







SECRET ARTIS

VOLUME 5 ISSUE 4

СЕКРЕТЫ ИСКУССТВА Том 5. Выпуск 4 (2022)



 **АНДРИЯКА С. Н.** СОЧИНЕНИЕ ЖИВОПИСНОГО ПЕЙЗАЖА НА ОСНОВЕ НАТУРНОЙ ЗАРИСОВКИ  **ДАВЫДОВА Е. В.** ПОДПИСНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ РЕЗЧИКА ГРИГОРИЯ БОНДАРЕВСКОГО  **ДАНИЛОВ А. В.** О РАБОТЕ НАД КАРТИНОЙ «ВСТРЕЧА ЖУКОВСКОГО И ГОГОЛЯ С ПУШКИНЫМ В ЦАРСКОМ СЕЛЕ»  **ЛЕВЧЕНКОВ А. М.** ИСКУССТВО ПОРТРЕТА. ВВОДНАЯ БЕСЕДА СО СТУДЕНТАМИ  **ЗЕЛЕНИНА Я. Э.** ИКОНЫ И ИКОНОПИСНЫЕ ОБРАЗЦЫ. НОВЫЕ ШТРИХИ К ИКОНОГРАФИИ РЕЛИКВАРИЯ С МОЩАМИ СВЯТИТЕЛЯ АФАНАСИЯ ЛУБЕНСКОГО  **ДОЛГАРЕВА Д. Ю.** РИСУЮ, СМОТЯ В ОКНО ВЫМЫШЛЕННОГО МИРА

SECRET ARTis

SA – НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ ФГБОУ ВО «АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ СЕРГЕЯ АНДРИАКИ», ПОСВЯЩЕННЫЙ ВОПРОСАМ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКА И ХУДОЖНИКА-ПЕДАГОГА. ВАЖНЕЙШАЯ ЗАДАЧА НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОГО ЖУРНАЛА SA – СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИОННОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ СИСТЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ. В ЖУРНАЛЕ ПУБЛИКУЮТСЯ РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЙ ВЕДУЩИХ РОССИЙСКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ ХУДОЖНИКОВ, ХУДОЖНИКОВ-ПЕДАГОГОВ И ДРУГИХ СПЕЦИАЛИСТОВ, ЗАНИМАЮЩИХСЯ ВОПРОСАМИ ТЕОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА, РАЗРАБОТКОЙ МЕТОДИК ПРЕПОДАВАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ.

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ

- 6 Сергей Андрияка**
Сочинение живописного пейзажа
на основе натурной зарисовки

История и философия культуры и искусства

- 24 Елена Давыдова**
Подписные произведения
резчика Григория Бондаревского

Из опыта художника

- 45 Артем Данилов**
О работе над картиной
«Встреча Жуковского и Гоголя
с Пушкиным в Царском Селе»
- 53 Александр Левченков**
Искусство портрета.
Вводная беседа со студентами

Музейные находки

- 62 Яна Зеленина**
Иконы и иконописные образцы.
Новые штрихи к иконографии
реликвария с мощами
святителя Афанасия Лубенского

Заметки. Реплики. Отклики

- 80 Дарья Долгарева**
Рисую, смотря в окно
вымышленного мира

TEACHER'S WORKSHOP

- 6 Sergey Andriaka**
COMPOSING A PICTURESQUE LANDSCAPE
ON A BASIS OF A FIELD SKETCH

HISTORY & PHILOSOPHY OF CULTURE & ART

- 24 Elena Davydova**
SIGNATURE WORKS BY CARVER
GRIGORY BONDAREVSKY

SHARING THE ARTIST'S EXPERIENCE

- 45 Artem Danilov**
BEHIND THE PAINT: ON CREATING
"GOGOL AND ZHUKOVSKY
AT PUSHKIN'S IN TSARSKOE SELO"
- 53 Aleksandr Levchenkov**
THE ART OF PORTRAITURE. INTRODUCTORY
CONVERSATION WITH STUDENTS

MUSEUM DISCOVERIES

- 62 Yana Zelenina**
ICONS AND ICONOGRAPHIC SAMPLES.
NEW TOUCHES TO THE ICONOGRAPHY
OF THE RELIQUARY WITH THE RELICS
OF ST. ATHANASIOS III PATELLARIOS

NOTES. COMMENTS. RESPONSES

- 80 Darya Dolgareva**
I AM DRAWING, GLANCING OUT
THE WINDOW OF THE FICTIONAL WORLD

ОБУЧЕНИЕ
ВЗРОСЛЫХ И ДЕТЕЙ
ТЕХНИКЕ
РИМСКОЙ МОЗАИКИ.
ПРОБНЫЕ УРОКИ

ТЕЛ.: +7 (495) 531 5555
[ДОБ. 123, 348, 506]

РИМСКАЯ МОЗАИКА

СОЗДАНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЙ
ЛЮБОЙ СЛОЖНОСТИ
ИЗ ПРИРОДНОГО КАМНЯ
ИЛИ СМАЛЬТЫ



АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ
И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ
СЕРГЕЯ АНДРИАКИ

АВТОРСКИЕ
РАБОТЫ, КОПИИ,
МОНОМЕНТАЛЬНЫЕ
ПРОЕКТЫ,
ЭЛЕМЕНТЫ ДЕКОРА
ИНТЕРЬЕРА

ЗАКАЗ МОЗАИКИ:
ТЕЛ.: +7 (495) 531 5555
MASTERSKIE@
ACADEMY-
ANDRIAKA.RU





АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ
И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ
СЕРГЕЯ АНДРИАКИ

МАСТЕРСКАЯ АНИМАЛИСТИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ

ЗАКАЗ СКУЛЬПТУРЫ: АВТОРСКИЕ РАБОТЫ, МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОЕКТЫ,
СКУЛЬПТУРА МАЛЫХ ФОРМ, МИНИАТЮРА.

