

МОСКОВСКИЙ АРХИТЕКТУРНЫЙ ИНСТИТУТ  
Государственная академия

КАФЕДРА ИСТОРИИ ИСКУССТВА,  
АРХИТЕКТУРЫ И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА

И.Е. Пулятин

# ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

Методическое пособие



МОСКВА  
2012

УДК 7.03  
ББК 85.1(2)  
П90

*Рецензенты:*

*Доктор искусствоведения,  
действительный член Российской академии художеств  
В.П. Толстой*

*Кандидат архитектуры,  
доцент кафедры Основ архитектурного проектирования МАРХИ  
Л.Д. Мазур*

Путятин И.Е.

П90 История русского искусства. Методическое пособие. – М.: МАРХИ, 2012.  
– 28 с.: ил.

Методическое пособие составлено для преподавания **по третьему образовательному стандарту** на основе курса лекций, читаемых автором на кафедре Истории архитектуры и градостроительства МАРХИ. Обширный древнерусский раздел позволяет студентам подробнее изучить вопросы синтеза архитектуры и других искусств, а также примеры различных композиционных решений и их связи с иконографией и символическим содержанием произведений. В курс впервые введены примеры совместной творческой деятельности архитекторов, художников и скульпторов, а также – рассмотрение художественных решений русского жилого интерьера, что актуально в контексте специфики современной архитектурной практики.

Для студентов и преподавателей архитектурных ВУЗов и архитектурных факультетов.

*На титульном листе:* Фрагмент иконостаса придела Успенского собора Горицкого монастыря в Переславле-Залесском (кон. 1750х - 1760е). Киот с сосудами и пальмовыми ветвями вокруг образа Рождества Христова. Фот. Е.В. Пуятин. 1998.

© Путятин И.Е., 2012

© Московский архитектурный институт. Государственная академия, 2012

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Курс «История русского искусства» является продолжением «Истории искусств», которую студенты изучают на протяжении всего первого года обучения в институте. Общий объем курса «История русского искусства» 68 академических часов (осенний семестр на втором курсе). Из них 34 часа составляют 17 лекционных занятий с показом диапозитивов (включая вводную лекцию), вторая половина времени отводится на дополнительные факультативные семинарские занятия. Семестр завершается теоретическим письменным экзаменом. Промежуточный контроль знаний осуществляется с помощью коротких контрольных работ, которые проводятся в конце лекционных занятий 2-4 раза в семестр в форме письменного блиц-опроса к демонстрируемым 3-4 диапозитивам из изученного ранее материала.

На факультативных семинарских занятиях после каждой лекции в форме живой беседы и обсуждения просматриваемых слайдов происходит закрепление лекционного материала, рассматриваются специальные вопросы взаимодействия архитектуры с другими видами искусств в широком культурном контексте данной эпохи. После каждого занятия студенты должны прочитать соответствующие разделы основной литературы, а также просмотреть дополнительную, список которой для удобства изучения составлен в соответствии с разделами курса.

Курс рассчитан на студентов, готовящихся к самостоятельной творческой деятельности в сфере архитектуры (в т.ч. интерьера) и дизайна. Поэтому особое внимание уделяется содержательному аспекту художественных форм, а также – вопросам творческого мышления, что соответствует современному направлению развития искусствоведения и историко-архитектурной науки. Одна из задач курса - совершенствование у студентов художественного вкуса. На примере русского искусства предполагается изучение творческих методов художников, способов художественного мышления, взаимоотношений художественной формы и её содержательных основ. Параллельно даются основные сведения по символике форм и отдельных мотивов изобразительного искусства (в т.ч. архитектуры). В лекциях и семинарах рассматриваются также взаимосвязи искусства различных периодов с идеологическими программами заказа и наоборот - влияние теории искусства на господствующие художественные вкусы и на формирование определенных стилей.

Разбор композиции отдельных исторических примеров развивает у студентов композиционное мышление и профессионализм подхода к решению собственных художественных задач. Курс не является искусствоведческим - он призван к совершенствованию у студентов цветового и объемно-пространственного восприятия языка произведений изобразительного искусства, что должно способствовать овладению профессиональными творческими навыками. Кроме того, в процессе изучения курса должно происходить осознание места и своеобразия русского изобразительного искусства среди мировых художественных ценностей. Для этого в лекциях используются дополнительные примеры из ранее изученного курса истории зарубежного искусства, в т.ч. из разделов

раннехристианского, византийского и средневековья, при понимании которых у студентов нередко возникают сложности. В связи с особенностями развития современного русского искусства в курсе углубленно преподаются творческие проблемы древнерусского церковного искусства и символические вопросы в искусстве Нового времени.

При рассмотрении различных исторических эпох особое внимание уделяется синтезу архитектуры с другими видами искусств, творческому гармоничному взаимодействию художников, скульпторов и архитекторов. В примерах из истории русского искусства подробно рассматриваются изображения архитектуры и даются представления об общем историко-культурном контексте архитектуры как изобразительного пространственно-временного искусства и о значении в нём творческой деятельности архитектора. В целом, изучение истории русского искусства призвано помогать студентам в профильных занятиях по архитектурному проектированию через воспитание художественно и содержательно осмысленного подхода к собственному творчеству.

В приложение к настоящему пособию мы поместили материалы, важные для понимания смысла и содержания курса, но труднодоступные для учащихся. Это специально отобранные фрагменты из эстетического трактата Н.К. Метнера «Муза и мода», изданного в Париже в 1932 и 1978 гг. Текст о символических смыслах зооморфных образов древнерусского русского искусства и их соотношений с античным, византийским и романским искусством, – составляет приложение №2. Далее приводится таблица зодиакальных символов древнегреческого искусства, которые сходны с образами скифского «звериного стиля», они присутствовали и в византийском искусстве (зачастую с тем же календарным значением). Таблица составлена французским учёным Жаном Рише на основе тщательных многолетних исследований древнегреческой культуры. Мы добавили к ней комментарии по античной и христианской символике некоторых животных и божеств. По объективным причинам формата издания невозможно дать здесь сколько-нибудь обширный набор иллюстраций к курсу (все они имеются в указанной литературе). Здесь же (на обложке и в конце текста) мы помещаем несколько редко публикуемых памятников русского искусства, относящихся, в основном, к XVIII-XIX векам.



*Голова Горгоны на щите. Фрагмент фриза обоев в доме Полибина (Москва, 1830е, ручная роспись по наклеенной на бревенчатую стену бумаге). Фот. Л.Д. Мазур*

## СОСТАВ ЛЕКЦИОННОГО КУРСА

### **1.Вводная лекция**

Общее знакомство с курсом. Значение изучения истории искусств для образования будущего архитектора. Архитектура как изобразительное и выразительное пространственно-временное искусство. Взаимодействие и синтез различных искусств в архитектуре. Содержательные основы художественной формы. Проблема традиции и историзма в искусстве вообще и в современной художественной практике. Взаимодействие «свободных» и «несвободных» искусств. Значение истории искусства в творческой и человеческой этике архитектора. Проблемы времени и вечности в художественном творчестве. Общая периодизация развития русского искусства, его основные стили и направления.

### **2.Искусство скифов и древних славян**

Предыстория русского искусства. Формирование скифского искусства и его связи с последующими периодами и русским народным искусством. Периодизация искусства скифов и древних славян. Развитие стиля. Отражение мифологии, космологии и культуры скифов в художественных образах. Взаимовлияния скифского и классического древнегреческого искусства. Композиционные и пластические особенности на примере основных памятников. Зодиакальная символика искусства античности и скифского звериного стиля как изобразительный язык пространственно-временных отношений. Искусство древних славян и его религиозные основы.

### **3.Искусство Киевской Руси: Древний Киев XI-XII вв.**

Первые памятники христианского искусства Древней Руси (Ильинский собор и Десятинная церковь в Киеве). Античные и индо-иранские черты славянского искусства во взаимодействии с искусством Византийским. Особенности стиля и изобразительного языка этого периода. «Монументальный историзм» по Г.К. Вагнеру. Единство стиля различных видов искусства: мозаики, фрески, рельефы, книжная миниатюра, эмали, мелкая пластика. Мозаики и фрески Софии Киевской и Михайловского Златоверхого монастыря. Система росписей древнерусского храма, иконография Христа-Пантократора, Богоматери Оранты и Евхаристии. Миниатюры Остромирова Евангелия и Изборника Святослава: сюжеты, художественные связи с перегородчатými эмалями. «Трансформация монументального историзма». Фрески Кирилловской церкви в Киеве и церкви Спаса на Берестове. Рельефы из Киево-Печерской лавры и Михайловского Златоверхого монастыря: античные и византийские мотивы в древнерусском искусстве.

#### **4. Искусство Киевской Руси: Древний Новгород и Псков XI-XIII вв.**

Особенности стиля новгородского искусства. Фрески Софии Новгородской (иконография деисиса), Николо-Дворищенского собора, собора Рождества Богородицы Антониева монастыря, Георгиевской церкви в Старой Ладоге, церкви Спаса на Нередице. Особенности систем росписей новгородских храмов. Иконы Новгорода XI-XIII веков: характер живописи и сюжеты. Росписи Спас-Мирожского монастыря во Пскове (особенности стиля, формы и цвета, расположение в пространстве храма). Иконография образов Спаса Нерукотворного, Успения, великомученика Георгия, святителя Николая. Псковские иконы XIII века.

#### **5. Искусство Владимиро-Суздальского княжества XII-XIII вв.**

«Перемещение» центра художественной культуры на северо-восток Руси. Храмостроительная деятельность князя Андрея Боголюбского. Развитие скульптуры. Собор Рождества Богородицы в Боголюбове, Успенский собор во Владимире (монументальные росписи), церковь Покрова на Нерли (система скульптурной декорации фасада), иконография Покрова в иконописи. Развитие стиля владими́ро-суздальской скульптуры. Дмитриевский собор во Владимире (рельефы и росписи интерьера, иконография Страшного Суда), особенности владими́ро-суздальских икон. Символика животных в скульптурном декоре Владимиро-Суздальских храмов. Георгиевский собор в Юрьеве-Польском (характер фасадной декорации, сюжеты рельефов, их символика). Собор Рождества Богородицы в Суздале (рельефы, фрески, «золотые ворота»).

#### **6. Творчество Феофана Грека и искусство Новгорода и Пскова XIV-XV вв.**

Историко-политические и народные основы самобытности искусства Древнего Новгорода. Иконы Знамения Богородицы и «Битва Новгородцев с суздальцами». Развитие новгородской школы (стиля) живописи в XIII-XIV веках: иконы и фрески (церковь Спаса на Ковалёве, Успения на Волотовом поле). Проблемы интерпретации изобразительного языка живописи в связи с идеями исихазма. Творческие особенности стиля Феофана Грека (фрески церкви Спаса-Преображения на Ильине улице в Новгороде). Иконы Феофана Грека и его круга (Донская икона Богоматери с Успением на обороте, деисис Благовещенского собора Московского кремля, Преображение). Иконография Преображения. Искусство Новгорода после Феофана Грека: иконы конца XIV-XVI веков. Особенности псковской школы (стиля) живописи XIV-XV вв. Иконография «Собора Богоматери».

#### **7. Творчество Андрея Рублёва и художников его круга**

Предвозрождение и ренессансные тенденции в московском искусстве рубежа XIV-XV веков. Иконы из иконостаса Благовещенского собора

Московского кремля (совместная работа с Феофаном Греком и Прохором с Городца). Работы в Успенском соборе во Владимире (вместе с Даниилом Чёрным). Иконография Страшного Суда. Списки с Владимирской иконы Богоматери. Миниатюры Евангелия Хитрово (виды иллюстраций - буквицы, заставки, изображения Евангелистов и их символов, особенности их стиля и символики). Звенигородский чин. Работы в Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры. Икона Троица Рублёва (особенности иконографии, композиционного построения, цвета; символика форм, жестов, предметного мира) в сравнении с иконографией Троицы Ветхозаветной или «гостеприимства Авраама».

## **8. Иконостас: история формирования и символика**

Символическое и функциональное значение иконостаса в восточно-христианском храме. Исторические и внеисторические прообразы иконостаса. Эволюция алтарной преграды и её основные составные части. «Классический» пятирусный иконостас XV-XVI веков. Смысл расположения ярусов (чинов: местный, деисисный (деисусный), праздничный, пророческий, праотеческий), их состав и центральные иконы. Годовой круг церковных праздников и их иконография. Местные иконы. Варианты изображений на Царских вратах и боковых дверях иконостаса. Иконостас в русских храмах XVII-XIX веков: его эволюция, символика и основные составные части. Особенности расположения рядов и иконографии деисиса. Ордерное оформление иконостасов (история формирования с раннехристианской эпохи, символика, формальные особенности).

## **9. Творчество Дионисия и тема Акафиста в древнерусской живописи**

Развитие древнерусского искусства в деятельности последователей Андрея Рублёва. Стилистические особенности заключительного периода древнерусского искусства. Проблема самобытности и «поствизантийский маньеризм». Работы Дионисия для Московского кремля: иконы и фрески (Успенский собор). Иконография Богоматери Одигитрии. Колористические нововведения Дионисия: особенности живописной техники и стиля, композиции и цвета. Иконы из Павлова Обнорского монастыря и «Успение» из Дмитрова. Фрески Дионисия в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря (цвет-тон, расположение в пространстве, сюжеты и символика). Акафист как поэтическая форма византийской литературы. Тема Акафиста во фресках Ферапонтова монастыря и росписях Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве (связь с архитектурой, особенности иллюстрирования поэтического текста - «сугубый аллегоризм»).

## **10. Московское искусство XVI в.: фрески и иконы**

Работы сыновей Дионисия в Благовещенском соборе Московского кремля. Новый характер монументальной живописи (Смоленский собор

Новодевичьего монастыря в Москве, собор Спасского монастыря в Ярославле). Станковая живопись XVI - начала XVII века. Общая характеристика: развитие стиля Дионисия; исторические и «приточные» сюжеты; изменение цвета и изобразительной формы; новое понимание назначения и смысла иконы. Дело дьяка Висковатого и положения Стоглавого собора о работе иконописцев. Списки со знаменитых древних икон. Строгановская школа (стиль) живописи.

## **11. Искусство XVII в.: фрески, иконы, парсуны**

Начало Нового времени в русском искусстве. Монументальная живопись XVII века (Москва: на примере церкви Троицы в Никитниках и кремлёвских соборов; Ярославль: росписи церквей Илии Пророка и Иоанна Предтечи в Толчкове; Переславль-Залесский: росписи Троицкого собора Данилова монастыря). Росписи Митрополичьего двора в Ростове Великом. Творчество Симона Ушакова и мастеров Оружейной палаты. Идеи «возрождения» древнехристианской живописи: теоретические основы «световидной» живописи, особенности цвета и формы в новых иконах, использование орнамента. Парсуны XVII – начала XVIII века. Особенности жанра: композиция, формальные и содержательные проблемы портрета, техника исполнения, назначение парсун.

## **12. Искусство первой половины - середины XVIII века**

Проблемы изучения искусства петровской эпохи: соотношение традиции и новаторства, художественное образование, сложности стилистических определений барокко-классицизм. Живопись петровской эпохи (парсуна 90-х годов XVII века, И. Таннауэр, Л. Каравакк, И. Никитин, А. Матвеев). Особенности изобразительного и выразительного языка портретного жанра, «жанровый портрет». Скульптурное творчество Б.К. Растрелли. Русская гравюра первой половины – середины XVIII века (А. Зубов, М. Махаев): «рождение» пейзажа и эволюция перспективного видения и тональных приемов изображения городского пространства. Творчество И. Вишнякова, А. Антропова, И. Аргунова.

## **13. Академия художеств: исторический и бытовой жанры, портрет эпохи классицизма**

Проблемы взаимоотношений церковного и светского искусства XVIII - начала XIX века. Иконопись XVIII века (основные стилистические направления). Духовное наполнение и символическое содержание художественного «пространства» светской жизни эпохи классицизма. Создание Академии художеств: академическая система художественного образования (виды изобразительного искусства, жанры и классы, теория и практика, соревновательность, открытые выставки, пенсионерство). Исторический жанр в русской живописи второй половины XVIII века (А. Лосенко, П. Соколов, И. Угрюмов). Бытовой жанр в русской живописи XVIII

века. (М. Шибанов, И. Фирсов, И. Ерменёв). Особенности русского портрета эпохи классицизма. Творчество Ф. Рокотова (особенности цвета и тона, психологические характеристики). Творчество Д. Левицкого (особенности цвета и тона, жест в композиции и символике парадного портрета, воплощение литературных программ). Серия портретов смольнянок Д. Левицкого. Творчество В. Боровиковского (психологические характеристики, особенности живописной фактуры, пространство и аксессуары в композиции картины).

#### **14. Академия художеств: скульптура и пейзажный жанр в живописи эпохи классицизма**

Русская скульптура второй половины XVIII века: от барокко к классицизму (Ф. Гордеев, Ф. Щедрин, М. Козловский, И. Прокофьев; синтез архитектуры и скульптуры на примере памятников Петербурга и Петергофа). Творчество Ф. Шубина. Памятники и надгробия И. Мартоса - начало «антиклизированной» интерпретации античных образцов. «Медный Всадник» Э.-М. Фальконе (стиль и форма). Скульптура первой половины XIX века: от классицизма к реализму(?) (С. Пименов, В. Демут-Малиновский, Б. Орловский, П. Клодт).

