julia I. Chezina.</i> The Twin-Portraits by Jean-Laurent Mosnier and Alexey Egorov: to the Problem of Adoption in Painting.....	186
<i>А. Е. Кустова.</i> Русская тема в живописи Дж. А. Аткинсона. <i>Anna E. Kustova.</i> Russian Subjects in the Paintings by J. A. Atkinson	196
<i>Е. А. Скворцова.</i> Роль Дж. А. Аткинсона в развитии жанра панорамы в русском искусстве. <i>Ekaterina A. Skvortsova.</i> The Role of J. A. Atkinson in the Development of Panoramas in Russian Art	204
<i>Т. В. Белякова.</i> Особенности графики Козловского и Прокофьева в контексте предромантизма. <i>Tatyana V. Beliakova.</i> Peculiarities of Graphic Works by Kozlovsky and Prokofiev in the Context of Pre-Romanticism	214
<i>А. А. Варламова.</i> Источники композиции и декоративного оформления Погодинской избы. <i>Alexandra A. Varlamova.</i> The Sources of Composition and Decoration of the Pogodin Izba in Moscow	222
<i>А. В. Ганган.</i> Русская бронзовая пластика малых форм рубежа XIX–XX вв.: к вопросу о творческом методе. <i>Andrey V. Gangan.</i> Russian Small-Scale Bronze Sculpture in the Late 19th – Early 20th Century: the Problem of Creative Method	227
<i>А. А. Ларионов.</i> Конструктивизм и неоклассика на архитектурном факультете Академии Художеств в 1920-е гг. Учебные работы. <i>Andrey A. Larionov.</i> Constructivism and Neoclassicism at the Department of Architecture of the Russian Academy of Arts in the 1920s. Student Projects.....	234
<i>М. Ю. Евсеев.</i> «Я что-то должен сказать... в будущее». Н. Н. Пунин и Петербургский университет. <i>Mikhail Yu. Evseyev.</i> “I Am to Say Something... for the Future”. Nikolay N. Punin at the St. Petersburg University.....	242

Г. Э. Аббасова. Восток и Запад. Проблема традиции в творчестве художников Узбекистана 1920–1930-х гг.
Galina E. Abbasova. The East and the West. The Problem of Tradition in the Works of Uzbekistan’s Artists in the 1920s–1930s.....250

К. В. Смирнова. Памятники героям и жертвам Великой Отечественной войны. Мемориальные комплексы 1960–1970-х гг. Проблема исторической и художественной ценности.
Ksenia V. Smirnova. Monuments to the Heroes and Victims of the World War II. Memorial Complexes of the 1960s–1970s and the Problem of Historic and Artistic Value.....256

Восток и Запад, от античности до современности. The East and the West, from Antiquity to the 20th Century

М. А. Семина. Оригинал или римейк. Проблема сохранности и реставрации произведений античной скульптуры.
M. A. Semina. Genuine or Remade Item. Condition and Restoration of Ancient Sculpture.....265

А. А. Краснова. К проблеме оценки достоверности реставрируемой скульптуры из раскопок античных городов Северного Причерноморья.
Anastasia A. Krasnova. The Problem of Authenticity of Restored Sculpture Excavated in Ancient Greek Towns of the North Pontic Area275

А. С. Винокурова. Храмы династии Хойсала. Синтез архитектуры и скульптуры.
Anastasia S. Vinokurova. Hoysala temples. A Synthesis of Architecture and Sculpture285

А. А. Янковская. Сообщения арабского путешественника XIV в. Ибн Баттуты о Малайском архипелаге: проблема интерпретации источника.
Aglaya A. Yankovskaya. Accounts of the 14th Century Arab Traveller Ibn Battuta on the Malay Archipelago: the Problem of Interpretation of the Source292

О. Д. Белова. Карта «Смерть» из колоды тарокки Пирпонт Морган-Бергамо и макабрические сюжеты в искусстве Италии XIV–XV вв.
Olga D. Belova. The “Death” Card from the Tarot Pack Pierpont Morgan – Bergamo and Macabre Themes in Italian Art of the 14th and 15th Centuries.....298