ОБУЧЕНИЕ ВЗРОСЛЫХ И ДЕТЕЙ ТЕХНИКЕ СКУЛЬПТУРЫ. ПРОБНЫЕ УРОКИ

+7 (495) 531 5555 MASTERSKIE@ACADEMY-ANDRIAKA.RU

SECRETARTIS

www.secreta-artis.ru

На обложке: Ирина Кожина.
5-й курс. Дрозд (фрагмент).
Халцедон, яшма, кремний.
14 x 14 см.
Преподаватель:
Т. С. Чумакова-Кузнецова.
Фото: Таисия Смирнова

Secreta Artis (Секреты искусства)

ISSN 2618-7140
Том 5. Выпуск 4 (2022)
DOI: 10.51236/2618-7140-2022-5-4

Выходит 4 раза в год
Издаётся с апреля 2018 года
Главный редактор – С. Н. Андрияка
Редакторы – Е. В. Степанян, Д. В. Фомичева
Перевод – М. И. Данилкина
Корректура – В. В. Столярова
Дизайн и верстка – Л. В. Чуплыгина

Подписной индекс журнала 81041

Учредитель и издатель – Академия
акварели и изящных искусств Сергея Андрияки

Адрес редакции: Российская Федерация
117133, Москва,
ул. Академика Варги, д. 15
Тел.: +7 (495) 531 55 55
Адрес электронной почты: academiya@aaii.ru
www.academy-andriaka.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых
коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство о регистрации СМИ
ПИ № ФС77-71700 от 8 декабря 2017 года

Журнал входит в перечень рецензируемых научных
изданий Высшей аттестационной комиссии при
Министерстве науки и высшего образования
Российской Федерации, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук.

Подписано в печать 26 декабря 2022 года

Формат 60x90/8
Тираж 1000 экз.
Отпечатано в Российской Федерации
Типография Академии акварели и изящных искусств
Сергея Андрияки
Российская Федерация
117133, Москва, ул. Академика Варги, д. 15
Тел.: +7 (495) 531 55 55
repro@andriaka.ru
http://art-tipografia.ru/

Все права защищены. За исключением кратких
цитат в рецензиях и научных публикациях,
ни один текст и ни одна иллюстрация
из этого журнала не могут быть воспроизведены
в какой-либо форме, любым способом
без письменного разрешения издателя.

© Академия акварели
и изящных искусств Сергея Андрияки, 2022

Secreta Artis (Art Secrets)

ISSN 2618-7140
Volume 5, Issue 4, 2022
DOI: 10.51236/2618-7140-2022-5-4

Quarterly
Issued since April 2018
Editor-in-Chief – S. N. Andriaka
Editors – D. V. Fomicheva, E. V. Stepanyan
Translation – M. I. Danilina
Proofreading – V. V. Stolyarova
Design and Layout – L. V. Chuplygina

Index number 81041

Founder and Publisher: Sergey Andriaka Academy
of Watercolor and Fine Arts

Address: Russian Federation
15 Akademika Vargi Street,
Moscow 117133, Russia
Phone: +7 (495) 531-5555
E-mail: academiya@aaii.ru
www.academy-andriaka.ru

Registered in the Federal Service
for Supervision of Communications,
Information Technology,
and Mass Media (Roskomnadzor)
Mass media registration certificate
ПИ No ФС77-71700 of December 8th, 2017

The academic journal is included in the list
of peer-reviewed scientific publications
of the Higher Attestation Commission at the Ministry
of Science and Higher Education of the Russian
Federation, which publishes key research
findings of candidate or doctoral dissertations.

Passed printing on December 26th, 2022

Size 60x90/8
Printed copies 1,000
Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts,
Printing department
15 Ul. Akademika Vargi, Moscow 117133,
Russian Federation
Phone: +7 (495) 531 55 55
repro@andriaka.ru
http://art-tipografia.ru/

All rights reserved. Except for brief quotations used
for purposes of review or scholarly citation, no part
of this journal may be reproduced in any form by any
means without written permission from the publisher.