Русская пейзажная живопись конца XVIII века: идеализированная природа Семёна Щедрина и идеальный город Ф. Алексеева. Зарождение романтических и сентиментальных тенденций. Романтизм в пейзажах Сильвестра Щедрина и И.К. Айвазовского.

#### **15. Романтизм и сентиментализм в русской живописи**

Романтизм и сентиментализм - художественные направления в контексте стиля русского классицизма. Противоположные особенности этих направлений: пространство, время, динамика-статика композиций, контрастные и нюансные цвето-тоновые отношения, постановка освещения, средства выражения характера и чувств изображенных личностей, сюжеты романтизма и сентиментализма. Символические основы романтического и сентиментального русского портрета. Творчество О. Кипренского. Творчество В. Тропинина. Творчество К. Брюллова. Стремление к индивидуальности сюжета и формы. Соотношение идеального (классического) и индивидуального. «Последний день Помпеи»: опера Дж. Паччини, реальные жизненные переживания художника, творческий и человеческий манифест. Серия портретов Ю.П. Самойловой с воспитанницами. «Символический аллегоризм» современности. Творчество А. Венецианова. Поэтизация обыденности.

#### **16. Живопись середины XIX века: школа Венецианова, А.А. Иванов, П.А. Федотов**

Интерьер в произведениях мастеров школы А. Венецианова и его педагогическая система (К. Зеленцов, А. Алексеев, А. Тыранов, Г. Сорока).

Единение жанров. Архитектурные особенности русского жилого интерьера «средней руки» середины XIX века. Цвет и свет в пейзажах А.А. Иванова. Пленерные работы. Работа А.А. Иванова над картиной «Явление Христа народу». Библейские эскизы А.А. Иванова. Новаторство трактовки библейских сюжетов, связь их композиционного построения и эмоционального воздействия. Творчество П.А. Федотова. Завершение классицизма в русской живописи. Проблема соотношения идеализированной формы и сатирической или нравоучительной повествовательности. Взаимодействие с «малыми голландцами». Поэзия П.А. Федотова. Портреты. «Тихая жизнь» говорящего натюрморта в сюжетных композициях художника. Живописные эксперименты с реализмом искусственного освещения.

## **17. Проблемы русского искусства второй половины XIX века и творчество передвижников**

Московский натуральный класс и работы В.Г. Перова. Разрушение классицистических принципов композиции, преобладание занимательной повествовательности над художественным образом. Творчество Г. Семирадского: академизм и импрессионистический реализм античности. Товарищество передвижных художественных выставок. Основные эстетические принципы передвижников, влияние литературы и бытового жанра. И. Крамской, И. Репин, В. Суриков. Исторические картины В. Поленова. Пейзаж в творчестве передвижников (А. Саврасов, И. Шишкин, А. Куинджи, В. Поленов, И. Левитан). Тема времени в пейзажах Ф. Васильева. Поиски новой художественной выразительности и новая интерпретация библейских сюжетов у Н. Ге. Введение в круг творческих проблем современного искусства. «Муза и мода» Николая Метнера: современный художник о классических основах, необходимых для существования искусства.

## **РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА**

Список рекомендуемой литературы по истории Русского искусства можно найти в интернете на любой из следующих ссылок, которые надо ввести в адресную строку браузера:

<https://sites.google.com/site/musastrum/home/articles>

на открывшейся странице в разделе «Путятин И.Е.» щёлкнуть курсором на ссылке: «список литературы по курсу Истории Русского искусства»

Или здесь:

[https://docs.google.com/document/pub?id=1bGACYpc1TErd6fb7mcOyzSGDoN0JM\\_qHoiy7f9JtAHg](https://docs.google.com/document/pub?id=1bGACYpc1TErd6fb7mcOyzSGDoN0JM_qHoiy7f9JtAHg)

Или здесь: <http://blogaum.wordpress.com/>

Или здесь: <http://blogaum.wordpress.com/articles/рекомендуемая-литература-по-курсу-и/>

Статью «НИЗКИЕ» ИКОНОСТАСЫ ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА: СИМВОЛИКА И ПРОБЛЕМЫ ВОССТАНОВЛЕНИЯ можно прочитать на этой ссылке:

<http://blogaum.wordpress.com/articles/i-poutiatine-2/>

**Основная литература:**

- Бычков В.В.* Духовно-эстетические основы русской иконы. М., 1995.
- Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф.* Искусство Древней Руси. М., 1993.**
- Всеобщая история искусств. Т. II, ч. 1 (М., 1960), Т. V (М., 1964).
- Гладышева Е.В., Нерсисян Л.В.* Словарь-указатель имен и понятий по древнерусскому искусству. М., 1991.
- Ильина Т.В.* История искусств. Отечественное искусство. М., 2005.**
- История русского искусства. Т. 1. под ред. М.М. Раковой, И.В. Рязанцева. М., 1991.
- История русского искусства. Т. I (М., 1953), Т. II (М., 1954), Т. VII (М., 1961).
- Колпакова Г.С.* Искусство Древней Руси. Домонгольский период. СПб., 2007.**
- Лазарев В.Н.* Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. М., 2000.
- Лазарев В.Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983.
- Лифшиц Л.И.* Древнерусское искусство. М., 2000.
- Лихачёва В.Д., Лихачёв Д.С.* Художественное наследие Древней Руси и современность. Л., 1971.
- Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х тт. М., 1980, 1982.
- Мнева Н.Е.* Искусство Московской Руси. Вторая половина XV - XVII вв. М., 1965.
- Муратов П.П.* Древнерусская живопись. История открытия и исследования. М., 2005.**
- Попова О.С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006.
- Терминологический словарь. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство, архитектура. М., 1997.
- Трубецкой Е.Н.* Три очерка о русской иконе. М., 1991.
- Эвтерпа в хороводе муз. К освобождению архитектуры и пластических искусств / сост., научн. ред. И.Е. Путятин. М., 2010. (От редактора: Вместо предисловия или об архитектуре, свободных искусствах, о музах и музыке. С. 3-19).

**Дополнительная литература**

Общие работы:

- Словарь художественных терминов. 1923–1929. Государственная академия художественных наук / общ. ред., послесловие – И.М. Чубаров. М., 2005.
- 1000-летие русской художественной культуры. М., 1998.
- Chevalier J., Gheerbrant A.* Dictionnaire des symboles. Paris, 1982.
- Богоматерь Владимирская. К 600-летию сретения иконы... Каталог. М., 1995.
- Гладкова О.В.* О славяно-русской агиографии. Очерки. М., 2008.
- Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись XVIII-XX вв. Т. 2. М., 1998.
- Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1. Древнерусское искусство X - начала XV века. М., 1995.
- Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XVIII-XIX веков. Т. 1. Рисунок XVIII века. М., 1996.
- Древнерусское искусство. Балканы, Русь. СПб., 1995.
- Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. СПб., 2002.
- Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура. СПб., 2002.
- Кириченко Е.И.* Президенты Императорской Академии художеств. М., 2008.
- Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. СПб., 1910 (М., 1999).
- Косцова А.С., Побединская А.Г.* Русские иконы XVI - начала XX века с изображением монастырей и их основателей. Каталог выставки в ГЭ. СПб., 1996.
- Краткая художественная энциклопедия. Искусство стран и народов мира. Т. III. М., 1971.
- Краткий словарь терминов изобразительного искусства. М., 1999.

- Лелеков Л.А.* Искусство Древней Руси и Восток. М., 1978.  
 Мастера искусства об искусстве. Т. IV. М.,-Л., 1937.  
 Мастера искусств об искусстве. Т. III (М., 1967), Т. V. Кн. 2 (М., 1969), Т. VI (М., 1969).  
*Монахиня Таисия.* Жития святых. 1000 лет русской святости. В 2-х тт. Изд. 2-е. М., 1991.  
*Павел Флоренский.* Обратная перспектива // *Павел Флоренский.* У водоразделов мысли. М., 2009. С. 25-90.  
*Петинова Е.Ф.* Русские живописцы XVIII века. СПб., 2002.  
*Покровский Н.В.* Евангелие в памятниках иконографии. Преимущественно византийских и русских. М., 2001.  
 Популярная художественная энциклопедия в 2-х тт. М., 1964.  
*Путятин И.Е.* Музыкальные аспекты в проблеме освобождения архитектуры и других пластических искусств // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика. Вып. IV. М., 2011. С. 104-120.  
*Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975.  
 Русский Музей. Живопись. Первая половина XIX века. Каталог. Т. 3. СПб., 2007.  
*Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С.* История древнерусской живописи. М., 2007.  
*Свирин А.Н.* Искусство книги в Древней Руси. XI - XVII вв. М., 1964.  
*Святитель Николай (Велимирович).* Символы и сигналы. М., 2003.  
*Стерлигова И.А.* Драгоценный убор древнерусских икон XI-XIV веков. М., 2000.  
*Третьяков Н.Н.* Образ в искусстве. Основы композиции. Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001.  
*Уваров А.С.* Христианская символика. М., 1908 (2001).  
*Филатов В.В.* Краткий иконописный словарь. М., 1996.  
 Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред. А.М. Лидов. М., 1996.

#### Дополнительная литература по разделам

##### **Искусство скифов и древних славян:**

- Gold der Skythen aus der Leningrader Eremitage. München, 1984.  
 Or des Scythes. Paris, 1975.  
*Richer J.* Delphes, Délos et Cumes. Paris, Julliard, 1970.  
*Richer J.* Géographie sacrée du monde grec. Paris, Hachette, 1967.  
*Василенко В.* Славянское язычество (XI-XIII вв.) // Декоративное искусство СССР. 1968. №2. С. 19-23.  
*Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф.* Искусство Древней Руси. М., 1993.  
*Высотская Т.Н.* Скифские городища. Симферополь, 1989.  
*(Грязнов М.)* Древнее искусство Алтая. Л., 1958.  
*Кузьмина Е.Е.* Мифология и искусство скифов и бактрийцев. М., 2002.  
*Путятин И.Е.* К проблеме изображения времени: "Космические символы в христианском искусстве" Жана Рише // Архитектор А.С. Каминский и церковная архитектура XIX века - сборник трудов научной конференции. Дзержинский: Николо-Угрешская Православная духовная семинария, 2011. С 147 - 153.  
*Раевский Д.С.* Мир скифской культуры. М., 2006.  
*Рише Ж.* Иконология и традиция. Космические символы в христианском искусстве / перевод и комментарии И.Е. Путятин // Искусствознание. 3-4/07. М., 2007. С. 204-251.  
*Руденко С.И. и Н.М.* Искусство скифов Алтая. М., 1949.  
*Рыбаков Б.А.* Русское прикладное искусство X-XIII веков. Л., 1971.  
*Скржинская М.В.* Скифия глазами эллинов. СПб., 1998.  
*Уильямс Д., Огден Дж.* Греческое золото. Ювелирное искусство классической эпохи V - IV века до н.э. СПб. (ГЭ), 1995.  
 Шедевры древнего искусства Кубани. Каталог выставки. / Научн. ред. Лесков А.М., Лапушнян В.Л. М., 1987.

Шульц П. Мавзолей Неаполя Скифского. М., 1953.

**Искусство Киевской Руси: Древний Киев XI – XII вв.:**

Киев. Архитектурные памятники и художественные музеи. Альбом-путеводитель (на французском языке) / Авторы-сост. С.С. Гурок, Б.Б. Лобановский. Л., 1986.

Колпакова Г.С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб., 2004.

Колпакова Г.С. Искусство Древней Руси. Домонгольский период. СПб., 2007.

Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески. М., 1973.

Лазарев В.Н. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. М., 2000.

Лазарев В.Н. Михайловские мозаики. М., 1966.

Мозаики и фрески Софии Киевской. Альбом / Сост. И.Ф. Тоцкая. Киев, 1980.

Попова О.С. Мозаики Софии Киевской и византийская монументальная живопись второй четверти XI века // Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006.

Попова О.С. Мозаики Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве и византийское искусство конца XI – начала XII века // Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006.

Рыбаков Б.А. Русское прикладное искусство X-XIII веков. Л., 1971.

Сапунов Б.В. Книга в России в XI-XIII вв. Л., 1978.

Свирин А.Н. Искусство книги в Древней Руси. XI - XVII вв. М., 1964.

София Киевская / Автор-сост. Г.Н. Логвин. Киев, 1971.

Этингоф О.Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI-XIII веков. М., 2000.

**Искусство Киевской Руси: Древний Новгород и Псков XI - XIII вв.:**

Васильев Б.Г. Успенский собор XII века в Старой Ладогге. Живописное убранство. Волхов, 2006.

Колпакова Г.С. Искусство Древней Руси. Домонгольский период. СПб., 2007.

Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески. М., 1973.

Лазарев В.Н. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. М., 2000.

Лазарев В.Н. Новгородская иконопись. М., 1969.

(Овчинников А., Кишилов Н.) Живопись Древнего Пскова. XIII-XVI в. М., 1971.

Пивоварова Н.В. Фрески церкви Спаса на Нередице: иконографическая программа росписи. СПб., 2002.

Рыбаков Б.А. Русское прикладное искусство X-XIII веков. Л., 1971.

Сапунов Б.В. Книга в России в XI-XIII вв. Л., 1978.

Сарабьянов В.Д. Георгиевская церковь в Старой Ладогге. М., 2003.

Смирнова Э.С. Живопись Древнего Новгорода. Середина XIII – начало XV века. М., 1976.

Церковь Георгия в Старой Ладогге. / Автор-составитель В.Д. Сарабьянов. М., 2002.

Церковь Спаса на Нередице: от Византии к Руси. М., 2005.

Tsarevskaya T. St. Sophia's Cathedral in Novgorod. М., 2005.

**Искусство Владимиро – Суздальского княжества XII – XIII вв.:**

(Розанова Н.В.) Ростово-Суздальская живопись XII-XVI веков. М., 1970.

Richer J. Iconologie et tradition. Symboles cosmiques dans l'art chrétien. Paris, Éd. Guy Trédaniel, 1984.

Белова О.В. Славянский бестиарий. М., 2001.

Вагнер Г.К. Белокаменная резьба древнего Суздаля. Рождественский собор. XIII век. М., 1975.

Вагнер Г.К. Мастера древнерусской скульптуры. Рельефы Юрьева-Польского. М., 1966.

Вагнер Г.К. От символа к реальности: развитие пластического образа в древнерусском

искусстве. М., 1980.

*Вагнер Г.К.* Скульптура Владимиро-Суздальской руси. Юрьев-Польской. М., 1964.

*Вагнер Г.К.* Скульптура Древней Руси. XII век. Владимир. Боголюбово. М., 1969.

*Вагнер Г.К.* Скульптура Древней Руси. М., 1970.

Георгий Карлович Вагнер – учёный, художник, человек / ред. М.А. Некрасова, Э.К. Гусева. М., ИМЛИ РАН, 2006.

*Воронин Н.Н.* Владимир. Памятники архитектуры. Альбом (на французском языке). Л., 1988.

*Воронин Н.Н.* Юрьев-Польской. М., 1985.

*Гладкая М.С.* Рельефы Дмитриевского собора во Владимире. Вопросы иконографической программы. Владимир, 2005.

Дмитриевский собор во Владимире. Сборник статей. М., 1997.

*Лазарев В.Н.* Древнерусские мозаики и фрески. М., 1973.

*Попова О.С.* Фрески Дмитриевского собора во Владимире и византийская живопись XII века // *Попова О.С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006.

*Рише Ж.* Иконология и традиция. Космические символы в христианском искусстве / перевод и комментарии И.Е. Путятин // *Искусствознание.* 3-4/07. М., 2007. С. 204-251.

*Рыбаков Б.А.* Русское прикладное искусство X-XIII веков. Л., 1971.

*Святитель Николай (Велимирович).* Символы и сигналы. М., 2003.

### **Творчество Феофана Грека и искусство Новгорода и Пскова XIV – XV вв.:**

(*Овчинников А., Кишилов Н.*) Живопись Древнего Пскова. XIII-XVI в. М., 1971.

*Алпатов М.В.* Феофан Грек. М., 1990.

*Вздорнов Г.И.* Волоотово. Фрески церкви Успения на Волоотовом поле. М., 1989.

*Вздорнов Г.И.* Феофан Грек: творческое наследие. М., 1983.

*Колпакова Г.С.* О новгородских стенописях XIV века. Стилистическое соотношение росписи Волоотова, церкви Фёдора Стратилата и фресок Феофана Грека в церкви Спаса Преображения // *Советское искусствознание.* Вып. 19. М., 1985. С. 78-95.

*Лазарев В.Н.* Новгородская иконопись. М., 1969.

*Лазарев В.Н.* Феофан Грек и его школа. М., 1961.

*Мейендорф Иоанн, протопресвитер.* История церкви и восточно-христианская мистика. М., 2000. Главы: «Григорий Палама, богослов исихазма» (с. 300-330); «Культурные связи Византии, южных славян и России» (с. 421-432).