М. А. Лопухова. Классические мотивы в поздней алтарной живописи Филиппино Липпи.
Marina A. Lopukhova. Classical Tradition in the Later Altarpieces by Filippino Lippi.....307

Е. А. Титова. Проблемы церковной архитектуры Возрождения в трактатах Антонио Филарете и Франческо ди Джорджио: развитие базиликального и центрического планов.
Elizaveta A. Titova. The Problems of the Renaissance Church Architecture in the Treatises by Antonio Filarete and Francesco di Giorgio: the Development of Basilical and Central Plan.....314

Л. А. Чечик. «Свой–чужой» в «дипломатической» живописи Венеции эпохи Возрождения.
Liya A. Chechik. ‘Friend-or-foe’ in the ‘Diplomatic’ Painting of the Renaissance Venice.....322

Е. А. Павленская. Эволюция жанра детского портрета в творчестве испанских придворных художников XVI–XVII вв.
Elizaveta A. Pavlenskaya. The Evolution of Children’s Portraiture in the Works of Spanish Court Painters of the 16th–17th Centuries329

<i>A. E. Челован.</i> Испанский ориентализм XIX в. Мариано Фортуну. <i>Anastasia E. Chelovan.</i> Spanish Orientalism of the 19th Century. Mariano Fortuny	335
<i>E. Г. Гойхман.</i> Традиция в творчестве Эжена Делакруа. Романтическая живопись 1820-х гг. и искусство старых мастеров. <i>Elena G. Goikhman.</i> Tradition in the Work of Eugène Delacroix. Romantic Painting of the 1820s and the Art of the Old Masters	341
<i>Vladimir Dimovski.</i> An Approach to Avant-Garde Manifestoes. <i>Владимир Димовски.</i> Манифесты авангарда: попытка осмысления	353
<i>Lora Mitić.</i> The Achievements of the Rochester School in the Field of the Critical Art History. <i>Лора Митич.</i> Достижения Рочестерской школы в области теории и истории искусств	359
<i>A. В. Григораш.</i> Выставка «Документ немецкого искусства» (1901 г.) в контексте открытия Дармштадской колонии: гезамткунстверк или синтез искусств? <i>Alyona V. Grigorash.</i> The “Document of German Art” Exhibition (1901) in the Context of the Opening of the Darmstadt Colony: Gesamtkunstwerk or Synthesis of Arts?.....	368
<i>Н. Л. Данилова.</i> Архитектура Йозефа Хоффмана в зарубежной историографии 1990–2010 гг. <i>Nina L. Danilova.</i> Architecture of Josef Hoffman in Foreign Historiography of the 1990–2000s.....	376
<i>В. О. ван дер Вестэйзен.</i> Авторские права и проблема интерпретации современной живописи аборигенов Австралии. <i>Valeria O. van der Westhuizen.</i> The Problem of Copyright and the Interpretation of Australian Contemporary Aboriginal Painting	383
<i>E. И. Станиславская.</i> Хэппенинг как действенно-зрелищная форма искусства XX в. <i>Katerina I. Stanislavska.</i> Happening as Action-Show Art Form of the 20th Century.....	387
<i>E. В. Барышникова.</i> О студенческой фотовыставке «Мир глазами искусствоведов». <i>Elizaveta V. Baryshnikova.</i> The Students’ Photo Exhibition “World Seen by Art Historians”	395
Аннотации	398
Abstracts.....	412
Сведения об авторах	424
About authors	427

А. И. Долгова
(СПбГУ)

ОБ ИСТОКАХ И СИМВОЛИКЕ ИКОНОГРАФИИ «ЛАБИРИНТ ДУХОВНЫЙ»

Иконография «Лабиринт духовный» относится к символично-догматическому направлению в иконописи. Богословско-догматическое и иллюстративное начала начинают доминировать в иконописи с середины XVI в. Именно с этого времени исследователи отмечают поворот в развитии русского иконописания: теперь икона часто иллюстрирует тексты молитв, песнопений, служб, стремится доступно изобразить и объяснить сложные богословские понятия. Древние иконографические схемы обогащаются новыми деталями и подробностями. Художественные перемены в иконописи этого времени настолько велики, что теперь икона часто лишь иллюстрация догмата, напоминание о Боге и горнем мире, но не посредник в общении с ним¹.