© Sergey Andriaka Academy
of Watercolor and Fine Arts, 2022

www.secreta-artis.ru



«SECRETА ARTIS» ♦ НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
АКАДЕМИИ АКВАРЕЛИ И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ

Андрьяка С. Н.
народный художник РФ,
академик Российской академии
художеств, ректор Академии акварели
и изящных искусств Сергея Андрьяки,
заведующий кафедрой рисунка,
живописи, композиции и изящных искусств
Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрьяки
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: academiya@aaii.ru
главный редактор

Белюкин Д. А.
народный художник РФ, академик Российской академии
художеств, профессор кафедры рисунка, живописи,
композиции и изящных искусств Академии акварели
и изящных искусств Сергея Андрьяки
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: dbelugin@yandex.ru

Беседнова Н. В.
заслуженный художник РФ, член-корреспондент
Российской академии художеств, доцент кафедры рисунка,
живописи, композиции и изящных искусств
Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрьяки
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: natali_besednova@icloud.com

Ванеян С. С.
доктор искусствоведения, профессор кафедры
всеобщей истории искусств исторического факультета
МГУ им. М. В. Ломоносова, протоиерей
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: vaneyans@gmail.com

Волокитина О. В.
заслуженный художник РФ, член-корреспондент
Российской академии художеств, доцент кафедры рисунка,
живописи, композиции и изящных искусств
Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрьяки
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: olvivol@mail.ru

Желваков В. Ю.
народный художник РФ, академик Российской
академии художеств, профессор кафедры рисунка,
живописи, композиции и изящных искусств
Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрьяки
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: zhelvakov56@mail.ru

Иванова И. Ю.
кандидат искусствоведения,
заведующий кафедрой гуманитарных
и социально-экономических дисциплин,
заместитель декана факультета
изобразительного искусства Академии акварели
и изящных искусств Сергея Андрьяки
Адрес электронной почты: irinaivanova@inbox.ru

Курбатова Н. В.
кандидат педагогических наук, проректор Академии
акварели и изящных искусств Сергея Андрьяки, декан
факультета дополнительного образования Академии
акварели и изящных искусств Сергея Андрьяки,

председатель Ассоциации учителей образовательной
области «Искусство» города Москвы
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: kurbatovanv@yandex.ru

Степанова С. С.
доктор искусствоведения,
главный специалист отдела живописи
XVIII – первой половины XIX века
Государственной Третьяковской галереи
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: svetlan-stepan@yandex.ru

Третьякова Н. Е.
кандидат искусствоведения,
проректор по научной работе Московского
государственного академического художественного
института имени В. И. Сурикова при Российской
академии художеств; доцент, кафедра
гуманитарных и социально-экономических дисциплин,
Академия акварели и изящных искусств
Сергея Андрьяки. Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: natretyakova@mail.ru

Трощинская А. В.
доктор искусствоведения,
главный хранитель Музея Московской государственной
художественно-промышленной академии
имени С. Г. Строганова, профессор кафедры
реставрации монументально-декоративной живописи
Московской государственной художественно-
промышленной академии имени С. Г. Строганова
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: alexandra22@pochta.ru

Фомичева Д. В.
член-корреспондент Российской академии художеств,
проректор Академии акварели и изящных искусств
Сергея Андрьяки Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: fomichevadar@yandex.ru
первый заместитель главного редактора

Хлебников Г. В.
кандидат философских наук, заведующий отделом
философии Института научной информации по
общественным наукам (ИНИОН) Российской академии наук
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: gwvoloshin@gmail.com

Хромов О. Р.
доктор искусствоведения,
профессор кафедры церковного искусства
Московской духовной академии
Русской Православной Церкви (Сергиев Посад)
Российская Федерация, Москва
Адрес электронной почты: oleghrom@gmail.com



Основатели журнала:
Андрьяка С. Н., Фомичева Д. В.

Secreta Artis ♦ A JOURNAL OF ART AND ART TEACHING METHODOLOGY
SERGEY ANDRIAKA ACADEMY OF WATERCOLOR AND FINE ARTS

Editor-in-Chief
Sergey Andriaka
People's Artist of the Russian Federation, Full Member,
Russian Academy of Arts; Rector, Sergey Andriaka Academy
of Watercolor and Fine Arts, Head, Department of Drawing,
Painting, Composition and Fine Arts,
Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts
Moscow, Russian Federation
e-mail: academiya@aaii.ru

Dmitry Belyukin
People's Artist of the Russian Federation
Full Member, Russian Academy of Arts;
Professor, Department of Drawing, Painting,
Composition and Fine Arts, Sergey Andriaka
Academy of Watercolor and Fine Arts
Moscow, Russian Federation
e-mail: dbelugin@yandex.ru

Natalia Besednova
Honored Artist of the Russian Federation
Corresponding Member, Russian Academy of Arts;
Associate Professor, Department of Drawing,
Painting, Composition and Fine Arts,
Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts
Moscow, Russian Federation
e-mail: natali_besednova@icloud.com

Stepan Vaneyan
D.Sc. in History of Arts
Professor, Department of General Art History,
Faculty of History,
Moscow Lomonosov State University, Archpriest
Moscow, Russian Federation
e-mail: vaneyans@gmail.com

Olga Volokitina
Honored Artist of the Russian Federation
Corresponding Member, Russian Academy of Arts;
Associate Professor, Department of Drawing,
Painting, Composition and Fine Arts,
Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts
Moscow, Russian Federation
e-mail: olvivol@mail.ru

Vyacheslav Zhelvakov
People's Artist of the Russian Federation
Full Member, Russian Academy of Arts;
Professor, Department of Drawing, Painting,
Composition and Fine Arts,
Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts
Moscow, Russian Federation
e-mail: zhelvakov56@mail.ru

Irina Ivanova
Ph.D. in History of Arts
Head, Department of Humanities,
Social Sciences and Economics,
Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts
Moscow, Russian Federation
e-mail: irinaivanova@inbox.ru