*Попова О.С.* Фрески и иконы Феофана Грека. Два пути духовной жизни // *Попова О.С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006.

*Попова О.С.* Особенности искусства Пскова // *Попова О.С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006.

*Салько Н.Б.* Памятник, овеянный славой Куликовской битвы. Л., 1978.

*Смирнова Э.С.* Живопись Древнего Новгорода. Середина XIII – начало XV века. М., 1976.

*Щенникова Л.А.* Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля. Деисусный и праздничный ряды иконостаса. Каталог. М., 2004.

### **Творчество Андрея Рублева:**

А. Рублёв. Из собрания Государственной Третьяковской галереи / Автор-сост. Э.К. Гусева. М., 1990.

Богоматерь Владимирская. К 600-летию сретения иконы... Каталог. М., 1995.

*Брюсова В.Г.* Андрей Рублёв. М., 1995.

*Дёмина Н.А.* «Троица» Рублева. М., 1963.

*Лазарев В.Н.* Андрей Рублев и его школа. М., 1966.

*Лихачёв Д.С.* Культура Руси времени Андрея Рублёва и Епифания Премудрого (конец XIV

– начало XV века). М.-Л., 1962.

Осташенко Е.Я. Андрей Рублёв... М., 2005.

Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. Антология / Сост., ред., предисловие Н.К. Гаврюшина. М., 1993.

Щенникова Л.А. Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля. Деисусный и праздничный ряды иконостаса. Каталог. М., 2004.

Яковлева А.И. Праздничный ряд иконостаса Благовещенского собора: состав и происхождение // Царский храм: Благовещенский собор Московского Кремля в истории русской культуры. ГИКМЗ «Московский кремль». Материалы и исследования. Вып. XIX. М., 2008. С. 144-179.

### **Иконостас: история формирования и символика:**

Бочаров Г.Н. Классические иконостасы Великого Устюга // Русский классицизм второй половины XVIII-начала XIX века. М., 1994. С. 70-77.

(Николаева М.В.) Иконостас Петровского времени. Москва и Подмосковье. М., 2008.

Петропавловский собор и Великокняжеская усыпальница. СПб., 2007. С. 40-59.

The Iconostasis of Sts. Peter and Paul Cathedral. Saint-Petersburg, 2004.

Путятин И.Е. «Низкие» иконостасы эпохи классицизма: символика и проблемы восстановления // Церковное искусство: модернизм и традиция. СПб., 2005. С. 89-94.

Путятин И.Е. «Низкие» иконостасы эпохи классицизма: содержание архитектурной формы и проблемы восстановления // Реликвия. №1 (4), март 2004. С. 16-23.

Путятин И.Е. Идеальный ордер в архитектурной теории Нового времени... М., 2002.

Путятин И.Е. Кваренги и Львов: рождение образа храма русского ампира. М., 2008.

Путятин И.Е. Образ русского храма и эпоха Просвещения. М., 2009. С. 152-159.

Путятин И.Е. Раннехристианские и древнеримские образы в архитектуре Казанского собора // Андрей Никифорович Воронихин. Мастер, эпоха, творческое наследие. СПб., 2010. С. 67-80.

Священник Павел Флоренский. Избранные труды по искусству. М., 1996.

Священник Павел Флоренский. Иконостас. М., 1994.

Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе. М., 1991.

Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Париж, 1989.

Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. Антология / Сост., ред., предисловие Н.К. Гаврюшина. М., 1993.

Щенникова Л.А. Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля. Деисусный и праздничный ряды иконостаса. Каталог. М., 2004.

### **Творчество Дионисия и тема Акафиста в древнерусской живописи:**

Голейзовский Н., Ямщиков С. Дионисий (из серии «Образ и цвет»). М., 1969.

Громова Е.Б. История русской иконографии акафиста. М., 2005.

Данилова И.Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970.

Дионисий – «живописец пресловущий». Каталог выставки в ГТГ. М., 2002.

Лифшиц Л.И., Попов Г.В. Дионисий. М., 2006.

Нерсесян Л.В. Дионисий (из серии «Художник в Третьяковской галерее»). М., 2002.

Нерсесян Л.В. Дионисий иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М., 2002.

Новодевичий монастырь / Сост. И.Г. Борисенко. М., 2003.

Преп. Иосиф Волоцкий. Послание иконописцу / Предисл., пер. со славянского иеродиакона Романа (А.Г. Тамберга). М., 1994.

Путеводитель по композициям стенописи Дионисия 1502 г. в соборе Рождество Богородицы Ферапонтова монастыря / Авт.-сост. Е.Н. Шелкова, ред. Л.В. Нерсесян. М., 2005.

Ретковская Л.С. Смоленский собор Ново-Девичьего монастыря. М., 1954.

**Московское искусство XVI в.: фрески и иконы:**

Вера и власть: эпоха Ивана Грозного. Каталог выставки в ГИКМЗ «Московский Кремль». М., 2007.

Иван IV Грозный. Сочинения. СПб.: Азбука-классика, 2008.

Италия и Московский двор. Каталог выставки в Московском Кремле. М., 2004.

Мнева Н.Е. Искусство Московской Руси. Вторая половина XV - XVII вв. М., 1965.

Подобедова О.И. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972.

Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV- начала XVI века. М., 1975.

Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Париж, 1989.

Успенский Л.А. Московские соборы XVI века и их роль в церковном искусстве // Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. Антология / Сост., ред., предисловие Н.К. Гаврюшина. М., 1993.

**Искусство XVII в.: фрески, иконы, парсуны:**

Бекенева Н.Г. Симон Ушаков. 1626-1686. Л., 1984.

Брюсова В.Г. Русская живопись 17 века. М., 1984.

Масленицын С.И. Переславль-Залесский. Л., 1985.

Мнева Н.Е. Искусство Московской Руси. Вторая половина XV - XVII вв. М., 1965.

Никитина Т.Л. Церковь Воскресения в Ростове Великом. М.: «Северный паломник», 2002.

Никитина Т.Л. Церковь Иоанна Богослова в Ростове Великом. М.: «Северный паломник», 2002.

Овчинникова Е.С. Портрет в русском искусстве XVII века. М., 1955.

Портрет в русской живописи XVII – первой половины XIX века / Авт.-сост. А.В. Стерлигова; общ. ред. Г.В. Стернина. М., 1986.

Произведения иконописцев Оружейной палаты Московского кремля из собрания Останкинского дворца-музея / авт.-сост. Е.И. Силаева. М., 1992.

Ростовский Архиерейский дом и русская художественная культура второй половины XVII века. Ростов, 2006.

Русский исторический портрет. Эпоха парсуны // Труды ГИМ. М., 2006.

Самойлова Т.Е. Княжеские портреты в росписи Архангельского собора Московского кремля. М., 2004.

Самойлова Т.Е. Святые князья в стенописи Архангельского собора. М., 2006.

Сукин Л.Б. Троицкий собор Данилова монастыря в Переславле-Залесском. М.: «Северный паломник», 2002.

**Искусство первой половины – середины XVIII в.:**

Алексеева М. Гравюра петровского времени. Л., 1990.

Алексеева М.А. Михайло Махаев – мастер видового рисунка XVIII века. СПб., 2003.

Андросов С.О. Живописец Иван Никитин. СПб., 1998.

Андросов С.О. Итальянская скульптура в собрании Петра Великого. СПб., 1999.

Борзин Б.Ф. Росписи петровского времени. Л., 1986.

Вдовин Г.В. Персона - индивидуальность - личность: опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. М., 2005.

Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. М., 1987.

Ильина Т.В. Иван Яковлевич Вишняков. Жизнь и творчество. М., 1979.

Ильина Т.В., Римская-Корсакова С.В. Андрей Матвеев. М., 1984.

Калязина Н.В., Дорофеева Л.П., Михайлов Г.В. Дворец Меншикова. Художественная культура эпохи... М., 1986.

Коваленская Н.Н. История русского искусства XVIII века. М., Л., 1962.

- Лебедева Т.А. Иван Никитин. М., 1975.  
(Максимович-Амбодик Н.) Эмблемы и символы (с изд. 1788 и 1811 гг.) / Вст. Ст. и комм. А.Е. Махова. М., 1995.  
Молева Н., Белютин Э. Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. М., 1965.  
Молева Н.М. Иван Никитин. М., 1972.  
Павленко Н.И. Пётр Великий. М., 1994.  
Петинова Е.Ф. Русские живописцы XVIII века. СПб., 2002.  
Сахарова И. А.П. Антропов. М., 1974.  
Селинова Т.А. Иван Петрович Аргунов. М., 1973.  
Трубинов Ю.В. Палаты Светлейшего князя Мншикова. СПб., 2003.

**Академия художеств: исторический жанр и портрет эпохи классицизма:**

- (Максимович-Амбодик Н.) Эмблемы и символы (с изд. 1788 и 1811 гг.) / Вст. Ст. и комм. А.Е. Махова. М., 1995.  
Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII-XIX веков. М., 1975.  
Вдовин Г.В. Персона - индивидуальность - личность: опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. М., 2005.  
Гершензон-Чегодаева Н.М. Дмитрий Григорьевич Левицкий. М., 1964.  
Государственный русский музей. Живопись. XVIII век. Каталог. СПб., 1998.  
Екатерина Великая. Русская культура второй половины XVIII века. Каталог выставки. СПб., 1993.  
Зонова З.Т. Григорий Иванович Угрюмов. 1764-1823. М., 1966.  
Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М., 1963.  
Карев А.А. «Притворство» придворного и проблема жеста в портрете Екатерининского времени // Русское искусство Нового времени. Вып. 9. М., 2005. С. 118-135.  
Карев А.А. Человек в Храме Природы. Проблемы взаимодействия модели и пейзажного фона в русском портрете второй половины XVIII века. Русское искусство Нового времени. Вып. 10. М., 2006. 124-142.  
Коваленская Н.Н. История русского искусства XVIII века. М., Л., 1962.  
Кузнецов С. Неизвестный Левицкий. Портретное искусство живописца в контексте петербургского мифа. СПб., 2006.  
Лейтас И.А. Владимир Боровиковский. М., арт-родник, 2010.  
Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии художеств в XVIII веке. М., 1956.  
Петинова Е.Ф. Русские живописцы XVIII века. СПб., 2002.  
Портрет в русской живописи XVII – первой половины XIX века / Авт.-сост. А.В. Стерлигова; общ. ред. Г.В. Стернина. М., 1986.  
Православный Петербург. Святые и святыни. Каталог выставки. / Сост. И.И. Зотова, Д.А. Зайцева, А.О. Кожемякин; ред. М.А. Левченко. Ораниенбаум, 2003.  
Путятин И.Е. Портрет В.И. Баженова в кругу семьи и идеальный образ храма в эпоху классицизма // Ассамблея искусств: XVIII век. М.: ГИИ, Пинакотека, 2000.  
Ф. Рокотов. Из собрания государственной Третьяковской галереи / Автор-сост. Л.А. Маркина. М., 1986.  
Яковлева Н.А. Г.И. Угрюмов. Л., 1982.  
Яремич С.П. Русская академическая художественная школа в XVIII веке. М.-Л., 1934.

**Академия художеств: пейзажный жанр живописи и скульптура эпохи классицизма:**

- Аркин Д.Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. М., 1990.  
Ацаркина Э.Н. Сильвестр Щедрин. 1791-1830. М., 1978.

- Гофман И. Иван Петрович Мартос. Л., 1970.  
 Каганович А. «Медный всадник»: история создания монумента. 2-е изд., доп. Л., 1982.  
 Каганович А. Федосий Фёдорович Щедрин. 1751-1825. М., 1953.  
 Карпова Е.В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII - начала XX века. СПб., 2009.  
 Петина Е.Ф. Русские живописцы XVIII века. СПб., 2002.  
 Петров В.Н. Михаил Иванович Козловский. М., 1977.  
 Рогачевский В. Фёдор Гордеевич Гордеев. 1744-1810. М., 1960.  
 Рязанцев И.В. Скульптура в России XVIII – начало XIX века: очерки. М., 2003.  
 Усачёва С. Фёдор Алексеев (из серии «Художник в Третьяковской галерее»). М., 2004.  
 Фёдор Алексеев и его школа. М., (ГТГ), 2004.  
 Фёдоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII- начала XIX века. М., 1953.  
 Фёдоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII- начала XX века. М., 1986.  
 Фёдоров-Давыдов А.А. С.Ф. Щедрин. М., 1946.  
 Фёдоров-Давыдов А.А. Фёдор Яковлевич Алексеев. М., 1955.  
 Федот Шубин. 1740-1805. Каталог выставки к 250-летию со дня рождения. СПб., 1994.  
 Хачатрян Ш.Г. Айвазовский. Живопись. М., 1989.  
 Яковлева Н.А. Федот Иванович Шубин. 1740-1805. Л., 1984.

### **Романтизм и сентиментализм в русской живописи:**

- Алексей Гаврилович Венецианов: мир художника. Статьи. Письма. Современники о художнике / Сост., вст. ст. и примеч. А.В. Корниловой. Л., 1980.  
 Алленова О.А., Плотникова Е.Л. Карл Брюллов в Третьяковской галерее. М., 2000.  
 Алпатов М.В. Василий Андреевич Тропинин. 1776-1857. М., 1970.  
 Амшинская А.М. В.А. Тропинин. М., 1976.  
 Ацаркина Э.Н. К.П. Брюллов. Жизнь и творчество. М., 1963.  
 Борисова Е.А. Русская архитектура в эпоху романтизма. СПб., 1997.  
 Валицкая А.П. Орест Кипренский в Петербурге. Л., 1981.  
 Зименко В.М. Орест Адамович Кипренский. 1782-1836. М., 1988.  
 Коваленская Н.Н. История русского искусства первой половины XIX века. М., 1951.  
 Леонтьева Г.К. Алексей Гаврилович Венецианов. Л., 1988.  
 Никольский В. История русского искусства. М., 2001.  
 Орлов П.А. Русский сентиментализм. М., 1977.  
 Петина Е.Ф. Василий Андреевич Тропинин. Альбом. 2-е изд. Л., 1990.  
 Пикулева Г.И. Брюллов (из серии «Галерея гениев»). М., 2004.  
 Портрет в русской живописи XVII – первой половины XIX века / Авт.-сост. А.В. Стерлигова; общ. ред. Г.В. Стернина. М., 1986.  
 Поспелов Г.Г. Русское искусство XIX века. Очерки. М., 1997.  
 Русский Музей. Живопись. Первая половина XIX века. Каталог (К-Я). СПб., 2007.  
 Сарабьянов Д.В. Орест Адамович Кипренский. Альбом. Л., 1982.  
 Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980.  
 Турчин В.С. Орест Кипренский. М., 1975.  
 Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. К истории искусства первой трети XIX столетия: очерки. М., 1981.

### **Живопись середины XIX в.: школа Венецианова, А.А. Иванов, П.А. Федотов:**

- А. Иванов. Из собрания Государственной Третьяковской галереи. Акварель / автор-сост. Е.Л. Плотникова. М., 1984.  
 А. Иванов. Из собрания Государственной Третьяковской галереи. Живопись / автор-сост. Л.З. Иткина. М., 1988.  
 Алексеева Т.В. Художники школы Венецианова. 2-е изд. перераб., доп. М., 1982.

- Алексей Гаврилович Венецианов: мир художника. Статьи. Письма. Современники о художнике / Сост., вст. ст. и примеч. А.В. Корниловой. Л., 1980.
- Алленов М.М. Александр Андреевич Иванов. М., 1980.
- Вагнер Г.К. В поисках истины. Религиозно-философские искания русских художников. Середина XIX – начало XX века. М., 1993.
- Загянская Г. Пейзажи Александра Иванова: проблема живописного метода художника. М., 1976.
- Интерьер в русском искусстве. М., 2002.
- Мастера искусства об искусстве. Т. IV. М.–Л., 1937.
- Никольский В. История русского искусства. М., 2001.
- Сарабьянов Д.В. П.А. Федотов. М., 1969.
- Сарабьянов Д.В. Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века. М., 1973.
- Фомичева З.И. А.Г. Венецианов – педагог. М., 1952.