Памятники, относимые исследователями к «символично-догматическому» направлению, охватывают новый круг сюжетов и тем, связанных с толкованием богословской и иного рода литературы, и часто носят назидательный и иллюстративный характер. К числу такого рода памятников относятся иконы «дидактического» направления, возникшие в конце XVII — начале XVIII в. Из числа символических икон их выделяет направленность к зрителю, поучительность и иллюстративная разработка содержания.

Начиная с XVII в. можно говорить о разработке и формировании устойчивой иконографии этих сюжетов. Очевидно, что исторические условия позднего времени возникновения этих памятников должны были сказаться и выразиться в особенностях их живописного языка. Будучи связанными с христианской догматикой, они всегда имеют в своей основе литературный текст, догматическое содержание и должны быть соотнесены с литературным или иным источником.

В этой связи меняется сам художественный язык некоторых памятников иконописи. Необходимость наличия большого количества пояснительных текстов делает язык иконы усложненным.

Большинство памятников этого круга еще не исследованы. Их иконография и истоки, место в храме не являлись предметом детального изучения. О недостаточной изученности явления свидетельствует и отсутствие единой выработанной терминологии, применяемой специалистами для обозначения этого круга памятников. Так, Ф. И. Буслаев использует термин «богословско-дидактические иконы»², Н. П. Кондаков пишет о мистико-дидактическом направлении³, О. И. Подобедова называет такие иконы символично-догматическими⁴, В. Бычков — символично-дидактическими (symbolisch-didaktische)⁵, а В. Д. Сарабьянов — символично-аллегорическими⁶. Все это позволяет говорить о начальном этапе изучения икон символического направления как явления: определяется круг памятников, осуществляется их иконографическое исследование, оцениваются их особенности.

В этой связи важным представляется рассмотрение иконографии «Лабиринт духовный» на примере двух памятников. Первый — из собрания Государственного музея истории религии. Второй — из Новоиерусалимского монастыря.

Икона «Духовный лабиринт», находящаяся в Государственном музее истории религии, была написана московским живописцем в конце XVIII в. в традиционной иконописной технике. Ее размеры 54×43,9×3,1 см. Происхождение этой иконы и ее бытование до поступления в музей установить не удалось.

Икона «Духовный лабиринт» неоднократно экспонировалась на тематических выставках ГМИРА. Она достаточно хорошо известна специалистам, однако иконографически исследована недостаточно, в каталогах музея⁷ ее описание дано схематично, в отдельных случаях даже с ошибочной ссылкой на тексты письменного источника.

Композиционное построение, иконография и колорит

Композицию иконы «Духовный лабиринт» условно можно обозначить как трехчастную. Живописное поле, в обрамлении узких темно-коричневых полей, разделено иконописцем на три неравные горизонтальные части, обозначающие последовательно мир горний, с небесным градом Иерусалимом (верхняя часть), мир земной (центральная часть) и преисподнюю с геенной огненной (нижняя часть). В центре композиции, внутри лабиринта, расположенного в центральной части иконы, на фоне вполне реалистичного пейзажа изображен смертный человек, стоящий на коленях.

Круглый лабиринт, написанный на охристо-желтом фоне, имеет всего один выход наверх. Вниз же, в геенну огненную, ведут несколько путей, соответствующие двенадцати грехам, подписанным под ними: зависть, клевета, убийство, блуд, пьянство, гордость, тщеславие, уныние, гнев, сребролюбие, чревообесие и объедение. Таким образом, к семи смертным грехам (гордыня, зависть, обжорство, похоть, гнев, алчность и уныние) иконописец, наставляя христианина на истинный путь, добавляет еще несколько. Это расширение списка грехов позволяет нам заглянуть в духовный мир человека того времени и приближает нас к реалиям той эпохи.