Natalia Kurbatova
Ph.D. in Pedagogical Sciences
Provost, Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts;
Dean, Further Education Faculty,
Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts;
Chairwoman, Association of Teachers
in Educational Field "Art"
Moscow, Russian Federation
e-mail: kurbatovanv@yandex.ru

Svetlana Stepanova
D.Sc. in History of Arts
Chief Specialist at the Department
of the 18th – Early 19th Century Painting,
State Tretyakov Gallery
Moscow, Russian Federation
e-mail: svetlan-stepan@yandex.ru

Natalia Tretyakova
Ph.D. in History of Arts
Provost for Research, Surikov Moscow State Academy
Art Institute, Russian Academy of Arts;
Assistant Professor, Department of Humanities,
Social Sciences and Economics, Sergey Andriaka
Academy of Watercolor and Fine Arts
Moscow, Russian Federation
e-mail: natretyakova@mail.ru

Alexandra Troshchinskaya
D.Sc. in History of Arts
Chief Museum Curator; Professor at the Department
of Monumental and Decorative Painting Restoration,
Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts
Moscow, Russian Federation
e-mail: alexandra22@pochta.ru

Deputy Chief Editor
Daria Fomicheva
Corresponding Member, Russian Academy of Arts;
Provost, Sergey Andriaka Academy
of Watercolor and Fine Arts
Moscow, Russian Federation
e-mail: fomichevadar@yandex.ru

Georgiy Khlebnikov
Ph.D. in Philosophy
Head, Department of Philosophy,
Institute of Scientific Information on Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russian Federation
e-mail: gwvoloshin@gmail.com

Oleg Khromov
D.Sc. in History of Arts
Professor at the Department of Church Arts,
Moscow Theological Academy
of the Russian Orthodox Church (Sergiev Posad)
Moscow, Russian Federation
e-mail: oleghrom@gmail.com



Founders of the academic journal:
Sergey Andriaka, Daria Fomicheva



▲
С. Н. Андрияка.
Осенняя пора.
2022 г.
Бумага, акварель.
180 x 139 см

▶▲
С. Н. Андрияка.
Аллея.
2022 г.
Бумага, уголь.
42 x 29 см

▶
С. Н. Андрияка.
Осень. Баженовский парк.
2022 г.
Бумага, уголь.
30 x 42 см

▶▶
С. Н. Андрияка.
Осень.
2022 г.
Бумага, карандаш.
14 x 20,5 см

Secreta Artis (Секреты искусства) ISSN 2618-7140
Педагогическая мастерская
Т. 5. Вып. 4 (2022). С. 6
DOI: 10.51236/2618-7140-2022-5-4-6-21

А Н Д Р И Я К А Сергей Николаевич
Народный художник Российской Федерации
Академик Российской академии художеств
Ректор Академии акварели и изящных искусств
Сергея Андрияки
Заведующий кафедрой рисунка, живописи,
композиции и изящных искусств Академии
акварели и изящных искусств Сергея Андрияки
Российская Федерация,
117133, Москва,
ул. Академика Варги, д. 15
Адрес электронной почты: academiya@aaii.ru

СОЧИНЕНИЕ ЖИВОПИСНОГО ПЕЙЗАЖА НА ОСНОВЕ НАТУРНОЙ ЗАРИСОВКИ

В живописном пейзаже художник не воспроизводит с буквальной точностью натуральный рисунок, но преобразует, трансформирует. Создает художественный образ, в котором акцентирует все, что поразило его в натурном мотиве, в состоянии природы, колорите, силуэтах и так далее. Здесь крайне важен осмысленный отбор элементов пейзажа. Подобный подход принципиально отличается от современного метода пленэрной живописи, причем подход этот не нов, его столетиями использовали лучшие пейзажисты.

В данной статье мы демонстрируем на нескольких примерах, каким образом натурные зарисовки могут использоваться для сочинения живописных пейзажей, и в частности, как один рисунок может послужить натурным материалом для создания нескольких композиций, изображающих пейзаж в различные времена года, в разнообразных состояниях.



© Андрияка С. Н., текст, иллюстрации, 2022



Ил. 1



Ил. 2



Ил. 3

СЕРПУХОВ

Как-то весной я открывал выставку в Серпухове. Еще только начинала пробиваться первая майская зелень... Отойдя от музея всего на двести метров, я заметил красивый пейзажный мотив и сделал его беглый карандашный рисунок (ил. 1), а затем попробовал написать (ил. 2). Цвет имеет собственную композиционную основу, поэтому я уделю большое внимание лужам, размокшей земле на переднем плане. Получился интересный мотив с первыми листьями и травой.

Натурный рисунок послужил прообразом нескольких других живописных работ (ил. 3–9). Например, ил. 3. Лето, всё в зелени... Написал его контражуром (против солнца): теплый ясный день, молодая листва.

▲
С. Н. Андрьяка
Старый Серпухов.
1997 г.
Бумага, карандаш.
25 x 32 см

▶▲
С. Н. Андрьяка.
Старый Серпухов.
1997 г.
Бумага, акварель.
47 x 65 см

▶
С. Н. Андрьяка.
Серпухов. Молодая зелень.
2004 г.
Бумага, акварель.
38 x 56 см



Ил. 4



Ил. 6

Ил. 5



Потом этот же мотив осветил вечерним светом, но не контражурным, как в натурном рисунке, а наоборот (ил. 4). Пришлось немного переконпоновать, видоизменить пейзаж, ввести густые кроны деревьев по сторонам от центра композиции: слева одинокое дерево, справа – аллея вдоль дороги. Здесь нет большого первого плана, но он и не нужен, потому что был бы целиком в тени, занимая много места. А в этой композиции главное – именно последние лучи солнца.