***Проблемы искусства второй половины XIX века и творчество передвижников:***

- Арбитман Э. Жизнь и творчество Н.Н. Ге. Саратов, 1972.
- Вагнер Г.К. В поисках истины. Религиозно-философские искания русских художников. Середина XIX – начало XX века. М., 1993.
- Виктор Михайлович Васнецов (1848-1926). Каталог выставки в ГТГ. Л., 1990.
- Григорий Гагарин. Художник и общественный деятель. СПб., 2011.
- И. Репин. Из собрания Государственной Третьяковской галереи. Графика / автор-сост. М.А. Немировская. М., 1987.
- Иван Николаевич Крамской 1837-1887. Выставка произведений к 150-летию со дня рождения. М., 1988.
- (Зорина Е.) Семирадский. М., «Белый Город», 2008.
- Зубов В.П. Из истории русской эстетики (шестидесятые и семидесятые годы) // Зубов В.П. Из истории мировой науки. Избранные труды. 1921-1963 / Сост., вст. ст. М.В. Зубовой. СПб., 2006. С. 103–166.
- Карпова Т. Генрих Семирадский // Пинакотека. №1. М., 1997. С. 4-11.
- Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. М., 1973.
- Лебедев А.К. Верещагин. Жизнь и творчество. М., 1958.
- Лобанов В.М. Виктор Васнецов. М., 1962.
- Мальцева Ф.С. Саврасов. Жизнь и творчество. М., 1977.
- Мальцева Ф.С. Ф.А. Васильев. М., 1984.
- Мамонтова Н.Н. Иван Шишкин. М., Арт-родник, 2010.
- Манин В.С. Куинджи и его школа. Л., 1987.
- Мережковский Д.С. Вечные спутники. СПб., 2007.
- Метнер Н.К. «Муза и мода». Защита основ музыкального искусства. Париж, 1935 (1978).
- Метнер Н.К. «Муза и мода» (фрагменты) // Эвтерпа в хороводе муз. К освобождению архитектуры и пластических искусств / сост., научн. ред. И.Е. Путьтин. М., 2010. С. 106-113.
- Мижёлёк Е. «Портрет» Гоголя? О картине Семирадского для костёла на ул. Сан-Себастьянелло в Риме. // Пинакотека. №20-21. М., 2005. С. 97-99.
- Неведомский Н.П., Репин И.Е. А.И. Куинджи. М., 1997.
- Никольский В. История русского искусства. М., 2001.
- Новаковска-Сито К. К вопросу о знаменитой картине Генриха Семирадского «Факелы Нерона» // Пинакотека. №20-21. М., 2005. С. 100-107.
- Пикулев И. И.И. Шишкин. М., 1955.
- Путьтин И.Е. Постклассицистические представления о символике христианского искусства. По страницам книг той эпохи // Григорий Гагарин. Художник и общественный

деятель. СПб., 2011. С. 143-167.

Путьтин И.Е. К проблеме соотношения сакрального и профанного в архитектуре и музыке эпохи классицизма // Вопросы музыковедения. Теория. История. Методика. М.: МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2012. С. 162-181.

Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. М., 1984.

Товарищество передвижных выставок. 1869-1899. Письма, документы / Предисл. и общ. ред. С.Н. Гольдштейн. В 2-х кн. М., 1987.

Толстой А. Репин, Семирадский, Матейко... // Пинакотека. №20-21. М., 2005. С. 92-96.

Фёдоров-Давыдов А.А. И.И. Левитан. Жизнь и творчество. М., 1966.

Фёдоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. М., 1974.

Юрова Т.В. В.Д. Поленов. М., 1961.

## ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ

1. Искусство скифов и древних славян (периодизация, развитие стиля, виды искусства).
2. Мифологические сюжеты в скифском искусстве (скифские и античные).
3. Звериный стиль в искусстве скифов (этапы развития, символика).
4. Искусство Киевской Руси: Древний Киев XI-XII вв. (мозаики, фрески, книжная миниатюра – особенности стиля и формы).
5. Мозаики и фрески Софийского собора в Киеве. Их расположение и символика.
6. Мозаики Михайловского собора Златоверхого монастыря в Киеве.
7. Миниатюра XI века (Остромирово Евангелие, «Изборник Святослава»).
8. Искусство Киевской Руси: Древний Новгород и Псков XI-XII вв. (фрески, иконы – особенности стиля и формы, соотношение с пространством храма).
9. Росписи Софийского собора в Новгороде.
10. Система росписей древнерусского храма (на примере памятников Киева и Новгорода).
11. Древнерусские иконы XI-XIII веков (Новгород, Киев, Псков, Владимир).
12. Росписи Спас-Мирожского монастыря во Пскове (особенности стиля, формы и цвета, расположение в пространстве храма).
13. Изображение Евхаристии в древнерусской монументальной живописи (на примерах киевских мозаик и псковских росписей: расположение в пространстве храма, цвет и форма, развитие композиции в XI-XII вв.).
14. Искусство Владимиро-Суздальского княжества, XII-XIII вв. (основные памятники скульптуры, монументальной живописи и декоративно-прикладного искусства).
15. Скульптурный декор Владимиро-Суздальской архитектуре (Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском, Успенский собор во Владимире, церковь Покрова на Нерли, Дмитриевский собор во Владимире, Георгиевский собор в Юрьеве Польском, Собор Рождества Богородицы в Суздале – расположение на фасадах, эволюция формы и стиля, символика).
16. Символика животных в скульптурном декоре Владимиро-Суздальских храмов.
17. Иконография Страшного суда в росписях Дмитриевского собора во Владимире (расположение в пространстве храма, особенности цвета и изображений фигур).
18. Монументальная живопись русских княжеств в XII-XIII веке (росписи Дмитриевского собора во Владимире, Рождественского собора в Суздале,

Софийского собора в Новгороде, церкви Спаса на Нередице, Георгиевской церкви в Старой Ладогe, Спас-Мирожского монастыря в Пскове) – общая характеристика с примерами: особенности стиля, формы и цвета, расположение в пространстве храма.

19. Фрески Новгорода в XIV веке: церковь Спаса на Ковалёве, Успения на Волотовом поле.

20. Новгородская школа иконописи XIII-XV веков (развитие стиля, особенности композиции и цвета).

21. Творчество Феофана Грека (монументальная живопись в Новгороде, деисис иконостаса Благовещенского собора Московского кремля, особенности живописной техники и стиля других его икон).

22. Иконография Успения Богодицы в древнерусском искусстве (можно на примерах новгородской иконы «облачного» Успения и иконы Феофана Грека).

23. Иконография деисиса (можно на примере росписи Мартириевской паперти Софийского собора в Новгороде, владими́ро-суздальских икон XII-XIII веков, и иконостаса Благовещенского собора Московского кремля).

24. Псковская школа иконописи XIII-XV веков (развитие стиля, особенности композиции и цвета).

25. Творчество Андрея Рублева (фрески, иконы, миниатюры: особенности живописной техники и стиля).

26. Иконы праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского кремля Прохора с Городца и Андрея Рублёва.

27. Миниатюры Евангелия Хитрово (виды иллюстраций, особенности композиции и характера живописи, тема круга).

28. Троица Андрея Рублева (особенности иконографии, композиционного построения, цвета; символика форм, жестов, предметного мира).

29. Иконостас в древнерусских храмах: его эволюция, символика и основные составные части.

30. Иконостас в русских храмах XVII-XIX веков: его эволюция, символика и основные составные части.

31. Ордерное оформление иконостасов (история формирования с раннехристианской эпохи, символика, формальные особенности).

32. Иконы Дионисия (особенности живописной техники и стиля, композиции и цвета)

33. Фрески Дионисия в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря (цвет-тон, расположение в пространстве, сюжеты и символика).

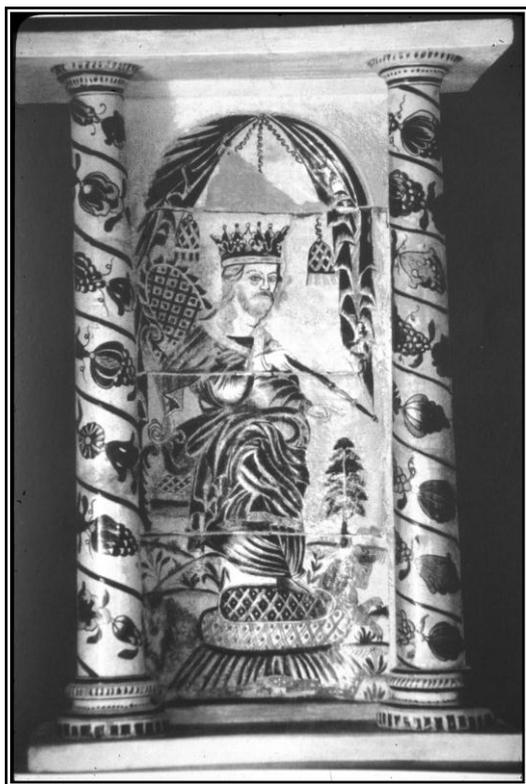
34. Система росписи центральной апсиды в древнерусском храме (можно на примере киевских мозаик, Спас-Мирожского монастыря во Пскове, Рождественского собора Ферапонтова монастыря).

35. Тема Акафиста в древнерусской живописи (на примере фресок Дионисия в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря и росписей Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве).

36. Станковая живопись XVI - начала XVII века. Общая характеристика (развитие стиля Дионисия; исторические и «приточные» сюжеты; изменение цвета и изобразительной формы; новое понимание назначения и смысла иконы; Строгановская школа живописи).

37. Монументальная живопись XVII века (Москва: на примере церкви Троицы в Никитниках и кремлёвских соборов; Ярославль: росписи церквей Илии Пророка и Иоанна Предтечи в Толчкове; Переславль-Залесский: росписи Троицкого собора Данилова монастыря).
38. Росписи Митрополичьего двора в Ростове Великом.
39. Творчество Симона Ушакова и мастеров Оружейной палаты (теоретические основы «световидной» живописи, особенности цвета и формы в новых иконах, использование орнамента).
40. Парсуны XVII – начала XVIII века (особенности жанра: композиция, техника исполнения, их назначение).
41. Живопись петровской эпохи (парсуна 90-х годов XVII века, И. Таннауэр, Л. Каравакк, И. Никитин, А. Матвеев).
42. Скульптурное творчество Б.К. Растрелли.
43. Русская гравюра первой половины – середины XVIII века (А. Зубов, М. Махаев).
44. Творчество И. Вишнякова, А. Антропова, И. Аргунова.
45. Создание Академии художеств: академическая система художественного образования (виды изобразительного искусства, жанры и классы, теория и практика, соревновательность, открытые выставки, пенсионерство).
46. Исторический жанр в русской живописи второй половины XVIII века (А. Лосенко, П. Соколов, И. Угрюмов).
47. Бытовой жанр в русской живописи XVIII века. (М. Шибанов, И. Фирсов, И. Ерменёв).
48. Творчество Ф. Рокотова (особенности цвета и тона, психологические характеристики).
49. Творчество Д. Левицкого (особенности цвета и тона, жест в композиции и символике парадного портрета).
50. Серия портретов смольнянок Д. Левицкого.
51. Творчество В. Боровиковского (психологические характеристики, особенности живописной фактуры, пространство и аксессуары в композиции картины).
52. Портреты Екатерины II Д. Левицкого и В. Боровиковского.
53. Иконопись XVIII века (основные стилистические направления).
54. Творчество Ф. Шубина.
55. Русская скульптура второй половины XVIII века: от барокко к классицизму (Ф. Гордеев, Ф. Щедрин, М. Козловский, И. Прокофьев, И. Мартос; синтез архитектуры и скульптуры на примере памятников Петербурга и Петергофа).
56. Творчество И. Мартоса.
57. «Медный всадник» Э.-М. Фальконе (стиль и форма).
58. Русская пейзажная живопись конца XVIII века. (Ф. Алексеев, Семен Щедрин).
59. Скульптура первой половины XIX века: от классицизма к реализму (?) (С. Пименов, В. Демут-Малиновский, Б. Орловский, П. Клодт).
60. Романтизм и сентиментализм в контексте русского классицизма (можно на примерах живописи и графики первой половины XIX века).
61. Творчество О. Кипренского.
62. Пейзажи Сильвестра Щедрина.
63. Творчество В. Тропинина.
64. Творчество А. Венецианова.

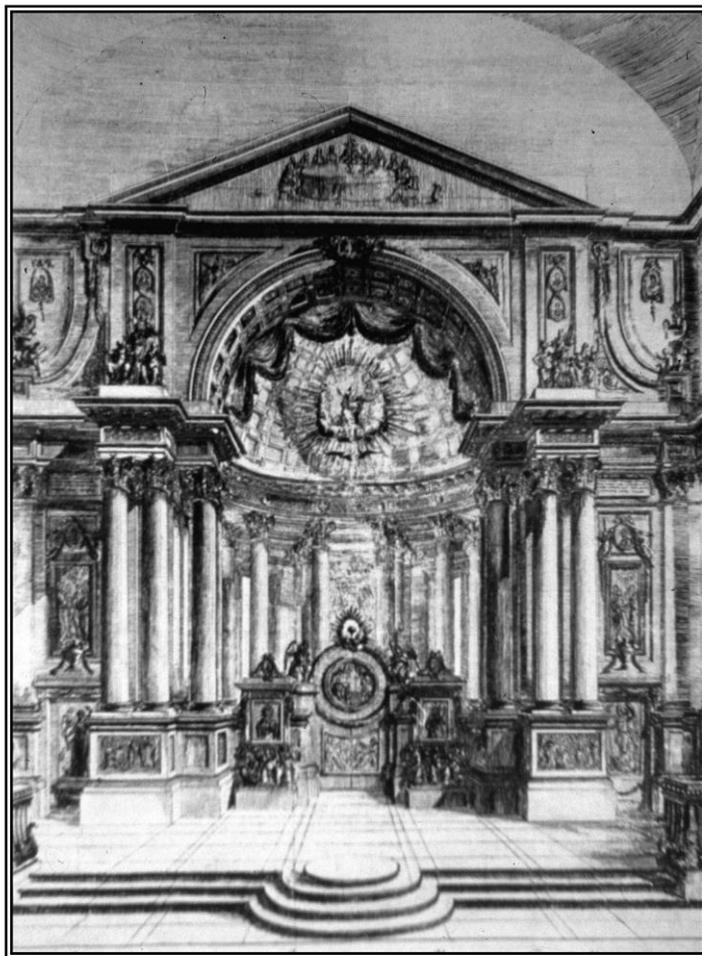
65. Интерьер в произведениях мастеров школы А. Венецианова и его педагогическая система (К. Зеленцов, А. Алексеев, А. Тыранов, Г. Сорока).
66. Творчество К. Брюллова.
67. «Последний день Помпеи».
68. Цвет и свет в пейзажах А.А. Иванова.
69. Работа А.А. Иванова над картиной «Явление Христа народу».
70. Библейские эскизы А.А. Иванова.
71. Творчество П.А. Федотова.
72. Творчество Г. Семирадского (академизм и импрессионистический реализм античности).
73. Товарищество передвижных художественных выставок. Основные эстетические принципы передвижников, влияние литературы и бытового жанра.
74. Творчество Н.Н. Ге.
75. Пейзаж в творчестве передвижников (А. Саврасов, И. Шишкин, Ф. Васильев, А. Куинджи, В. Поленов, И. Левитан).
76. Тема времени в пейзажах Ф. Васильева.
77. Творчество И. Левитана.
78. Творчество В. Поленова.



Царь Давид (Соломон) в киоте с «соломоновыми» колонками. Изразцовая облицовка (2 пол. XVIII в.). Музей Коломенское, Москва.

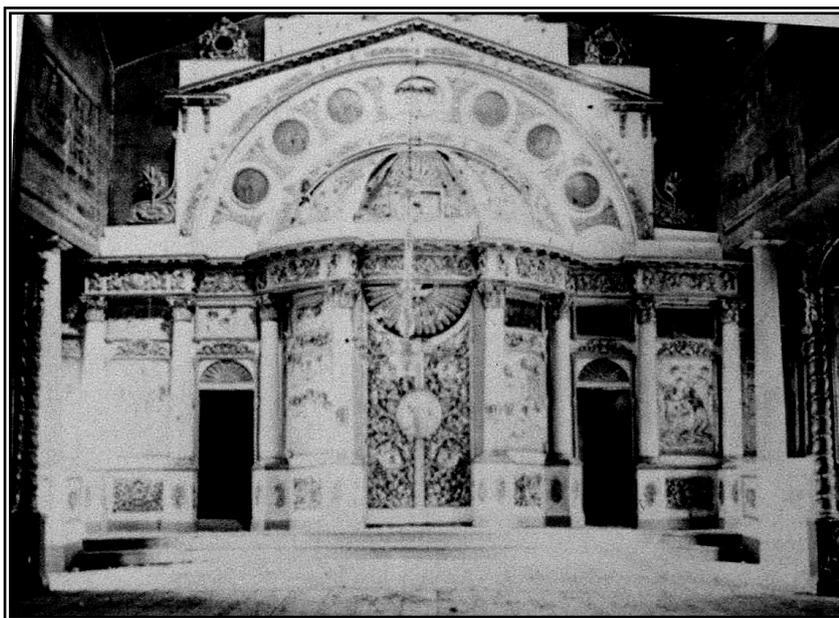


И. А. Ерменёв. Христос в Храме среди учителей. 1780е гг. Б., сеเปีย, кисть, перо.



**М.Ф. Казаков.**

Проект иконостаса церкви в усадьбе Рай-Семёновское. 1774.