Над фигурой, наивно изображенной в центре лабиринта, помещена надпись: «како хочу ити путем». По краям лабиринта, по кругу, помещен текст, который можно прочитать лишь частично: «Братие словесемь врага не веруй твоего дондеже придет скорбны <неразборчиво> жития сего. Яко (?) <неразборчиво> пребывли животе да с хрсом будещи вечно <неразборчиво>. Пути твоя гди скажи ми и стезямь твоимь научи мя. Не привлецы мене со грешники и с делающими неправду не погуби мене». Четвертая строчка, помещенная по нижнему краю лабиринта, не поддается расшифровке. Литературный источник двух строчек удалось установить: строчка «Пути твоя гди скажи ми и стезямь твоимь научи мя» взята из 24-го псалма⁸, а «Не привлецы мене со грешники и с делающими неправду не погуби мене» — из 27-го⁹.

В регистре, посвященном земной жизни, по двум сторонам от лабиринта помещены две сцены — смерть праведного человека и смерть грешника. В левой части душу праведника, изображенную в виде фигурки младенца, принимает ангел Божий, одетый в красные одежды. Праведник изображен как почтенный человек с окладистой бородой. Он одет в темно-зеленые одежды и укрыт красным одеялом. Справа от

лабиринта душу умирающего грешника принимает ангел сатаны — уродливое чудовище в перьях — в когтистых лапах он держит два свитка, текст на которых неразборчив. Душа грешника также представлена в виде младенца, а сам грешник — в виде безбородого мужчины. Обе сцены помещены на фоне пейзажа, созвучного изображенному внутри лабиринту.

Вход в Небесный Иерусалим оформлен в виде небольшой арки, напоминающей черты западной архитектуры эпохи Ренессанса. В центре верхнего регистра на пышном, барочном троне восседает Иисус Христос в красном хитоне и темно-зеленом гиматии. У его трона на коленях предстоит душа праведника в белых одеждах, которую подводит к Спасителю ангел в красном одеянии. От фигуры Христа исходят золотые лучи божественного сияния. По сторонам от него мы видим изображение самого города, обозначающего рай. Архитектурный стаффаж представлен зданиями разных типов, выполненных в духе архитектуры западного Ренессанса, между которыми размещены зеленые деревца. Общий колорит верхнего регистра можно охарактеризовать как красновато-охристый, наполненный теплом и светом. Дома, арка, небо, трон и хитон Христа написаны фактически одним цветом. На этом фоне ярко выделяются темно-зеленые деревья и гиматий Христа.

Для изображения в нижнем регистре геенны огненной иконописцем также использован красновато-охристый цвет, но это уже не цвет тепла и света, которым наполнен Горний Иерусалим, а цвет огня, обрекающего грешников на вечные муки. Сама геенна огненная изображена в виде чудовища с человеческими красными глазами, в огромную пасть которого неизбежно упадут грешники, избравшие неверный путь. Желтые языки пламени в нижней части иконы обозначают преисподнюю, в которую ведут пути греха. Композиционно изображение ада занимает почти всю нижнюю половину иконы.

Пространственное построение

Пространственное построение иконы традиционно. Здесь мы видим использование характерных для иконописи приемов обратной перспективы, которая позволяет обеспечить максимальную обращенность к зрителю. Сюжет разворачивается в одной плоскости и направлен на смотрящего. Изображенное трактовано условно и плоско: так изображена геенна огненная, пейзаж, сцены смерти праведника и грешника, архитектурный стаффаж верхнего регистра. Наиболее объемно изображен человек внутри лабиринта и Спаситель на троне. В центральной части лабиринта пейзаж служит фоном, выгалькивающим фигурку смертного на первый план, что обеспечено цветовым контрастом: красные одежды человека ярко выделены на темно-зеленом фоне. Похожий прием используется и в верхнем регистре иконы: фигура Иисуса Христа на троне выделяется на фоне Небесного Иерусалима, чем обусловлено особое эмоциональное воздействие на зрителя.

В разработке сюжета ощутимы приемы, сближающие иконное изображение с книжной иллюстрацией и гравюрой. Само изображение лабиринта графично и насыщено текстом, что требует сосредоточения и прочтения, а потому более приемлемо для иллюстрирования текста в рисунке или гравюре и менее подходит для иконы, где надписи-тексты традиционно играют служебную, вспомогательную роль или несут сакральный смысл, лишь дополняя изображение и будучи воспроизведены в сокращении с титлами.