Другой вариант: утро, рассвет (ил. 5). Легкий туман, особенная свежесть в небе, на дальнем плане... Повсюду дымка. Первые лучи золотого солнечного света. Соответственно меняется и композиция: я делаю вход в нее через большое дерево слева. Акцент – на солнечных лучах, поэтому уменьшаю высоту аллеи справа.

Меняю время года на зиму: оттепель, все мокрое, немного серое (ил. 6). Акцент на лужах и талой воде. Голые ветви деревьев. Индивидуальный колорит, силуэт. Появился совершенно новый образ этого пейзажа, не совсем похожий на натуральный рисунок. Но видно, что это все тот же монастырь, тот же городской пейзаж.

▲▲
С. Н. Андрияка.
Серпухов.
Вечернее солнце.
2004 г.
Бумага, акварель.
38 x 56 см

▲
С. Н. Андрияка.
Серпухов.
Рассвет.
2004 г.
Бумага, акварель.
38 x 56 см

▲
С. Н. Андрияка.
Серпухов.
Оттепель.
2004 г.
Бумага, акварель.
38 x 56 см



Ил. 7

Ил. 7. Мотив после дождя, на первом плане лужи с отражениями. Свежая трава, блестит крыша домика. В небе свет, который вот-вот полностью все охватит, вот-вот выглянет солнышко. Иная композиция, настроение, иной подход. В зависимости от образа необходимо делать разные акценты. В данном случае внимание – на мокрую крышу и листву, небо, силуэты храмов в дымке после дождя.

Ил. 8: праздник хорошей доброй зимы. Зимний день с большим количеством снега и солнца. Здесь есть преувеличение: сугробы на первом плане чересчур большие, их слишком много. Тени изображены при контражном свете солнца, как и в натурном рисунке. С другой стороны, в отличие от рисунка, акцент здесь сделан на освещенных контрольным светом сугробах. Меня эти переливы света и цвета сугробов очень заинтересовали. Из трубы на крыше домика идет дым, он создает особое настроение. Деревья я где-то убрал, где-то приблизил или удалил (это не противоречит законам искусства).

Ил. 9: иной подход. Здесь появился диск солнца, он центр композиции, главный в образе. Вокруг солнца много золотисто-красных веток, которые создают эффект его свечения. Всё, что на земле, – более плотное, темное, здесь я сгустил тона. Источник света – небо с солнцем. Детали погашены. Итак, я выполнил натурный рисунок удачного городского мотива, но каждое состояние, которое написал на его основе, преобразовало нарисованный мотив. Каждый раз образ диктовал композицию.

▲
С. Н. Андрияка.
Серпухов. Дождь.
2004 г.
Бумага, акварель.
38 x 56 см

▲▲
С. Н. Андрияка.
Серпухов.
Морозный полдень.
2004 г. Бумага, акварель.
38 x 56 см

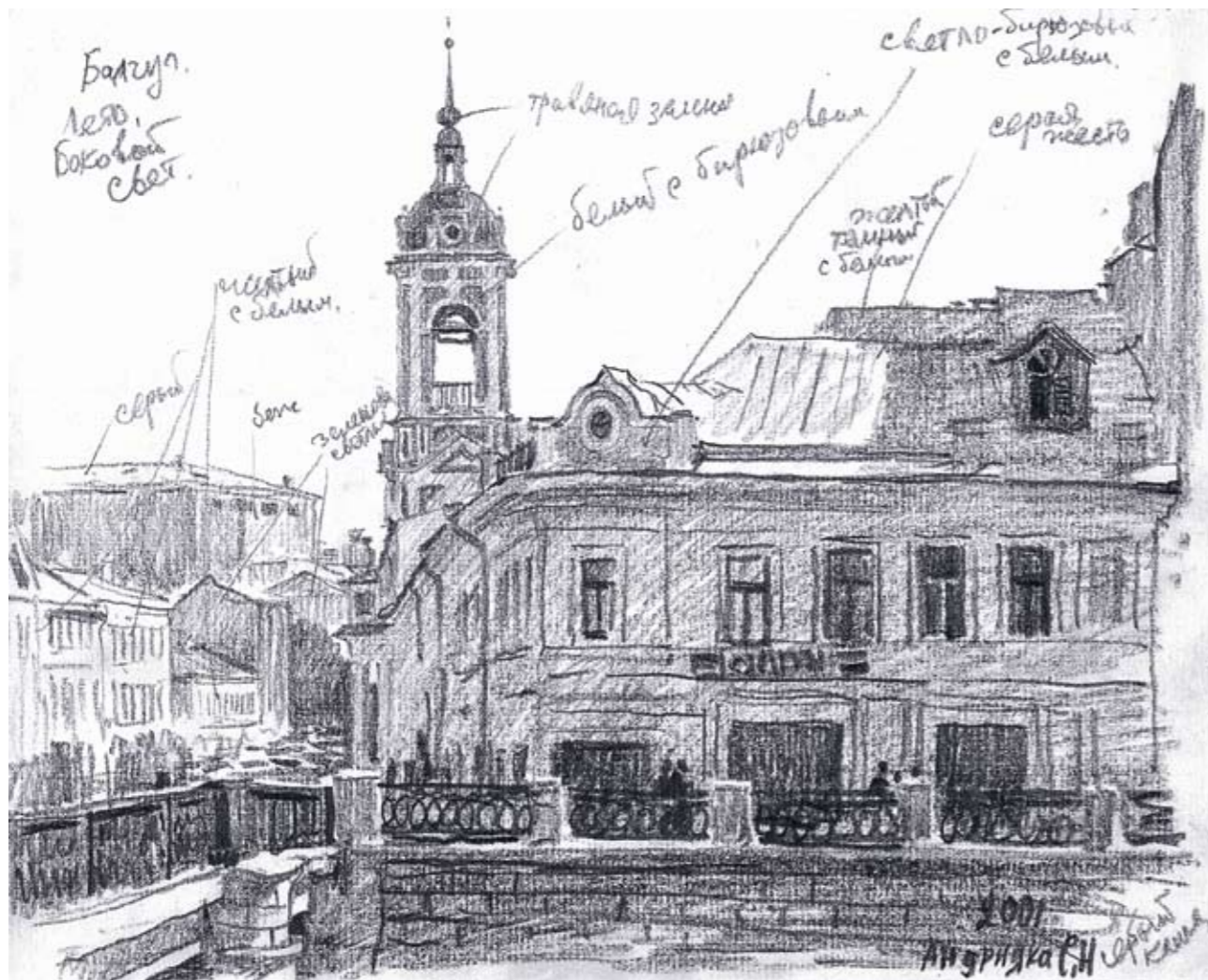
▶
С. Н. Андрияка.
Серпухов. Закат.
2004 г.
Бумага, акварель.
38 x 56 см