Иконостас старой церкви в с. Починок (Егорьевский район Рязанской губ., 1800)  
перед разборкой. Фот. начала XX в. (Фотоархив ИИМК, Санкт-Петербург)

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

## Фрагменты из книги Н.К. Метнера «Муза и мода»

Книга Николая Карловича Метнера «Муза и мода: защита основ музыкального искусства», появившаяся в 1935 году, в сущности, является основополагающим трактатом по теории искусства вообще. Автор – великий русский пианист и композитор – открывается здесь и как глубокий философ-мыслитель, стремящийся к осознанию причин кризисного положения современного искусства и к обретению созидательных путей его дальнейшего развития. Каждый ищущий художник обнаружит для себя много созвучного в тексте этой книги, где во многих местах повествование о музыкальном искусстве ведётся так, что если вместо слова «музыка» подставлять слова «живопись, скульптура, архитектура», то повествование не потеряет своей значимости. И более того, в значительной мере, читателю откроется новый взгляд на «несвободные» изобразительные искусства через «свободное» искусство музыки. Будучи воспитанным в традиционном искусстве, на фоне противостояния «модернистского» искусства идеям неоклассики, существенной своей (и всякого художника) задачей Н.К. Метнер считал поддержание связи с традицией, «нахождение нити времён», благодаря чему произведение искусства каждой эпохи будет истинно современным, оказываясь в соотношении с исторической целостностью культуры человечества<sup>1</sup>. Как мыслитель, он следует той «классицизирующей» линии поисков единства смысла и целостности формы в произведениях искусства и в художественном творчестве, которого придерживались его старший брат Эмилий, и такие философы, историки культуры и искусства как Ф.Ф. Зелинский, Э. Панофский, Х. Зедльмайр. «Сегодня в борьбе за «современное искусство» забывают нечто решающее: *собственно говоря экстремальные революционные направления искусства сами не хотели оставаться искусством*. Это было в [19]20-е годы [...] Отдельные искусства и искусство вообще обязаны были раствориться в более обширной области»<sup>2</sup>. «Современное искусство, заслуживающее этого имени – здесь мы впервые опускаем кавычки, в которые были вынуждены до сих пор помещать слова «современное искусство», – возникает посреди описанной революции и в дискуссии с тем искусством, которое не пожелало больше быть искусством. Но оно *возникает из субстанции и духа старого и вечного искусства* посредством художественной трансформации и сублимации мыслей, воззрений, форм, порождённых революцией»<sup>3</sup>. Говоря о «тематической», песенной основе музыкального искусства, Н.К. Метнер находится в контексте традиционных размышлений о происхождении и сущности музыки, восходящих к античности. Для сравнения приведём выдержки из трактата известного раннехристианского автора – св. Климента Александрийского, который сравнивает с мифическим Орфеем «истинного нового Певца» – «небесный Логос»: «Смотри, какую силу имеет новая песня! Она сотворила людей из камней и зверей. Мёртвые, непричастные подлинной жизни, ожили, услышав её»<sup>4</sup>. Далее в V главе, названной «Логос и гармония мира», музыка божественного слова предстаёт

<sup>1</sup> См. подробнее: *Аленская А.* Духовное завещание Николая Метнера. «Муза и мода» в свете понятий метафизической мысли Востока // Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества. М., 2009. С. 170-199.

<sup>2</sup> *Зедльмайр Х.* Революция современного искусства // *Зедльмайр Х.* Утрата середины / пер. с нем. С.С. Ванеяна. М., 2008. С. 351.

<sup>3</sup> Там же, с 353-354.

<sup>4</sup> *Климент Александрийский.* Увещание к язычникам (IV, 4) / пер. с древнегр. А.Ю. Братухина. СПб., 2006. С. 50.

гармонической основой устройства мироздания: «И всё остальное она [новая песня] устроила слаженно и разногласие элементов привела к гармонии, чтобы вся вселенная стала у неё созвучием»<sup>5</sup>.

И.Е.П.

*Н.К. Метнер*  
**Муза и мода**<sup>6</sup>

[6] Музыкальная «лира» настраивалась веками, и все ее струны-лады налаживались и творчеством великих гениев и теоретическим сознанием отнюдь не в срочном, не в «революционном порядке», а потому пусть современники будут терпеливы и снисходительны к каждому настройщику, подобно мне, пробующему подстроить ее струны, и да простят они мне то утомительное, неприятное для слуха выстукивание каждой ноты, которым обычно сопровождается всякая настройка. Оно хотя и кажется бессмысленным слушателю, но безусловно необходимо самому настройщику и для вслушивания в интонацию каждой струны и для тщательной проверки всех струн в их взаимоотношении. От настройщиков роялей не ждут мелодии, а лишь точной интонации з в у к о в. Пусть же и от настройщика лиры, врученной нам нашей музой, ждут не самой п е с н и, не темы — содержания музыки, а лишь интонации ее элементарных смыслов. [...]

[7] [...] Открытие во всех областях знаний всегда имело значение лишь постольку, поскольку открывалось нечто реальное, существующее само по себе и лишь незамеченное нами раньше. Америка существовала сама по себе до ее открытия.

В искусстве же главной реальностью являются темы. Главные темы искусства суть темы вечности, существующая сами по себе. Художественное «открытие» заключается лишь в индивидуальном раскрытии этих тем, а никоим образом не в изобретении несуществующего искусства. «Он пороха не выдумал». Этот упрек побуждает молодых музыкантов вместо того, чтобы отдаваться непосредственному тематическому творчеству, изобретать всевозможные взрывчатые вещества и удушливые газы, действие которых равно губительно не только для искусства, но и для самого изобретателя, так как действие этого динамита разрушает те невидимые (но тем не менее вполне реальные) провода, которые соединяют душу художника с самим искусством. Как бы ни были высоки и значительны порывы его души, они не могут уже воплотиться в искусство при надорванности этих проводов.

[8] [...] Размышления эти являются непосредственными ответами на современную музыкальную «действительность», которая не одному мне представлялась на протяжении целого ряда десятилетий мучительным вопросом.

Ответы эти накапливались и сдерживались столь долгое время, что приведение их в порядок и заключение в рамки планомерной книги оказалось для меня непосильным трудом. Но я надеюсь, что тот, кто вместе со мной слышит этот мучительный вопрос, сумеет разобраться и в моих ответах. Если же они покажутся многим «старыми истинами», то я почту себя особенно счастливым, ибо давность истины, во-первых, подтверждает ее несомненность, а, во-вторых, требует постоянного напоминания о ней.

<sup>5</sup> Там же, V, 1.

<sup>6</sup> Фрагменты из книги Н.К. Метнера печатаются по парижскому переизданию 1978 г. Цифрами в квадратных скобках обозначена оригинальная нумерация страниц. Ещё одна публикация была осуществлена в приложении к сборнику сочинений Ивана Ильина: *Ильин И.А. Собр. Соч.* в 10 тт. Т. 6, кн. 1. М., 1996. С. 445-533.

[14] «Почему смыслы?» «Почему язык?» — Правда, многие определяют музыку, как «язык чувств». Но почему только чувств, а не мыслей тоже? Ведь есть же такие чувства, которые совсем не нуждаются в музыке, так как с большой легкостью поддаются не только обыкновенным словам, но даже и немедленному осуществлению в действии. И в то же время бывают такие мысли пламенные, но неуловимые, которые заставляют замолчать даже великого поэта — «Silentium! — мысль изреченная есть ложь!..» (Гютчев).

Музыка есть язык несказанного. И несказанных чувств и несказанных мыслей. А почему язык?.. Конечно, тому, кому музыка ничего не говорит, объяснить это довольно трудно... Музыку можно разумеется уподобить и жесту, и картине, и статуе, но все эти а н а л о г и и недопустимы, когда мы говорим о сущности, о самом логосе музыки, о ее начальной песне...

Мистическое значение и бытие этого начального слова или песни, как в литературе, так и в музыке, как бы обесценивается и даже опровергается возможностью тех пошлых слов и «скучных песен земли», которые своим множеством часто как бы затмевают для нас первичный смысл слова и песни. [...]

#### [16] *ЕДИНСТВО, ОДНОРОДНОСТЬ И РАЗНООБРАЗИЕ.*

Сознательно или бессознательно единство всегда является центром, который управляет чувством и мыслью художника в процессе созидания. Потеря или отсутствие этого центра всегда знаменует собой неудачу — произведение отвергается или самим автором или воспринимающим его.

Работа каждого художника заключается в выборе из множества звуковых, красочных или словесных образов, имеющих в его распоряжении. [17] Выбор этот возможен при безотчетном, но безапелляционном чувстве связуемости одних образов в одно целое и несвязуемости других. Эта с в я з у е м о с т ь и есть свидетельство однородности.

Однородность этих образов устанавливается художником не по внешнему сходству, а по внутреннему сродству их. Сами по себе они разные. Например: образы света и тени разные, но каждая тень имеет свое происхождение от определенного данного света... Таким образом, свет определяет собой и однородность, и разнообразие оттенков.

Итак, для каждого художника единство есть предмет созерцания и цель всего действия; однородность есть единственное условие для достижения этой цели; разнообразие — единственная форма множества.

Говоря о разнообразии множества, мы уже подразумеваем нечто, что мы созерцаем в разных образах. Точно также, говоря об единстве, мы предполагаем некое множество, тяготеющее к нему, окружающее его. Мы не нуждались бы в понятии единства, если бы оно уже было дано нам в одном образе, и потому единство никоим образом не должно быть отождествляемо с однообразием.

#### [18] *СОЗЕРЦАНИЕ И ДЕЙСТВИЕ, ПОКОЙ И ДВИЖЕНИЕ, ПРОСТОТА И СЛОЖНОСТЬ*

Действие, которому не предшествовало созерцание, есть самая очевидная бессмыслица и незаконность в искусстве. Это даже не проявление индивидуальности, а изолировавшаяся волевой инстинкт, то есть произвол.

Покой — созерцание воспринимает тему; движение — действие ее разрабатывает. Каждому ясно, что никакое художественное творчество не может начаться с разработки темы, которая сама еще не явилась.

Простота и сложность рассматриваются большинством в роде как бы добра и зла. Причем «добрые» любят только одну простоту, а «злые» только одну сложность.

На самом деле, в каждом искусстве простота и сложность являются тем же, что в музыке консонанс и диссонанс.

Сложность, разрешающаяся в простоту, равно как и простота заключающая в себе потенцию сложности — добро. Злом же является самодовлеющая, не тяготеющая к простоте сложность, равно как и такая ложная простота, которая исключает главную проблему [19] не только искусства, но и всей человеческой жизни, то есть проблему согласования.

[21] [...] Техническое развитие («прогресс») инструментов открыло более широкие пути для изложения (распределения) музыкального материала. В этом смысле несомненно развилась, «прогрессировала» и техника музыкального исполнения. Но Боже избави, если эта техника с ее «прогрессом» окончательно, безвозвратно уведет нас от простоты основных смыслов музыки. Вообще то, что мы разумеем под художественным прогрессом, тогда лишь является движением к совершенству, когда в этом движении не наблюдается нарочитого удаления от простоты основных смыслов искусства.

[110] [...] Живое творчество всегда гибче любой теории. Но понятие гибкости подразумевает и ту силу, которая одновременно и владеет и управляет этой гибкостью... Это-то и есть закон.

Художественная совесть там, где мысль и чувство совещаются. Вдохновение там, где мысль прочувствуется, а чувство осмысливается.

Чувство обыкновенно противопоставляется мастерству. Если говорят. О чувстве подлинного художника, то как же оно может быть в противоречии с мастерством искусства? Ведь подлинно-художественное чувство должно вводить художника в его искусство, а не выводить из него! [...]

[111] [...]

Неправильно отождествлять прошедшее со старостью, настоящее же и будущее с юностью, так как, если вообще говорить о времени, то путь его от юности к старости, а не обратный. Но область духа вообще не знает времени, и потому, когда мы вспоминаем свою молодость, мы молодеем душой, а когда только одеваемся как молодые, то есть модничаем, то мы лишь молодимся, а не молодеем. [...]

[132] [...] "О вкусах не спорят». Художественный вкус, имеющий важное значение в пределах закона искусства, утрачивает свою важность и становится фактором отрицательным. когда пытается сам определять [133] закон. Вкусу не мало дела и в пределах закона. Примеры неисчерпаемой возможности выбора в этих пределах мы видим в бесконечном разнообразии всего музыкального искусства до наших дней.

Вкус способен усилить или ослабить наше удовольствие от каких-нибудь отдельных качеств предмета, но никак не определять его объективную сущность или ценность.

«О вкусах не спорят» — это означает вовсе не то, что о них нельзя спорить из уважения к ним. Это означает лишь, что о них не стоит и даже неприлично спорить, когда речь идет не о получаемом нами удовольствии от различных явлений искусства, а об определении ранга и категории этих явлений. Для вкуса большинства оперетка слаще симфонии Бетховена, балаганное представление забавнее Шекспировских трагедий, тем не менее это обстоятельство не помешало человечеству согласиться в определении сравнительной категории этих явлений. Над категорией — «слаще» и «забавнее» одержала верх категория духовной значительности.

У каждого из нас есть чисто вкусовые пристрастия. Каждый из нас бывает порою склонен отдохнуть на том, что послаще и позабавнее. Но каждый из нас должен в то же

время признать, что наши вкусовые пристрастия только тогда имеют право на существование, когда сами мы не имеем особенного пристрастия к нашему вкусу, а также, что наша временная тяга к отдыху не есть тяготение к Духу.

[136] Вкус в наши дни стал главным критерием. Но в этом еще не вся беда. Беда в том, что художественный вкус наш за последнее время воспитался не чувством и разумом, а ощущением и рассудком. Таким образом, критикуя, мы предъявляем на первых порах требование небывалых ощущений или же раздражения «праздной мысли», то есть безработного рассудка, ищущего себе занятия. Мы требуем во что бы то ни стало определенности не самого художественного произведения и даже не его «программы» (как этого требовали в старину наивные дилетанты), а его проблемы.

Каждый современный художник почему-то обязан быть на первых порах поставщиком небывалых проблем, и беда, если он вдруг забудется и позабудет в каждом новом своем произведении с наибольшей четкостью и остротой выставить напоказ очередную проблему своего «творчества»...

Мы боимся четкости музыкальной темы формы-содержания, четкости основных смыслов музыкального языка и навязываем нашему искусству тему проблемы, которая обладает свойством вместо творческого достижения раскрывать перед нами теоретическое искание.

Никакое искусство не может существовать в атмосфере какого-то всемирного конкурса на мировой переворот.

Проблематизм современного искусства. Все «измы» — эти чертовы хвостики, выросшие на наших художественных понятиях, суть предвзятые проблемы. «Передовое» искусство современности, утратив настоящей центр притяжения, стало кружиться вокруг всяческих проблем. Но этот новый, произвольный центр никогда не может быть устойчивым, и потому-то мы постоянно перебегаем от одного к другому... Все наши понятия вроде: индивидуальности (самобытности), реальности (правдивости), символичности (мистической духовной значимости) и т. д. только тогда имеют цену и право на существование в искусстве, когда проявляются наивно, бессознательно, ненарочито!

[137] [...]Ведь подлинная символичность не есть качество мысли, а степень ее духовной проникновенности.

Если возможно вообще ставить какие бы то ни было «проблемы» искусству, то единственной проблемой каждой его эпохи должно быть сохранение преемственной связи с великим прошлым. В нашем соревновании на мировой переворот, в нашей жажде «создать эпоху», мы порываем всякую связь с предыдущими эпохами. А когда мы замечаем, что никакая эпоха не создалась, мы начинаем оглядываться и инстинктивно ищем порванную нить...

Но «проблема» нахождения порванной нити, несмотря на всю свою кажущуюся скромность, оказывается бесконечно труднее и сложнее всех других гордых, заносчивых проблем.

В то время как сохранение этой нити делает каждого художника наиболее современным относительно данной эпохи — возраста своего искусства [...]

[140] Если музыкальный неспециалист сначала воспринимает непосредственно только главные образы, то есть мелодии-темы, то ему по этим мелодиям легче постепенно добраться до восприятия целого, чем бездарному специалисту, с самого начала надевшему очки теоретика и видящему через них лишь отдельные ноты и детали.

От прелестных вальсов Иоганна Штрауса через гениальные танцы Шуберта и Шопена публика имеет прямой путь к восприятию так называемой «серьезной», «классической» музыки.

А от тематических анализов через исторические и биографические иллюстрации та же публика дойдет лишь до сознания полного бессилия нашего искусства. [...]

Многим современникам музыка представляется безответственной «игрой» звуков... Игра наиболее свойственна детям. Но дети вовсе не склонны относиться к «игре» со снисходительным легкомыслием взрослых! Для детей игра является истовым (серьезным) делом. Это их настоящая жизнь! Сохрани Боже, если кто-нибудь из старших нарушит их игру иронической улыбкой или выпадением из условной роли — они сейчас же говорят: «Это не игра!» — и прекращают игру... Мы с большой «истовостью» танцуем джазы, играем в карты, в рулетку, на скачках, но, увы! — в музыку мы даже и «играть» разучились. Мы по-стариковски ухмыляемся на «условности» прежнего великого искусства — подлинной детской «игры», которая для тех детей была их настоящей жизнью, истовым делом, но которая в [141] наше время настолько утратила смысл игры, что хочется по-детски закричать — «Ну, это уж не игра!»

Никакая игра никогда не имела своим содержанием или условием то, чтобы каждому предоставлялось делать все, что ему угодно...

[148] [...]Мы стали понимать и ценить лишь экзотические колориты и перестали воспринимать колориты нашей художественной родины Европы; не говоря уже о колоритах индивидуальной мысли отдельных композиторов.[...]