Образная трактовка и смысловая разработка сюжета

Образная трактовка иконы основана на эмоциональном воздействии превалирующего на поле иконы красного цвета. Устрашающий вид пламени и геенны, дополненный перечнем грехов, выразительно обозначенных черным цветом, противопоставлен райскому видению за крепкими стенами чудесного града, вблизи трона самого Спасителя, озаряющего лучами света Небесный Иерусалим, путь в который для смертного человека лежит через жизненный лабиринт и сопровождается молитвами и праведными делами, укрепляющими христианские добродетели.

Важную роль при создании художественного образа иконы играют символы и аллегории. Наиболее сильным эмоциональным воздействием обладает сам лабиринт. Он занимает центральную часть иконы и выделен масштабно: круг лабиринта огромен, а помещенный в его центр человек ничтожно мал. Этот выразительный прием подчеркивает и основной назидательный смысл изображения — человек должен выбрать для себя верный путь в огромном жизненном лабиринте, полном тупиков, трудностей и ложных, греховных дорог. Это изображение первым привлекает внимание зрителя — остальные детали иконы он начинает рассматривать лишь поодиночке.

Устрашающую и одновременно назидательную роль играет изображение пасти геенны огненной, занимающей нижнюю часть иконы. Оно эмоционально воздействует на зрителя не только благодаря своему яркому цветовому решению, но и угрожающим видом изображенного чудовища. При этом важным средством художественной выразительности являются его человеческие глаза.

Тексты молитв, расположенные по внешнему кругу лабиринта в его верхней части, дополняют смысловую назидательную разработку сюжета.

Здесь частично прочитываются фрагменты текстов молитв из псалмов 24 и 27, подкрепляющие библейскими текстами сакральный смысл изображения.

Иконографическая разработка сюжета доходчива для зрителя любого уровня. Наглядное поучение в красках и образах объясняет смотрящему суть христианской добродетели и недвусмысленно указывает пути жизненные, которые выбирает для себя человек.

Сцене смерти праведника, умирающего в преклонном возрасте и сопровождаемого прекрасным ангелом, противопоставлено изображение смерти молодого (он показан безбородым) грешника, над которым, грозный и устрашающий, вероятно, со списком грехов возвышается ангел сатаны. Эти две сцены противопоставлены не только по смыслу, но и композиционно.

Икона делится по вертикальной центральной оси на две противоположные по смыслу части (смерть грешника и праведника); аналогичное по смыслу разделение происходит и по горизонтали (геенна огненная и Небесный Иерусалим). Подобная символическая разработка сюжета дополняется текстом и эмоционально подкрепляется цветовым решением.

Письменные источники, связанные с иконой «Лабиринт духовный»

В основе иконографии иконы «Лабиринт духовный», прежде всего, лежит дидактическое наставление, основанное на христианской морали. Часть текстов, воспроизведенных иконописцем на иконе, напрямую заимствована из Библии, что

позволяет говорить о Священном Писании как об основном источнике. Тексты псалмов, приведенные по кругу лабиринта, говорят об избрании этой формы в качестве буквальной иллюстрации центральной надписи «како хочу ити путем» и по смыслу раскрывают тему наставления для христианина и испрашивания пути праведного у Господа, чтобы «с Христом прибывати вовеchno».

Еще одним вероятным источником следует считать известный в средневековой Руси текст апокрифического «Видения апостола Павла»¹⁰, являющегося «одним из древнейших изводов (на христианской почве) сказания о путешествии в загробный мир, в рай и в ад»¹¹. Именно из этого произведения, вероятно, происходят сцены смерти грешника и праведника.