Ил. 8



Ил. 9



Ил. 10



Ил. 11



Ил. 12

МОСКВА. БАЛЧУГ

▲
С. Н. Андрияка.
Балчуг. Лето.
2001 г.
Бумага, карандаш.
24 x 31,6 см

В жаркий летний день я сделал натурный рисунок типичного московского мотива (ил. 10). Балчуг, Пятницкая улица, характерная для Замоскворечья и вообще для Москвы колокольня среди жилой застройки. Кусочек набережной с мостом и решеткой. Это уголок старой Москвы, переданный с протокольной точностью.

▶▲
С. Н. Андрияка.
Пятницкая зимним вечером.
2001 г.
Бумага, акварель.
42 x 55 см

При переходе к живописным композициям, созданным на основе этого рисунка, стали возникать абсолютно другие образы. Первым, как это ни странно, я написал не солнечный летний день, а ночной зимний пейзаж со снегом, огнями, расплывчатым диском луны (ил. 11). В темном городе идешь по улицам и вдруг видишь симпатичную «растворенную» луну. Вокруг какая-то жизнь, огни города, идут люди, едут машины... Может быть, даже не очень поздно – зимой рано темнеет.

▶
С. Н. Андрияка.
Сумерки. Смог.
2002 г.
Бумага, акварель.
105 x 148 см

Нельзя сказать, что пейзажный мотив стал другим. Он такой же. Но все изменилось, потому что акценты сделаны на другом. Стало больше окон, появилась светящаяся витрина, левая часть пейзажа растворилась в уличных огнях. Дома обозначены слегка. Они есть, но их как бы и нет. Красивая затейливая вечерняя зимняя Москва. Всё более интересное (может быть, более тонкое, образное и точное), чем в дневном рисунке.

Потом я написал дымку, туман (ил. 12), вернее – смог. Смог превратил этот мотив в многоплановый силуэт, здесь самое контрастное – набережная с мостом. Чем глубже в пространство, тем слабее становится все изображенное, погружаясь в розоватую дымку. Это дневное состояние – но оно чудное, странное, неопределенное. Композиция изменилась в корне.



Ил. 13



Ил. 14

ПСКОВ

Ил. 15



Последний вариант акварельного пейзажа (ил. 13) ближе всего к натурному рисунку. Он написан в устойчивом, почти квадратном формате. Появились облака, необходимые для уравновешивания блеска на крыше и диагональной динамики композиции.

Но и этот пейзаж выполнен не совсем как копия рисунка. Очень плотно написаны набережная и мост. Они силуэтные, предметные. Достаточно плотными красками изображена колокольня с угловым домом – контрастно, сильно. Натурный рисунок деликатнее, прозрачнее, в нем нет контрастов, кроме темной решетки набережной и окон. На дальнем плане кое-где я перераспределил тон от светлого неба в правой части пейзажа к более темному (с белым облаком) в левой. Получился образ летнего дня.