Вера в красоту, в единство искусства, в бытие песни так же, как вера в добро или истину, диаметрально противоположна вере в немедленное осуществление всех этих благ на земле. Заглянув в душу мира и особенно в свою собственную, мы не можем не содрогнуться от того астрономического расстояния, которое отделяет нас от источника света... Но это содрогание должно оживлять и укреплять нашу веру в свет, а не колебать ее. Мы призваны непрестанно стремиться к свету, но отнюдь не пытаться похитить самый источник его для устройства нашей земной жизни подобно тому, как мы похитили, например, электричество для освещения наших квартир.

Если мы подходим к дереву для выбора подходящей доски или выходим в поле только для отыскания целебных трав, то мы не увидим красоты ни самого дерева ни самих полей.

[149] Точно также, если мы подходим к самой красоте не потому, что любим ее, не ради её самой, а для наших личных житейских целей, она отвернется от нас. [...]

[152] [...]То, что обыкновенно называется «академизмом», в сущности и является такой прозрачной, чистой водой, легко отжимаемой нами из всего великого музыкального искусства. Вода эта, не отражая индивидуальности автора, все же ясно отражает в себе самое искусство с его содержаниями и формами. Отражение это, как вторичное явление, если и не трогает, не убеждает нас само по себе, то все же, как и каждое отражение, оно по крайней мере не отрицает того, что оно отражает. Недосток индивидуального содержания (а, следовательно, и индивидуальной формы) в художественном произведении становится невыносимым, когда переходит в подражание индивидуальности, в подделку её, в жажду самозапечтления во что бы то ни стало, вплоть до отрицания автономного бытия искусства.

Наконец, не надо забывать, что творчество даже многих великих мастеров начиналось с «академизма». Но в их освобождении от него не было никакой насильственности. [...]

[153] [...] Тема – то, что бывает, а не [то], что стряслось; потому те художники, которые всматривались не в случайное, а в вечное, владели и формой значительно больше нас.

Тема не есть то, что было, случилось и прошло как дым, а то, что стало, есть и будет всегда. [...]

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2

И.Е. Пуятин

### «Космические символы в христианском искусстве» Жана Рише и проблемы интерпретации памятников русского искусства

В 1984 году в Париже была издана в скромном оформлении небольшая по объему книга Жана Рише «Иконология и традиция: космические символы в христианском искусстве». В настоящее время ссылки на нее появляются в работах по символике античного и средневекового искусства на многих европейских языках. Рецензии на исследования Жана Рише можно найти на просторах всемирной сети от Испании до Канады. Идеи «Иконологии и традиции» даже включаются в детские культурные образовательные программы. У нас же это интереснейшее исследование до настоящего времени оставалось почти незамеченным, и это притом, что здесь сделаны открытия, которые можно сравнить с расшифровкой древней письменности. Автор книги – известный французский филолог второй половины XX века. Будучи профессором литературы, он занимался изучением французской поэзии. Среди его героев Жерар де Нерваль<sup>7</sup>, Поль Верлен<sup>8</sup>, Артюр Рембо<sup>9</sup>, Шарль Бодлер<sup>10</sup>. Этим поэтам посвящены биографические статьи Жана Рише, а также основательные аналитические и критические эссе. В 1981 году вышел целый том исследований о прозе Теофиля Готье<sup>11</sup>.

Уже ранние работы Ж. Рише были проникнуты интересом к выражению в искусстве надмирных идей<sup>12</sup>. В связи с этим у него родилась целая серия работ по символике. Это, кроме упомянутых исследований о Жераре де Нервале и Артюре Рембо, - литературоведческие труды о театре Шекспира<sup>13</sup>, о французском писателе-мистике эпохи Просвещения Жаке Казотте (1719-1792)<sup>14</sup> и обобщающая работа об эзотерических представлениях в литературных произведениях<sup>15</sup>. Получив классическое филологическое

<sup>7</sup> Более десятка переизданий выдержала его книга о Ж. де Нервале в серии «Современные поэты» (*Richer J. Gérard de Nerval / Poètes d'aujourd'hui*. Paris, éd. Seghers, 1e éd., 1950). См. также другие его работы о Ж. де Нервале: *Richer J. Nerval par les témoins de sa vie*. Paris, éd. Minard, *Lettres modernes*, 1970; *Richer J. Nerval au royaume des archetypes - Octavie, Sylvie, Aurelia*. Paris, éd. Minard, *Lettres modernes*, ...; *Richer J. Nouveaux documents sur les Monténégrins de Gerard de Nerval*. Paris, éd. Minard, *Lettres modernes*, ...

<sup>8</sup> *Richer J. Paul Verlaine / Poètes d'aujourd'hui*. Paris, éd. Seghers, 1953 (éd. refondue en 1960).

<sup>9</sup> *Richer J. L'alchimie du verbe de Rimbaud: Essai sur l'imagination du langage*. Paris, éd. Didier, 1972 (Éd. Relié, 1990).

<sup>10</sup> *Marcel M., Richer J., Ruff A. Les derniers mois de Ch. Baudelaire et la publication posthume de ses œuvres (correspondances et documents)*. Paris, éd. Nizet, 1975.

<sup>11</sup> *Richer J. Etudes et recherches sur Théophile Gautier prosateur*. Paris, éd. Nizet, 1981. См. о нем на русском языке: *Зенкин С.Н.* (РГГУ). Жан Рише. Исследования о прозе Теофиля Готье // *Общественные науки за рубежом. Реферативный журнал. Серия 7. Литературоведение*. М., 1985.

<sup>12</sup> Например: *Richer J. Gérard de Nerval et les Doctrines ésotériques*. Le Griffon d'or, 1947.

<sup>13</sup> *Dauphiné J., Richer J. Les structures symboliques du "Roi Lear" de Shakespeare*. Paris, Belles-Lettres, 1979; *Richer J. Prestiges de la lune et damnation des étoiles dans le théâtre de de Shakespeare*. Paris, Belles-Lettres, 1982. *Richer J. Rhetoriques du texte (Colloque Shakespeare)*. Paris, Belles-Lettres, ...

<sup>14</sup> *Richer J. La passion de Jacques Cazotte*. Paris, éd. Guy Trédaniel...

<sup>15</sup> *Richer J. Aspects ésotériques de l'Œuvre littéraire*. Paris, Dervy-livres, 1980.

образование, Ж. Рише обладал энциклопедическими познаниями в области античной мифологии и древней литературы, Священного Писания, астрономии и имел широкий круг интересов, в числе которых – изобразительное искусство.

Как искусствовед, Ж. Рише также был увлечен символическими исследованиями, и его можно считать последователем иконологической школы, к предшествующему поколению которой принадлежал Э. Панофский и другие учёные круга Варбургского института. В первом издании основополагающей монографии «Священная география древнегреческого мира»<sup>16</sup> автор сам определил жанр своих предыдущих искусствоведческих работ как исследования по иконологии<sup>17</sup>. Идея этой монографии возникла у Ж. Рише еще в конце 1950-х годов, когда, путешествуя по Греции, он открыл для себя сущностную и географическую связь между Дельфами – античным центром почитания Аполлона, - Делосом, где было мифическое место рождения этого божества, и Афинами. В это время с исследователем произошло событие, оставившее, по его собственным словам, глубочайшее впечатление<sup>18</sup>. Жан Рише увидел во сне обращенную от него фигуру Аполлона, который вдруг обернулся к нему.

В 1958 году, во время второго своего путешествия в Дельфы, он взял карту Греции и провел на ней прямую линию, соединяющую Дельфы, Афины и Делос<sup>19</sup>, которая впоследствии стала одним из основных направлений открытой им пространственной системы священной географии древнегреческого мира. Исследователь исходил из того, что земля у античных греков, как и у других древних народов, мыслилась отражением неба, а знаки зодиака были не линией (или «лентой»), через которую проходит солнце в течение года, а секторами, составлявшими полный небесный круг, проецировавшийся на землю. Все созвездия, оказывавшиеся в одном зодиакальном секторе, относились к одному знаку зодиака, а их символы (герои, животные, предметы) могли быть взаимозаменяемы при изображении этого знака, а также времени года или положения солнца (солнцестояний и равноденствий). Например, «заяц, близкий к Тельцу, часто изображает этот знак; Лира может изображать знак Стрельца, Дельфин – Козерога; Гидра или спрут – знак Рака», - пишет Ж. Рише в начале первой главы «Иконологии и традиции». На этом основании ему удалось реконструировать систему географических и иконографических взаимоотношений основных духовных центров античности. Эта система стала новым «ключом» к более глубокому пониманию мировоззрения древних греков и расположения основных святилищ, что теснейшим образом связано с древнегреческой архитектурой (украшение храмов и святилищ в связи с их функциональным наполнением обрядами), а также - с изобразительным искусством (вотивные предметы скульптуры и мелкой пластики, надгробия, предметы быта).

В результате открылась возможность дополнительного (а зачастую и главного) истолкования многих символических сюжетов античности, считавшихся до сих пор просто анималистическими, а также жанровыми сценами (охота, сельскохозяйственные работы, кормление животных). Притом, что они давно являлись ценнейшим источником

---

<sup>16</sup> *Richer J. Géographie sacrée du monde grec. Paris, Hachette, 1967 (2e éd. Revue et augmentée: Guy Trédaniel, 1983).*

<sup>17</sup> *Richer J. Une collaboration inconnue - la description du Panthéon de Paul Chenavard par Gautier et Nerval / Archives des Lettres modernes, № 48. Minard, 1963; Richer J. Les sculptures des mois à Trogir et Ferrare // Bulletin monumental, janvier-mars, 1965. Впоследствии, доработав эту статью, Ж. Рише включил ее в «Иконологию и традицию» в качестве девятой главы.*

<sup>18</sup> См. рецензию на английское издание «Священной географии» (*Richer J. Sacred Geography of the Ancient Greeks: Astrological Symbolism in Art, Architecture, and Landscape, translated from the French by Christine Rhone, State University of New York Press, Albany, 1994*): *Dougherty S.B. A Key to Ancient Greece // Sunrise magazine, August/September 2000. (Theosophical University Press).*

<sup>19</sup> *Richer J. Géographie sacrée du monde grec. Paris, Hachette, 1967. P. 27. См. также отдельное издание: Richer J. Delphes, Délos et Cumes. Paris, Julliard, 1970.*

историко-этнографического значения, все эти внешне простые жизненные сюжеты оказались связанными с античным календарем (со знаками зодиака, солнцестояниями, равноденствиями) и через него – с системой античных богослужений и очистительных жертвоприношений. Сам Жан Рише даже говорил о возникновении «мета-археологии», с помощью которой можно с большой долей вероятности предсказать места обнаружения еще не известных науке античных святилищ<sup>20</sup>.

Предметы повседневной жизни античности (одежда, ювелирные украшения, посуда, игрушки, оружие) – также оказывались частью зодиакальной пространственно-временной системы взаимосвязи неба и земли, указывая на положения в этой системе своих обладателей во время жизни (время их рождения, возраст, социальное положение, покровительство определенных божеств) и после смерти (дату перехода в мир иной)<sup>21</sup>. Что позволило яснее истолковать изображения на надгробиях, циппах и более поздних саркофагах. Подобные системы взаимосвязи, конечно, существовали и у этрусков, и у древних римлян. Их выяснению посвящена специальная книга Ж. Рише «Сакральная география древнеримского мира»<sup>22</sup>. Заметим здесь, что эти работы находятся в контексте состояния западной науки середины XX века, когда в ней сложилась основательная методология интерпретаций произведений древнего искусства индо-европейцев, как неотъемлемой части религии, мифологии и мировоззрения<sup>23</sup>. В частности, в это время были сделаны существенные открытия, позволившие интерпретировать произведения т.н. скифского звериного стиля как изображения зодиакальных систем<sup>24</sup>. То же можно сказать и об исследованиях средневекового иранского искусства, в котором даже ковры были изображением мироздания: в терминологии ковроткачества время (замысловатый рисунок в виде ритмически расположенных растительных завитков)<sup>25</sup> накладывалось на пространство (различного цвета фон)<sup>26</sup>.

«Иконология и традиция» Жана Рише<sup>27</sup> обращена, по больше части, к христианскому искусству. Здесь рассматриваются примеры от раннехристианского времени и ранневизантийской эпохи до пятнадцатого (капители дворца Дожей в Венеции) и даже до восемнадцатого (в иконографии Троицы Ветхозаветной) века. Рассматривая

<sup>20</sup> *Richer J. Sacred Geography of the Ancient Greeks: Astrological Symbolism in Art, Architecture, and Landscape*, translated from the French by Christine Rhone, State University of New York Press, Albany, 1994. P. XXV.

<sup>21</sup> Эти изображения имели также апотропеическую («спасительную») функцию. Среди коптских тканей, например, встречаются полосы-клавы с изображением древнеегипетского символа божественного ока в середине цепи из солярных (звездных) розеток-медальонов. На одной полосе, сохранившейся фрагментарно (V в., ГЭ инв. № 11376), в этих медальонах даже помещены изображения зайцев (весна, весеннее равноденствие) и какого-то героя в накинутом на плечи гиматионе и с оружием (*Каковкин А.Я.* Фрагмент коптской ткани с древнеегипетским символом // Памятники культуры. Новые открытия. 2000. М., 2001. С. 391). На другой полосе око представлено в центре цепочки из двенадцати (одинадцати?) розеток. Примечательно, что этот клав – полоса, спускавшаяся с левого плеча на грудь, – оказывался ближе всего к сердцу и душе (там же, с. 393-395).

<sup>22</sup> *Richer J. Géographie sacrée dans le monde Romain*. Paris, Broché, 1985.

<sup>23</sup> Например: *Frankfort H.A. Arrest and Movement: An Assay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*. Chicago, 1951.

<sup>24</sup> *Кузьмина Е.Е.* Мифология и искусство скифов и бактрийцев. М., 2002. С. 44-45 и др.; *Раевский Д.С.* Мир скифской культуры. М., 2006. С. 571-573.

<sup>25</sup> Общий символ течения времени у многих древних народов (*Лелеков Л.А.* Искусство Древней Руси и Восток. М., 1978. С. 84-85) - вспомним здесь и древнегреческий меандр.

<sup>26</sup> *Diez E. A Stylistic Analyses of Islamic Art // Ars Islamica*. Vol. V, p. I. 1938. P. 45 (ссылка там же на с. 40, 151).

<sup>27</sup> *Richer J. Iconologie et tradition. Symboles cosmiques dans l'art chrétien*. Paris, Éd. Guy Trédaniel, 1984.

византийскую эпоху, автор использует малоизвестные или вовсе неизвестные примеры монументальной декорации церквей Пелопоннеса, греческих островов, а также Северной Африки (в частности, Туниса).

Подзаголовок книги «Космические символы в христианском искусстве» мог бы быть и её основным названием. Он в полной мере выражает предмет исследования автора. Предмет этот, и необходимый для его исследования широко культурный метод, - столь близкие иконологической школе Варбургского института<sup>28</sup>, были в поле зрения немногочисленных, но весьма основательных французских изданий. Вместе с более ранними работами Луи Рео, - это исследования по символике пространства и времени в христианском храме, появившиеся после большой выставки 1953 года в музее Гиме в Париже. Кроме самой публикации материалов выставки с текстами А. Грабара и Л. Гродецкого<sup>29</sup>, это: вышедшие в серии «Зодиак» (но обращенные не только к романскому искусству) тома по символике (в т.ч. и астральной)<sup>30</sup>, а также оригинальное и смелое исследование Леона Спринка по сравнительной интерпретации церковного искусства востока и запада<sup>31</sup>. В круге чтения Ж. Рише также находились более ранние монографии Жана Даниэлу<sup>32</sup>. По зодиакальной символике имелись и отдельные статьи<sup>33</sup>.

Идея преемственности принципов античного искусства, лежащая в основе иконологических интерпретаций Ж. Рише, еще с довоенных лет была присуща ученым варбургского круга. Известной монографии Э. Панофского «Ренессанс и ренессансы»<sup>34</sup>, предшествовали уже упоминавшиеся выше работы по «выживанию» античности в средневековом искусстве. Среди них – и основательное многолетнее монографическое исследование Жана Адемара «Античные влияния в средневековом французском искусстве»<sup>35</sup>, опубликованное в 1939 году в седьмом томе Исследований Варбургского института. Впоследствии этот известный французский искусствовед, директор Кабинета Эстампов парижской Национальной библиотеки и главный редактор «Газетт де Боз Ар», - специализировался на искусстве эпохи романтизма, столь близком к литературоведческим исследованиям Жана Рише. Естественным и закономерным было

<sup>28</sup> См., например, «Лекции» Фрица Закля «Возрождение позднеантичной астрологии» и «Вера в звезды в двенадцатом веке» (The Revival of the Late Antique Astrology; The Belief in Stars in the Twelfth Century // *Saxl F. Lectures. Vol. I. London, 1957. P. 73-95*). Или статью Э. Панофского и Ф. Закля: *Panofsky E., Saxl F. Classical Mythology in Medieval Art // Metropolitan Museum Studies. 1933. Vol. 4.*

<sup>29</sup> *Symboles cosmiques et monuments religieux. Annales du Musée Guimet. Paris, 1953 (in 2 vol.).*

<sup>30</sup> *Champeaux G. de, dom Sébastien Sterckx. Introduction au monde des symboles. Éd. Zodiaque, s.l. 3-e éd.: 1989; 4-e éd.: 1989. Beigleder O. Lexique des symboles. Éd. Zodiaque, s.l., 1969.* Им предшествовала еще одна книга по романской символике: *Davy M.-M. Initiation à la symbolique romane, XII siècle. Paris, Flammarion, 1964.*

<sup>31</sup> *Sprink L. L'art sacré en Occident et en Orient. Essai d'une synthèse. Le Puy – Lyon, 1962.*

<sup>32</sup> *Daniélou J. Le signe du Temple. Paris, Gallimard, 1942; Daniélou J. Symboles chrétiens primitifs. Paris, Le Seuil, 1961.*

<sup>33</sup> Например: *Stern H. Le zodiaque de Beit-Alpha // L'Oeil. № 21.*

<sup>34</sup> *Panofsky E. Renaissance and Renaissances in Western Art. Stockholm, 1960* (см. русский перевод А.Г. Габричевского с предисловием о деятельности в кругу Варбургского института В.Д. Дажиной: Панофский Э. Ренессанс и “Ренессансы” в искусстве запада. СПб., 2006), *Panofsky E., Saxl F. Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren kunst // Studien der Bibliothek Warburg. Leipzig, Berlin, 1930. Bd. 18,* - послужившие основой его знаменитой книги «Смысл в изобразительном искусстве», появившейся в 1957 году (Panofsky E. *Meaning in the Visual Arts. N.Y., 1960*; русский перевод В.В. Симонова: *Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб., 1999*).