В этом произведении апостол Павел, руководимый ангелом, наблюдает два эпизода — смерть праведного человека и смерть человека грешного: «... тогда увидел он человека при смерти. Это был праведник, человек бедный, который, умирая, обретал покой. Пред ним предстали все дела его, совершенные во имя Божие, и “все житие его”. Душу его принял благой ангел бережно...»¹². Некоторое время спустя Павел видит смерть грешника: «когда грешник, проводивший всю свою жизнь в еде и питье, чувствует приближение смерти и все духовные дела обступают его, он начинает горько сетовать и восклицает, что лучше было бы ему не родиться на свете. Грозные ангелы с силой вырывают его душу из тела... Ангел-хранитель в свою очередь, осыпает душу укоризнами...»¹³

При разработке сцен смерти грешника и праведника иконописец в целом придерживается сюжета «Видения», иллюстрируя его, как и автор литературного произведения, двумя сценами. При этом сцена смерти праведника изображается близко к тексту «Видения», а смерть грешника трактуется немного иначе — как противоположность смерти праведника, почти зеркально воспроизводя ее общую композицию.

В процессе изучения иконы «Лабиринт духовный» удалось найти схожую по иконографии и сюжету икону более раннего периода, датируемую рубежом XVII–XVIII вв., происходящую из Воскресенского собора Новоиерусалимского монастыря. Во многом эти два памятника очень близки.

Большую часть пространства этой иконы также занимает круглый лабиринт, по своей форме абсолютно совпадающий с изображенным на ранее рассмотренной иконе. Однако он имеет два выхода в Горний Иерусалим. В центре лабиринта в круге символически представлена жизнь человеческая — от рождения и до смерти. На ступенчатой пирамиде изображены мужчина и женщина, проходящие жизненный путь от детства к старости. Над каждой из ступеней указан их возраст. В этом же круге как скелет в короне и с косою изображена Смерть. Справа и слева от нее представлены начало и конец жизни человеческой. Изображение смертного часа человека близко к изображению смертей праведника и грешника на иконе из ГМИРА.

Над лабиринтом в верхней части иконы изображен Небесный Иерусалим. В нем мы видим двух Ангелов Господних, сопровождающих души праведников. Над Небесным Иерусалимом, в облаках, как в своеобразном картуше, помещен Деисус.

Изображения нижнего регистра отличаются от представленного на иконе из ГМИРА: композиционно часть геенны огненной смещена вправо, а слева изображены поражающие род человеческий греховными страстями и вооруженные мушкетями, баграми и пищалями черти.

По своему колориту новоиерусалимская икона является более светлой и разнообразной. Небесный Иерусалим написан нежными светлыми цветами, краски сгущаются и темнеют книзу — левый нижний угол, в котором помещены черти, является самым темным и мрачным на иконе.

На иконе помещены рифмованные строки, а также несколько стихов из Псалтири. Интересно, что здесь приведены те же строки из 24-ого Псалма, что и на иконе из собрания ГМИРа: «Пути Твоя, Господи, скажи ми, и стезям Твоим научи мя», что является указанием на использование одного источника. Эти строки Священного писания являются ключевой фразой для понимания иконографии «Лабиринт духовный», указывая на главную тему пути (лабиринта) и выбора. В основе иконографии оказывается идея поиска человеком пути в жизни, а также наставления.

Из сопоставления этих двух памятников следует вывод, с одной стороны, об их сюжетной близости, с другой — об иконографическом различии, вызванном, вероятно, отсутствием устоявшейся иконографии данного сюжета на русской почве, и, видимо, о некотором различии источников, послуживших основой для создания икон. Невозможно без специального исследования сказать, какие литературные или изобразительные источники легли в основу новоиерусалимской иконы, но ее дидактический смысл и связь с литературным текстом очевидны. В новоиерусалимской иконе ощутима близость с иконой из ГМИРа. Их смысловая связь свидетельствует о разработке данного сюжета русскими иконописцами в рамках одного временного периода и системе единых живописных и знаковых принципов, характерных для икон дидактического направления XVIII в.

Изображение «Лабиринта» в западноевропейской и русской гравюре

Необходимо отметить, что тема лабиринта как символа пути, паломничества души с земли на небеса, трудной и извилистой дороги в Небесный Иерусалим или пути человека, поддавшегося искушению, в изобразительном искусстве используется с давних времен.

Близкие по смыслу к иконам на сюжет «Лабиринт духовный» изображения мы находим в западноевропейской гравюре XVII в. Вспомним о том, что именно в XVII–XVIII вв. большое влияние на русскую иконопись оказала гравюра, западноевропейские книги образцов и средневековые гравюры с эмблематическим типом мышления.