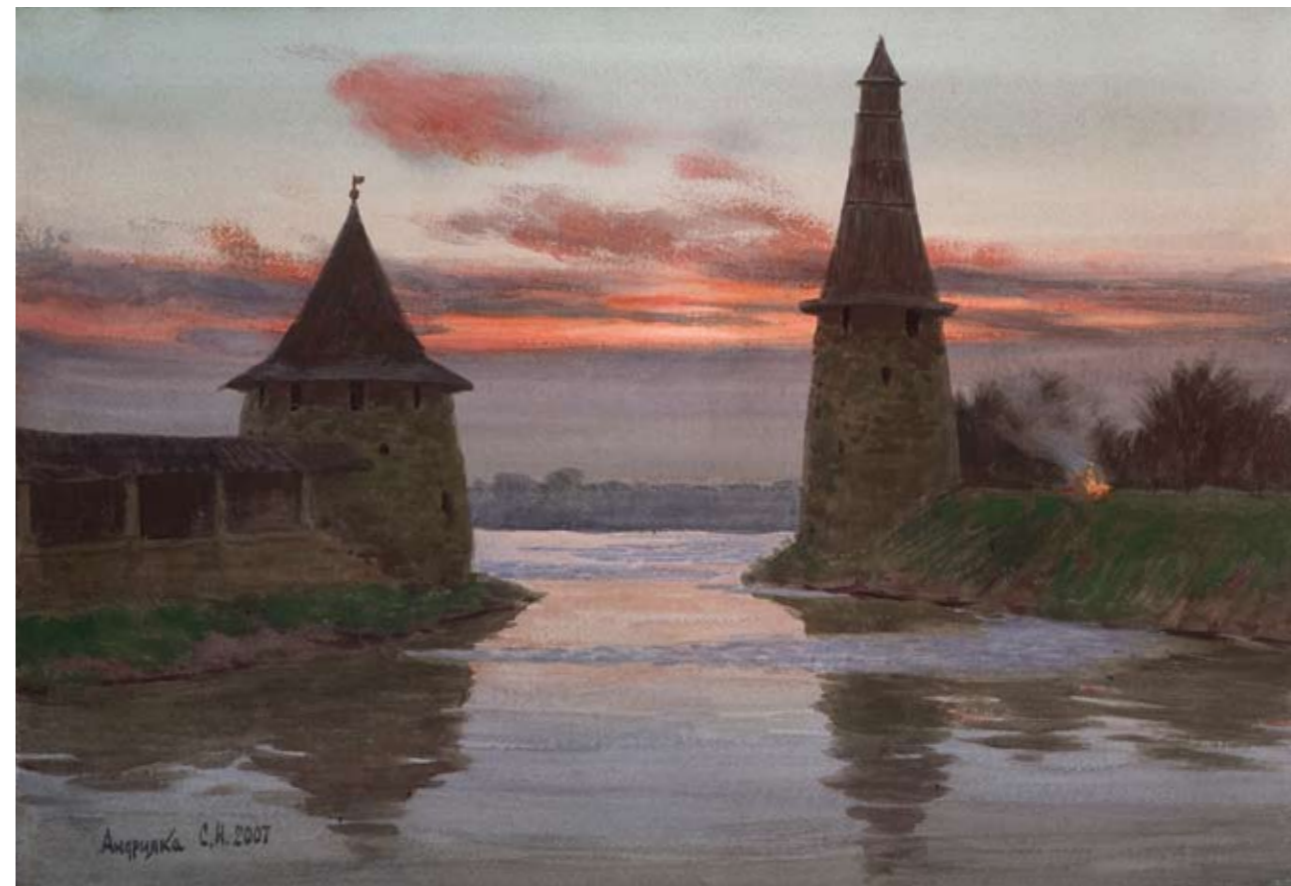
▲
С. Н. Андрюха.
Пятницкая улица.
2003 г.
Бумага, акварель.
62 x 82 см

▲▲
С. Н. Андрюха.
Сторожевые башни Пскова.
2007 г.
Бумага, карандаш.
29 x 41 см

▶
С. Н. Андрюха.
Псков.
2004 г.
Бумага, акварель.
148 x 210 см



Ил. 16



Ил. 18



Ил. 17

Выразительные башни – слева широкая, мощная, кряжистая, а справа «худая», высокая (ил. 14). Как будто это два человека, толстый и тонкий. В живописи (ил. 15) я преувеличил разницу башен. Широкую сделал более пузатой, вытянутую – длинной. Уменьшил паузу между ними. Здесь важно написать выразительный силуэт. Для красивого входа в композицию я слева добавил дерево.

В композиционном пейзаже необходимо подчеркивать образную значимость мотива, а не делать протокольное изображение природы. Ради выразительности образа псковских башен я придумал кустарники на берегу, изменил береговую линию, сделал ее более фронтальной (в натурном рисунке берега уходят в перспективу, а в живописной композиции они почти горизонтальные).

На ил. 15 солнце высоко между башен, солнечная дорожка на воде – важнейший элемент композиции. На ил. 16 солнце светится сквозь облака. Чем оно ниже, тем больше ощущается величие башен, которые кажутся выше, торжественнее, монументальнее.