<sup>35</sup> См. новейшее переиздание в большой вступительной статье Л. Прессуира и «биобиблиографией» Ф. Сушала: *Adhémar J. Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français. Paris, C.T.H.S., 1996.*

хорошее знакомство двух крупных ученых, экземпляр «Иконологии и традиции» с дарственным автографом Жан Рише преподнес Жану Адемару.

Тема изображений знаков зодиака и средневековой зодиакальной символики в русском искусствознании даже сегодня все еще остается почти неисследованной. Среди счастливых исключений можно назвать опубликованную недавно основательную статью М.В. Зубовой о времени в романских порталах французских церквей, в которой большое внимание уделяется космическому времени, годовому циклу, изображавшемуся обычно рельефами на архивольтах порталных арок<sup>36</sup>. В отношении древнерусской скульптуры по этим проблемам начаты исследования порталов Дмитриевского собора во Владимире<sup>37</sup>. В древнерусском искусстве пространственно-временные системы выглядят менее упорядоченными и менее повествовательными по сравнению с современным ему искусством романским<sup>38</sup>. К тому же многие древнерусские памятники совершенно утрачены, или же сохранились фрагментарно, некоторые претерпели позднейшие ремонты с перестановкой рельефных блоков (Дмитриевский собор во Владимире, Георгиевский собор в Юрьеве-Польском). Это порождает большие сложности при исследованиях и реконструкциях таких систем. Тем же объясняется и широта их истолкований, зачастую приводящая различных исследователей к диаметральной противоположности мнений<sup>39</sup>. Именно поэтому «Иконология и традиция» Жана Рише будет весьма интересна русскому читателю. Здесь он найдет объяснение многих сюжетов, по чисто формальным признакам считавшихся *языческими* (!). Бытует мнение, что они

<sup>36</sup> Зубова М.В. Тема времени в порталах романских церквей Франции // Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: Искусство и культура. СПб., 2002. С. 155-164. Интересному романскому примеру иконографической системы мироздания посвящена ее же книжка, ввиду своего тиража в 100 экз., ставшая библиографической редкостью: Зубова М.В. Фрески Тавана. М., 1991. На с. 30-31 здесь затрагивается вопрос изображения знаков зодиака во внутреннем пространстве храма, и через это – выражения в нем идеи времени, его движения, причем присутствующие в Таване знаки стрельца и близнецов указывают на «полугодовой цикл солнцестояний». Поскольку церковь, о росписях крипты которой здесь идет речь, посвящена святителю Николаю, можно заметить, что даты вступления в силу этих двух знаков зодиака (из всего зодиака только они изображены здесь) оказываются близкими к двум датам празднований в честь святителя Николая в годовом круге богослужений (6/ 19 декабря – день памяти святого, скончавшегося около 345 года, и 9/22 мая – перенесение мощей из Мир ликийских в Бари, состоявшееся в 1087 году).

<sup>37</sup> Лопаткина Е.Ю. Тема власти небесной и власти земной в скульптурном декоре Дмитриевского собора во Владимире // Архитектура в истории русской культуры. Вып. 3. Желанное и действительное. М., 2001. С. 29-33. Ею же в Московском архитектурном институте произведено специальное исследование «Тема времени и вечности в порталах Дмитриевского собора во Владимире», в котором структура и декор порталов интерпретированы в отношении времени как календарного круга (время циклическое), мировой истории как пути грехопадения и спасения человека (время историческое) и будущей вечности, венчающей временной процесс. Это исследование в виде доклада было представлено на международной конференции «Василий Павлович Зубов (1900-1963): Филология, философия, история науки и искусства», – организованной НИИ Истории естествознания и техники РАН, Домом Наук о Человеке (Париж), Московским Государственным университетом и Международным обществом Л.-Б. Альберти (Москва, 5-7 октября 2000 года).

В последнее время в русском искусствознании появились исследования по зодиакальной символике искусства XVII века и, в частности, гравированных картинок: Белоброва О.А. К истории книжной миниатюры и народной картинки конца XVII – первой половины XVIII века // Народная картинка XVII – XIX веков. СПб., 1996. С. 71-91

<sup>38</sup> Лопаткина Е.Ю. Указ. соч. с. 30.

<sup>39</sup> См., например, основательные историографические обзоры исследований отдельных сюжетов в совсем новой книге: Гладкая М.С. Рельефы Дмитриевского собора во Владимире. Вопросы иконографической программы. Владимир, 2005.

сознательно (или неосознанно) вводились древнерусскими мастерами церковное искусство и что это свидетельствует о скрытом, и даже намеренном, существовании язычества не только в светском, но и в церковном искусстве. Как нам кажется, работа Жана Рише может стать достаточно веским опровержением такого упрощенно-идеологического подхода и вместе с тем – поможет показать действенное сохранение многих античных черт<sup>40</sup> в древнерусском представлении о мироздании и о месте в нем каждого конкретного человека, будь то князь - заказчик собора и дворца или простой горожанин, но все же обладатель украшений-оберегов и семейных реликвий. К тому же получают объяснение основные «сомнительные» зооморфные мотивы, которые всегда вызывают большой интерес. Это, прежде всего, так называемые сцены терзания (изображения хищника «когтящего» какого-либо зверька), сцены погони (например - собаки за зайцем), а также упомянутые выше сцены охоты и даже «сказочные» мотивы езды верхом на различных животных и птицах.

Будь книга Жана Рише написана по-русски, она давно стала бы совершенно необходимым и в то же время гармоничным дополнением к известным основательнейшим монографическим исследованиям Г.К. Вагнера о владимиросуздалской скульптуре<sup>41</sup>. При всех закономерных различиях в исследовании символического материала (да сам и предмет исследования был различным) удивительны в данном случае совпадения самих принципов истолкования сюжетов. «Иконология и традиция» могла бы быть издана в одной серии с вагнеровской книгой «От символа к реальности»<sup>42</sup> и с его же «Искусством мыслить в камне»<sup>43</sup>. По сноскам внимательный читатель обнаружит многие совпадения в составе библиотек этих исследователей одного поколения - Ж. Рише и Г.К. Вагнера, - совпадения тем более поразительные, что последний работал в условиях известной идеологической изоляции русской науки того времени.

Зодиакальной (календарной символикой), разумеется, далеко не исчерпываются в христианском искусстве символические значения зооморфных и других изображений, о которых говорит Ж. Рише. Однако в тексте книги они проявляются в меньшей степени, что в предисловии специально оговаривается наличием в руках читателя основательных работ по христианской иконографии Луи Рео и Жоржа Фергюсона<sup>44</sup>. За пределами Ж. Рише по объективным причинам остались основные христианские образы: «В настоящий

<sup>40</sup> Разумеется, они были восприняты древнерусским искусством от византийского и романского искусства (см., например: *Рындина А.В.* К проблеме изучения древнерусской пластики. Русь, Византия, Запад // *Древнерусская скульптура*. Вып. 3. М., НИИРАХ, 1996. С. 5-17). Удивительно быстрое их распространение и восприятие их славянской культурой было связано с живой традицией античности (в т.ч. и астральной символики обрядов и прикладного искусства) в язычестве славян, которые являлись наследниками скифо-сарматской культуры (даже в предметном отношении, благодаря находкам в скифских курганах золотых предметов, выполненных в «зверином» стиле). См.: *Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф.* Искусство Древней Руси. М., 1993.

<sup>41</sup> *Вагнер Г.К.* Скульптура Владимиро-Суздальской руси. Юрьев-Польской. М., 1964; *Вагнер Г.К.* Мастера древнерусской скульптуры. Рельефы Юрьева-Польского. М., 1966; *Вагнер Г.К.* Скульптура Древней Руси. XII век. Владимир. Боголюбово. М., 1969; *Вагнер Г.К.* Белокаменная резьба древнего Суздаля. Рождественский собор. XIII век. М., 1975.

<sup>42</sup> *Вагнер Г.К.* От символа к реальности: развитие пластического образа в древнерусском искусстве. М., 1980.

<sup>43</sup> *Вагнер Г.К.* Искусство мыслить в камне. М., 1990. Закономерно последующее обращение Г.К. Вагнера к символическим основам религиозного искусства XIX века, столь близкое к литературным интересам Ж. Рише: *Вагнер Г.К.* В поисках Истины. Религиозно-философские искания русских художников. Середина XIX – начало XX в. М., 1993.

<sup>44</sup> *Réau L.* Iconographie de l'art chrétien, 1956 etc.; *Ferguson G.* Signs and symbols in Christian art. Oxford University Press, 1954.

том мы не включили исследования, касающиеся изображений Христа, святых и духовных существ, поскольку они выходят за принятые нами рамки, а также поскольку эти вопросы заслуживают особого подробного изложения»<sup>45</sup>.

Все рассуждения Жана Рише теснейшим образом связаны с конкретными памятниками искусства, рассматриваемыми автором: из этих памятников и их изобразительной классификации исходит композиция текста, его деление на главы и подглавы. Самые, казалось бы, незначительные подробности иконографии занимают Жана Рише и вместе с ним увлекают читателя в запутанные детективные расследования. Остроумной интерпретации подвергаются дополнительные аксессуарные изображения, числовые (математические и календарные) закономерности композиций, их ритмические особенности.

Совершенно неотъемлемой частью текста становятся иллюстрации, которых всего 230 (!) в этой сравнительно небольшой книге (по одной иллюстрации на каждую страницу небольшого формата). Иллюстрации подобраны тетрадами между главами и в тексте каждой главы, и составляют своеобразный параллельный «иконографический текст»: даже простое их разглядывание по порядку не только наводит на размышления, но и ярко характеризует авторскую исследовательскую позицию. Расположение иллюстраций рядом с текстом совершенно необходимо здесь для того, чтобы читатель убедился в обоснованности подчас смелых рассуждений. Большинство иллюстраций – натурная фотосъемка самого автора и его брата Франсуа. Здесь также много примеров из Византийского музея в Афинах, из лондонского музея Виктории и Альберта, а также из Равенны и Феррары. Среди иллюстраций почти нет примеров древнерусского искусства, по всей видимости, оставшихся автору неизвестными, за исключением нескольких икон Ветхозаветной Троицы в восьмой главе, посвященной подробному разбору иконографии «гостеприимства Авраама» (конечно, среди них присутствует и Троица Андрея Рублёва).

Первая и вторая главы – называются соответственно: «Простые зодиакальные изображения» и «Группы животных». Они посвящены рассмотрению зооморфных образов всех знаков зодиака, а также отдельных животных и сюжетов с группами животных, изображающих круг времен года, через солнцестояния и равноденствия. В третьей главе интерпретированы десять византийских и итало-византийских памятников (рельефные плиты и мозаики). Среди них как известные – штукатурные рельефы Баптистерия Православных в Равенне, так и весьма редкие – портал церкви святых Бессеребрянников в Кастории. В следующей главе рассматриваются различные изобразительные календарные системы (в т.ч. – «календарь птиц», основанный на датах их миграций) античности и раннего христианства. Один из сюжетов – мозаика пола базилики в Мاستишари на острове Кос. Пятая глава – подробное рассмотрение загадочной декорации фасадов Малой Митрополии в Афинах. Шестая озаглавлена «Сцены охоты». Посредством календарной символики в них ярче проявляется и символизм более глубокого уровня – победа героя (человека-христианина) над своими страстями и своим темпераментом, борьба с внешними греховными вторжениями и преодоление законов времени с переходом в блаженную вечную жизнь (за пределы «звериного круга»). Седьмая глава – «Ларец из Вероли или божества зодиака отвергнуты» – раскрывает сущность и назначение «сатирического» антиклизированного сюжета этого известного византийского памятника из Музея Виктории и Альберта в Лондоне. Внимание исследователей всегда привлекало изображенное здесь избивание камнями Европы. О восьмой главе мы уже сказали выше, девятая же рассказывает о «натуралистических» изображениях месяцев на порталах соборов в Трогире и Ферраре. Десятая глава названа «Символы евангелистов и персонажи с головами животных.

<sup>45</sup> Richer J. Iconologie et tradition. Symboles cosmiques dans l'art chrétien. Paris, Éd. Guy Trédaniel, 1984. P. 230.

Планетарные и зодиакальные верховые животные». Среди редких и интереснейших сюжетов этой главы – иконографический этюд об образе св. Христофора-псоглавца.

Исследуя в своей книге космические изображения как продолжение античной традиции, Жан Рише интерпретирует их как неотъемлемую часть богатого символического языка христианского искусства. Незаслуженно забытые сегодня эти изображения когда-то вводили в систему мироздания те части церковной архитектуры или те элементы церковного искусства, где из почтения к святыне не могли быть помещены образы святых или священные символы (нижние части стен, алтарных преград, полы, скамьи и др.). «Особенно важно, - пишет Ж. Рише, завершая свою книгу, - ясно понимать, что все изученные нами символические изображения имеют целью выразить почитаемые и необходимые человеческому знанию соответствия между мировым небесным порядком, с одной стороны, и сооружаемыми человечеством зданиями, памятниками и городами – с другой. Забвением основ, которые веками соблюдали наши предки, в этот мир вводится страшное брожение беспорядка и бессмыслицы, на деле граничащее с возвращением к хаосу»<sup>46</sup>. Вместе с тем, внутри храмов и на их фасадах (вокруг дверей, окон, на карнизах), - эти звери, птицы, земноводные, реальные или фантастические твари, оказываясь в поле зрения прихожан, получали нравоучительное и даже вероучительное значение, зачастую также уходящее своими корнями в античность, в чем тоже проявляется тысячелетняя традиция.

В завершение, отметим, что по своему характеру «Иконология и традиция» открыта для дальнейшей научной деятельности. Она как бы дает новый инструмент в руки исследователей христианской символики, инструмент тем более ценный, что это целостная система символов, исходящая из особенностей мышления эпохи. Добавим еще несколько слов из «Заключения»: «Теперь, начиная с установленной нами простой лексики и приведенных примеров синтаксиса, становится возможным выявить смысл сотен памятников, в которых, до сего дня восхищались художественной формой, даже не помышляя о ее прочтении. [...] Понимать смысл изображений значит вернуть владение драгоценным наследием – важной стороной *христианского таинства*. Поэтому мы надеемся, что отдельные страницы, по их прочтении, могли бы стать отправными точками для других исследований или основанием для плодотворных размышлений».



Пегасы, пьющие из колодца, произрастившего древо жизни. Плита алтарной преграды из собора в Сорренто. XI в. Сорренто, Музей Корреале.



Плита со львами из церкви Сан Джованни ин Корте. Музей провинции Кампана. Италия.

<sup>46</sup> Ibid.