В западной гравюре мы находим аналоги изображения лабиринта как символа духовных поисков. Таким примером может служить гравюра «Душа пилигрима, ведомая Словом Божиим, в лабиринте духовных исканий», выполненная мастером Германом Гуго Готтселигом в 1622 г.¹⁴ На этой гравюре мы видим лабиринт, подобный представленному на рассматриваемых нами иконах, но изображенный с другой точки зрения и в другом ключе. Эти различия можно легко объяснить разницей изобразительных языков иконописи и гравюры. Однако суть содержания не оставляет сомнений в ее близости иконописным «Лабиринтам духовным». На гравюре представлен человек, изображенный со спины, находящийся в центре круглого лабиринта. Еще несколько человек изображены внутри лабиринта, причем один из них оступись и протягивает руку вверх, прося помощи. Назидательный смысл гравюры аналогичен смыслу икон.

Еще один гравированный «Духовный лабиринт» описан в многотомном труде известного русского собирателя и историка искусства Дмитрия Александровича Ровинского «Русские народные картинки»¹⁵. В третьей книге, посвященной «притчам и листам духовным», находим следующее описание гравюры «Лабиринт Духовный», находившейся в собрании Олсуфьевых: «Лабиринт устроен в большом... восьмиугольнике; дорожки идут кругом, концентрически, прямыми полосами в 22 ряда: в середине Горний Иерусалим (рай), в нем Святой Дух, в виде голубя... По четырем углам представлены, вверху: 1) приход благоразумного разбойника в рай, 2) Авраам, Исаак и Иаков в раю, а внизу: 3) смерть грешника и 4) грешники в адском пламени. По дорожкам следующие надписи: в верхней половине лабиринта “Тесный путь вводя в жизнь вечную. Богатство расточи и дома нищих надели и сирот. Отвержися сладких пищей, сухоядение восприми. Престани от пьянства, и возлюби трезвение”. В нижней половине: “просторный и широкий путь, ведый в погибель вечную. ... Лениость возненавидь, послушание восприми, аще кто тя ударит в ланиту обрати ему и другу...” На левой стороне: “девство возлюби, блуд возненавидь. Отвержи скверность, чистоту восприми, престань от зла, покаяние сотвори”. На правой стороне: “престани от злопомнения люби враги твоя в дружбе, отвержися лукавства беды приимай напасти. Мирских сует отвержися, приступи ко спасению”»¹⁶.

В описании этой гравюры мы находим поучительный смысл, выраженный в трактовке, близкой рассматриваемым иконам, с использованием обширных поучительных текстов. Определенно мы можем говорить и о некотором сходстве иконографии. На этой однолистовой гравюре размещены сцены смерти грешника, изображения лабиринта, ада и Горнего Иерусалима.

В качестве еще одного примера следует указать гравюру из «Иконологии» Чезаре Рипы¹⁷ с аллегорическим изображением мира в виде лабиринта¹⁸. В конце этого лабиринта находится скелет (символ смерти)¹⁹. Использование символа лабиринта на этой гравюре созвучно его использованию на рассматриваемых нами иконах: это символ мира, жизни, жизненного пути.

Следует отметить, что в изображении архитектуры на иконе «Лабиринт духовный» из собрания ГМИРА можно усмотреть черты западноевропейской архитектуры, что может служить косвенным подтверждением взаимосвязи иконного изображения с гравюрами западного происхождения.

Итогами исследования являются наблюдения о связи иконографии «Лабиринт духовный» с конкретными литературными и графическими источниками. В первую очередь, это тексты «Священного писания» и апокрифическая литература, а также западноевропейские гравюры, близкие по сюжету, получившие распространение на Руси в этот период.

Очевидно, что иконография икон «Лабиринт духовный» явилась результатом некоего синтеза этих источников. Мы можем говорить о деталях, местами напрямую заимствованных из гравюр и духовной литературы. Тесная связь с литературными и графическими источниками определила особенности выразительных приемов и стилистику рассмотренных икон о чем, к примеру, говорит размещение мастерами большого количества текстов на поле икон и заимствований некоторых изобразительных элементов из гравюр. Все это является иллюстрацией и символом ярких изменений в художественном языке памятников XVIII в. дидактического направления.