**ПРИЛОЖЕНИЕ 3**  
**ОСНОВНЫЕ ЗОДИАКАЛЬНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ**  
**В ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ<sup>1</sup>**

<i>Обычное название знака зодиака</i>	<i>Символы<sup>2</sup></i>	<i>Героические и божественные персонажи</i>	<i>Наиболее близкие космические символы</i>
ОВЕН	Олень и различные антилопы	АМОН <sup>3</sup>	СФИНКС (страж запада)
ТЕЛЕЦ	Зяц <sup>4</sup> Обезьяна <sup>5</sup>	ГЕРА ГЕРИОН <sup>6</sup> . ТОТ <sup>7</sup>	КРЫЛАТЫЙ БЫК
БЛИЗНЕЦЫ	Лошадь	КАСТОР ПОЛЛУКС КЕРКОПЫ <sup>8</sup>	ДВА ВСАДНИКА
РАК	Спрут Краб. Гидра Корабль Арго Осел	ТИФОН ЕЛЕНА	СПИРАЛИ
ЛЕВ	Химера Орф <sup>9</sup>	ПЕРСЕЙ, БЕЛЛЕРОФОН	ЛЕВ
ДЕВА	Колос. Сова Малая Медведица	АФИНА	ГОРГОНА <sup>10</sup>
ВЕСЫ	Весы Большая Медведица	ГАРМОНИЯ <sup>11</sup>	СФИНКС затем ПАВЛИН
СКОРПИОН	Алтарь Петух	ЕХИДНА. ОФИОН <sup>12</sup> ГЕФЕСТ	ОРЕЛ
СТРЕЛЕЦ	Лебедь Лира	ХИРОН. АХИЛЛ	КЕНТАВР
КОЗЕРОГ	Дельфин Волк	НЕРЕИДА	ГРИФОН (страж севера)
ВОДОЛЕЙ	Пегас Корова, кормящая теленка Канфар <sup>13</sup>	ДИОНИС ГАНИМЕД	ПАНТЕРА ЛЕОПАРД СИРЕНЬ КРЫЛАТЫЙ КОНЬ
РЫБЫ	Кабан	ТРИТОН. НЕРЕЙ <sup>14</sup>	КАБАН

<sup>1</sup> Richer J. Iconologie et tradition. Symboles cosmiques dans l'art chrétien. Paris, 1984. Перевод и примечания И.Е. Путятин. Таблица начинается со знака весеннего равноденствия, т.к. у многих древних народов (в особенности на востоке) весеннее равноденствие было праздником нового года (См. подробнее: Кузьмина Е.Е. Мифология

и искусство скифов и бактрийцев. М., 2002).

<sup>2</sup> Эти символы, в основном, происходят от близких к знакам зодиака созвездий зодиакальных секторов неба.

<sup>3</sup> Древнеегипетский бог *солнца*, священным животным которого был *баран* (овен).

<sup>4</sup> Кроме известной греховной символики (см. следующую сноску), заяц, особенно в раннехристианский период, символизировал христианина, поскольку считался кротким и незлобивым животным, которому удается выжить среди диких и сильных зверей. Подтверждением тому служат изображения пар зайцев у виноградной кисти, около хлебов, или у корзины с виноградом (например, в рельефе интерьера Баптистерия Православных в Равенне). Заяц мог быть символом бдения, т.к. в древности полагали, что он спит с открытыми глазами. По этой же причине заяц мог ассоциироваться с бессмертием души, тело которой охвачено смертным сном (Уваров А.С. Христианская символика. М., 1908 (2001). С. 188). Существовало предположение, что быстрота зайца указывала на быстротечность земной жизни (Martigny, l'abbé. Dictionnaire des antiquités chrétiennes. Paris, 1865. P. 369).

<sup>5</sup> В древнем Египте священным животным бога Тота был собакоголовый павиан (иногда Тот изображался в виде павиана или в антропоморфном облике с головой павиана, т.е. «собакоголовым» или «кинокефалом»). Павианы, ликующие при восходе солнца упоминаются в древнеегипетских «Текстах пирамид» (см. подробнее: Тигрица и грифон. Сакральные символы животного мира [Тимофей из Газы. О животных] / Подготовка текста, пер. и исследование А.Г. Юрченко. СПб., 2002. С. 304-312). В христианской традиции обезьяна обычно выступает отрицательным персонажем, которому свойственно поведение, недостойное или греховное для человека (Там же, с. 312). Оно близко к мифологическим образам сатиров и сложилось под их влиянием. В позднеантичном естествознании существовало мнение, что вакхические спутники Диониса - разнузданные сатиры – были мифологическим изображением павианов, т.е. сфингов (сфингсов). Сатиры даже путали с обезьянами. Так византийский автор V века Тимофей из Газы писал, что сфинги возлюблены Дионисом (Там же, с. 313). В то же время сатиры-обезьяны воспринимались как дикие подобию людей: «Если верить рассказам, то во внутренних областях Африки живут эгипяны, блемии, гамфазанты и сатиры, имеющие с людьми только самое отдаленное сходство. Это скорее полузвери. У них нет ни жилищ, ни постоянного местопребывания, они ведут кочевой образ жизни [...] у сатиров, кроме внешнего вида, нет ничего человеческого», - писал римский географ I века Помпоний Мела (Цит. по: Тигрица и грифон. Сакральные символы животного мира [Тимофей из Газы. О животных] / Подготовка текста, пер. и исследование А.Г. Юрченко. СПб., 2002. С. 315). Из дальнейших объяснений видно что блемии, у которых «нет голов, а лицо помещается на груди», очень похожи на горилл. В средневековых bestiариях сатирами назывались человекообразные обезьяны, которые отличались от человека наличием хвоста, текст при этом заимствовался из сочинения Исидора Севильского «Этимологии», начала VII века (Средневековый bestiарий / вступ. ст. и комм. К. Муратовой. М., 1984. С. 99). При этом образы сатиров (или каллитриков, описываемых вместе с ними) в иллюстрациях очень похожи на сатиров античности с рельефов и росписей ваз. В миниатюре bestiария из Бодлеянской библиотеки в Оксфорде (№ 764, л. 17 об.) можно даже увидеть реминисценции античного сатира и вакханки (опубликована там же). Последняя (подразумевается, конечно, обезьяна) изображена с длинными волосами и даже с киликом для питья вина в руках. До середины XIII века западноевропейские авторы все еще видели в обезьяне образ падшего (дегенерировавшего) человека (Roscoe I. Mimic Without Mind: Singerie in Northern Europe // Apollo, 1981, № 234. P. 96). Представления о сатирах как о диких людях, поросших шерстью, живущих в лесу и не имеющих речи, - сохраняется в русской литературе вплоть до XVII века: «Люди зовомыя

сатиры живут в лесах и по горам... а ходят наги и живут со зверьми, обросли шерстью, а речи не имеют только кричат» (*Белова О.В. Славянский бестиарий*. М., 2001. С. 223). В то же время, вероятно, под влиянием интереса к античности, сатиры иногда наделяются козлиными рогами и ногами (Там же).

Вспомним также, что в бестиариях заяц, помещенный Жаном Рише вместе с обезьяной, будучи плодовитым, иногда воспринимался как символ похоти, что сближает его с сатирами и обезьянами. Источником этой отрицательной символики зайца был текст раннехристианского писателя св. Климента Александрийского (*Paedagogus*, lib. II, cap. X, p. 22), который в свою очередь опирался на ошибочное мнение Плиния о двуполости зайца (*Hist. nat.* I, 8) и на Послание Апостола Варнавы (гл. X), где заповедь Моисея о запрещении употреблять в пищу определенных животных толкуется в духовном смысле. Отчего эти животные (в частности, заяц) становятся символами различных грехов (*Писания мужей апостольских*. / введ. и прим. Прот. П. Преображенского. СПб., 1895. С. 39-40; репринт с дополнениями: *Писания мужей апостольских*. / введ. и прим. Прот. П. Преображенского. / Доп.: пер. с греч., введ. и прим. Свящ. В. Асмуса и А.Г. Дунаева. Рига, 1994. С. 39-40). Однако произвольный символизм некоторых положений Варнавы и «неумеренное пристрастие к аллегорическому и таинственному толкованию» (Там же, с. 23), характерное для александрийской мысли того времени, - вызвали впоследствии критику этого текста и даже сомнения в его подлинности. Так что указанный греховный символизм зайца (да и других животных) не может считаться общепринятым и единственным в раннехристианской культуре. Это тем более верно, что А.С. Уваров, исследуя раннехристианскую символику, справедливо указывал на маловероятность отрицательного значения раннехристианских изображений зайцев (*Уваров А.С. Христианская символика*. М., 1908 (2001). С. 188), поскольку почти везде зайцы были изображены в евхаристическом контексте. И даже в сцене погони собаки за зайцем А.С. Уваров не усматривал бесспорного отрицательного значения зайца, что вполне справедливо. Интересно, что в славянских редакциях «Физиолога» погоня собаки за зайцем трактовалась как нападение беса на человека (*Белова О.В. Славянский бестиарий*. М., 2001. С. 119 цитирует: *Александров А. Физиолог // Ученые Записки Казанского Университета*. Казань, 1893. Год 60-й. Кн. 4. С. 99.). По-видимому, здесь мы имеем дело с позднейшим нравоучительным толкованием уже забытого смысла распространенной в христианском искусстве античной иконографии, кроме того могло снова возникнуть влияние Послания апостола Варнавы, поскольку, будучи забытым после IX века, оно было вновь открыто иезуитами в начале XVII века и затем – трижды издавалось до 1682 г. (*Писания мужей апостольских*. / введ. и прим. Прот. П. Преображенского. СПб., 1895. С. 24).

<sup>6</sup> У древних греков Герион мог ассоциироваться с крайним западом и закатом, поскольку обитал на острове Эрифия («красный»). Герион, как и другие противники Геракла, был хтоническим уродливым существом – трехтуловищным и трехголовым великаном. Похищение коров и убийство Гериона было десятым подвигом Геракла.

<sup>7</sup> В древнегреческой мистической литературе египетский бог Тот, бог мудрости, счета и письма, - отождествлялся с Гермесом, поскольку также охранял и сопровождал души усопших в царство мертвых. В эллинистический период Тоту приписывалось создание магических священных книг, в т.ч. «Книги мёртвых» и «Книги дыхания».

<sup>8</sup> Керкопы также соотносились с обезьянами, поскольку в одном из вариантов мифа, изложенном Овидием (*Met.* XIV, 89-100), эти два брата (впоследствии их число увеличилось до пяти пар) за свои постоянные обманы и клятвопреступления были превращены Зевсом в обезьян и лишены речи. Керкопы обитали на острове Пифекуса (букв. «Обезьяний остров»). По другому варианту мифа, безобразные с виду керкопы разбойничали и убивали путников вблизи Эфеса и были пойманы Гераклом для царицы

Омфалы. См. подробнее: *Тахо-Годи А.* Керкопы // Мифология. Большой энциклопедический словарь. М., 1990. С. 285.

<sup>9</sup> Орф (Орт, Ортр) - в древнегреческой мифологии двуглавый пёс Гериона, брат кербера, порождение Тифона и Эхидны. На многих вазах был представлен эпизод гибели Орфа от руки Геракла, уводящего коров Гериона (см. подробнее: *Гусейнов Г.Ч.* Орф // Мифология. Большой энциклопедический словарь. М., 1990. С. 418). Орф, как и керкопы, был хтоническим существом, олицетворявшим силы, противостоящие герою.

<sup>10</sup> Афина была победительницей Горгоны медузы и щит с головой Горгоны стал атрибутом богини.

<sup>11</sup> В древнегреческой мифологии Гармония – дочь Ареса (бог коварной, вероломной войны) и Афродиты, жена Кадма. В христианской культуре рождение Гармонии иногда понималось аллегорически-нравоучительно: согласие, происходящее от победы любви над враждой (Афродита, пленившая и изменившая своей любовью жестокого Ареса). Так, например, может быть истолкована картина А. Мантеньи «Парнас» (Париж, Лувр), написанная в 1497 году для кабинета Изабеллы Д'Эсте (*Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996. С. 421). Заметим здесь, что в 1502 напротив нее была помещена также аллегорически-поучительная картина «Минерва, изгоняющая пороки из сада добродетелей», и вспомним о покровительстве Минервы (Афины) целомудрию.

<sup>12</sup> Офион (Офионей) в поздней древнегреческой мифологии отождествлялся с Океаном или Нереем, первый владыка Олимпа, царствовавший вместе с океанидой Эвриномой. Был низвергнут вглубь океана, уступив владычество Кроносу и Рее (см. подробнее: *Гусейнов Г.Ч.* Офион // Мифология. Большой энциклопедический словарь. М., 1990. С. 420).

<sup>13</sup> Древнегреческий кубок для вина с двумя вертикальными ручками, высоко поднимающимися над его краями. Канфар часто имел высокую ножку и изображался как атрибут Диониса. Л.И. Таруашвили обратил внимание на совпадение греческого названия сосуда (*κάνθαρος*) и вида лодки (*Таруашвили Л.А.* Искусство Древней Греции. Словарь. М., 2004. С. 138). Не из-за этого ли канфар впоследствии часто изображался в раннехристианском и византийском искусстве в евхаристическом контексте?

<sup>14</sup> В древнегреческой мифологии – меняющее свой облик божество моря, отец nereид, обладающий даром предвидения. Персонаж из мифа о Геракле, которому он, только будучи связан героем, указал путь к саду Гесперид. В Теогонии Гесиода (233-236) Нерей был представлен ненавидящим ложь и дающим добрые советы (*Тахо-Годи А.* Нерей // Мифология. Большой энциклопедический словарь. М., 1990. С. 394-395).

## СОДЕРЖАНИЕ:

Предисловие . 3

Состав лекционного курса . 5

Рекомендуемая литература . 10

Вопросы к экзамену . 20

Приложение 1: фрагменты из книги Н.К. Метнера «Муза и мода»  
(предисловие И.Е. Путятин) . 25

Приложение 2: *И.Е. Путятин.* «Космические символы в христианском искусстве» Жана Рише и проблемы интерпретации памятников русского искусства . 31

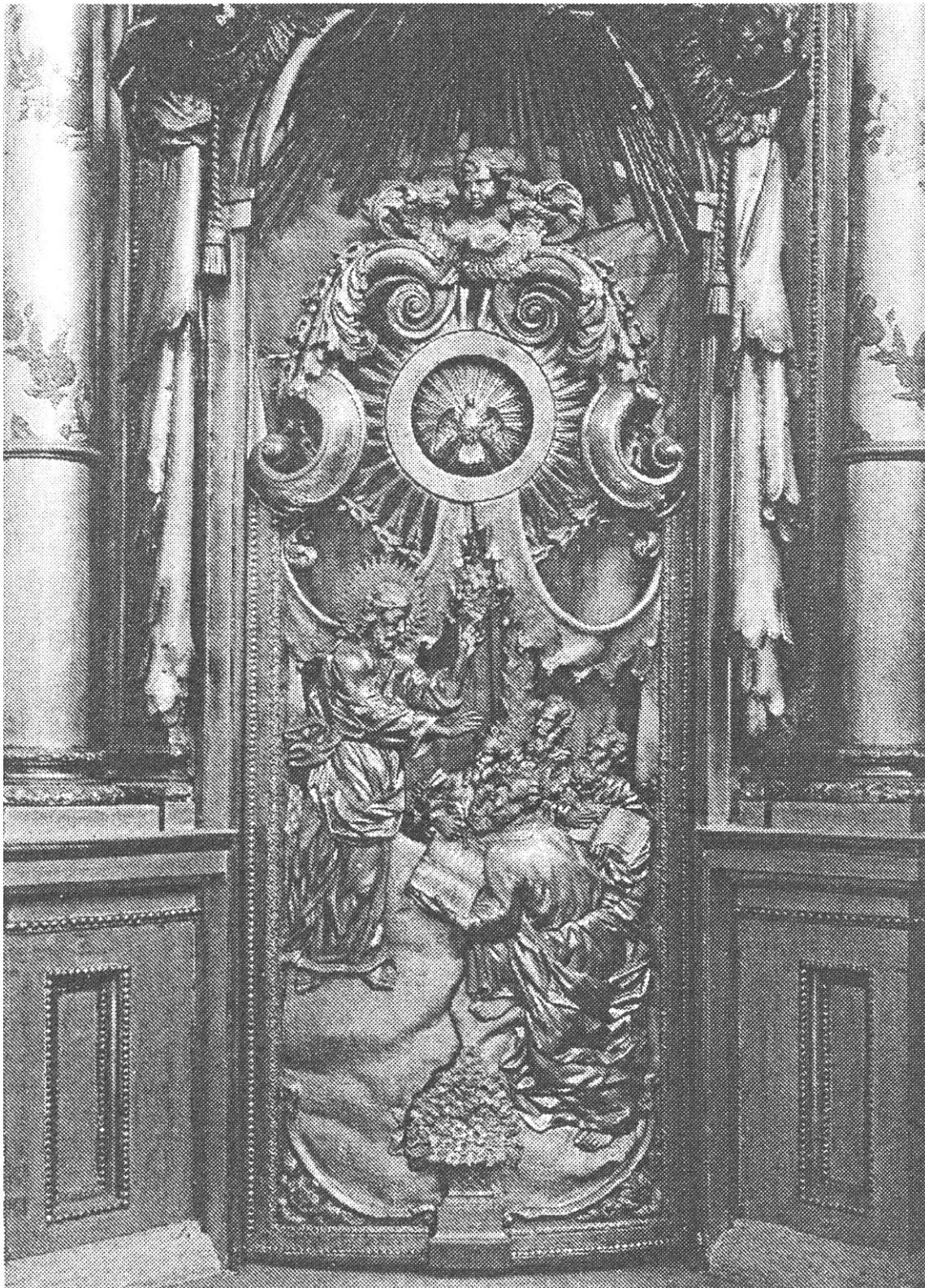
Приложение 3: основные зодиакальные изображения в древнегреческом искусстве . 39



**Карп Золотарёв.**

Апостолы Пётр и Павел со сценами их мученичества на фоне собора св. Петра в Риме.

Икона из церкви Покрова в Филях (Москва, рубеж XVII-XVIII вв.)

**И.П. Зарудный**

Царские врата со сценой *Traditio Legis*  
из дворцовой церкви в Ораниенбауме. 1720–1726. Фот. нач. XX в.