Anastasia I. Dolgova
(St. Petersburg State University, Russia)

ON THE ORIGINS AND SYMBOLISM OF THE ICONOGRAPHY OF "SPIRITUAL LABYRINTH".

This research deals with the iconography "The spiritual labyrinth" presented by the works of the 17th and 18th centuries in the collections of the State Museum of Religion History and New Jerusalem's monastery. The study sheds new light upon the sources of this iconography declaring the connections between iconography and spiritual literature. Also some pictorial sources were found out — such as the Western European engraving of the same period. This clearly demonstrates a new step in the evolution of this iconography in the 17th — 18th cc.

Примечания

¹ *Смирнова Э. С.* Икона Древней Руси. XI–XVII века // История иконописи: Истоки. Традиции. Современность. VI–XX века. М., 2002. С. 155.

² *Сарабьянов В. Д.* Иконографическое содержание заказных икон митрополита Макария // Вопросы искусствознания. 1993. № 4. С. 244.

³ *Кондаков Н. П.* Русская икона. Т. IV. Ч. 2. Прага, 1933. С. 268–298.

⁴ *Подобедова О. И.* Московская школа живописи при Иване IV: Работы в Московском Кремле 40-х — 70-х гг. XVI века. М., 1972. С. 21.

⁵ *Вушков V.* Betrachtungen zur Genesis der symbolisch-didaktischen Ikonen in Rußland vom Ende des 15. bis zum 16. Jahrhundert // Die Weisheit baute ihr Haus: Untersuchungen zu Hymnischen und Didaktischen Ikonen / Hgg. K. Ch. Felmy und E. Haustein-Bartsch. München, 1999. S. 11–27.

⁶ *Сарабьянов В. Д.* Символико-аллегорические иконы Благовещенского собора и их влияние на искусство XVI века // Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1999. С. 164–217.

⁷ Русское искусство из собрания Государственного музея истории религии (ГМИР). М., 2006; Paratiisi käsitys uskonnollisissa kuvissa / The concept of paradise in Religious Images. Joensuu taidemuseo (Joensuu Art Museum), 8.6 – 27.8.1995. Saint-Petersburg, 1995; Treasures of sacred art of the State Museum of the history of religion of Saint-Petersburg: London, April 22nd / June 30th. Saint-Petersburg, 1992.

⁸ Псалтирь // Библия: Книги Священного писания Ветхого и Нового завета. М., 1989. С. 544.

⁹ Там же. С. 545. — В каталогах ГМИРа, приуроченных к проведению выставок, в описании иконы «Лабиринт духовный» ошибочно указано, что текст, помещенный по краям лабиринта, взят из псалма 87 (Treasures of sacred art... P. 22) и из псалма 37 (Paratiisi käsitys uskonnollisissa kuvissa // The concept of paradise in Religious Images. Joensuu taidemuseo (Joensuu Art Museum), 8.6–27.8.1995. Saint-Petersburg, 1995. ... P. 61).

¹⁰ *Батюшков Ф. Д.* Спор души с телом в памятниках средневековой литературы: Опыт историко-сравнительного исследования. СПб., 1891; *Тихоцарев Н. С.* Памятники отреченной русской литературы. Т. 2. СПб., 1863; *Шепелевич Л. Ю.* Апокрифическое «Видение Св. Павла». Ч. 1–2. Харьков, 1891–1892.

¹¹ *Батюшков Ф. Д.* Спор души... С. 25–26.

¹² Там же. С. 28.

¹³ Там же. С. 29.

¹⁴ www.chronologia.org/ord_rus/or06.html

¹⁵ *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. СПб., 1881.

¹⁶ *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. Книга III: Притчи и листы духовные. СПб., 1881. С. 144.

¹⁷ «Иконология» Чезаре Рипы — первый иконографический словарь аллегорий и символов. Он был широко известен и активно использовался в эпоху барокко. Большинство персонификаций из «Иконологии» были взяты Рипой из современных ему источников.

¹⁸ *Власов В. Г.* Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. Т. 4. СПб., 2001. С. 67.

¹⁹ Там же.