◀▲
С. Н. Андрьяка.
Псковские башни.
2013 г.
Бумага, акварель.
53 x 75 см

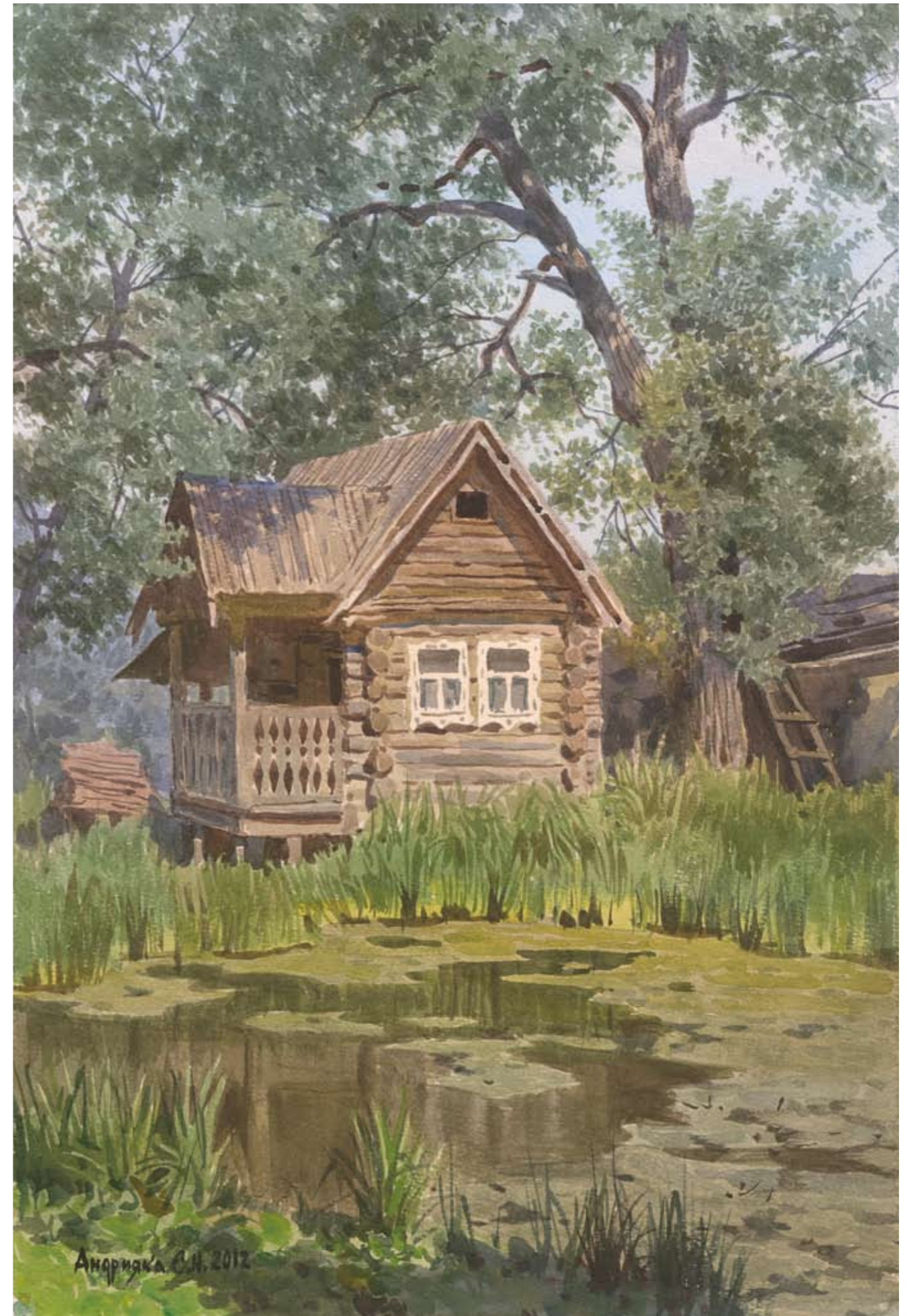
◀
С. Н. Андрьяка.
Башни древнего Пскова.
1994 г.
Бумага, акварель.
60 x 85 см

▲
С. Н. Андрьяка.
Башни Пскова.
2007 г.
Бумага, акварель.
53 x 75 см



◀
С. Н. Андрьяка.
Город Мышкин. Лето.
2007 г.
Бумага, карандаш.
31 x 22,5 см

▶
С. Н. Андрьяка.
Старый домик
в городе Мышкине.
2012 г.
Бумага, акварель.
54 x 36,5 см



Ил. 19

МЫШКИН

Рисунок сделан в замечательном музее деревянного зодчества в Мышкине (ил. 19). Задуманный живописный образ – домик Бабы-Яги. Трансформируя рисунок в живопись, я заполнил листвою всё пространство вокруг избушки, чтобы чувствовалось: домик сказочный, «живет» в лесу (ил. 20). Поработал со светом, немного усилил тень на первом плане. Она стала точкой отсчета для находящейся в глубине композиции освещенной избушки. Уменьшил масштаб трав на ближнем берегу пруда, сделав их соразмерными постройке. Справа и слева от домика написал поленницу и деревянную лестницу как его «подголоски». Увеличил окна с наличниками по отношению к фасадной стене – маленькая избушка Бабы-Яги стала еще выразительнее.

COMPOSING A PICTURESQUE LANDSCAPE ON A BASIS OF A FIELD SKETCH

Andriaka Sergey Nikolayevich

People's Artist of the Russian Federation; Full Member of the Russian Academy of Arts; Rector, Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts; Head of the Department of Drawing, Painting, Composition and Fine Arts, Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts. 15 Ul. Akademika Vargi, Moscow 117133, Russian Federation. E-mail: academiya@aaii.ru

Ил. 20





МИХАИЛ АБАКУМОВ

К 75-летию со дня рождения художника



ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА
ИЗ МУЗЕЙНЫХ И ЧАСТНЫХ СОБРАНИЙ
09.12.2022 — 23.03.2023

АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ
Москва, ул. Академика Варги, 15
среда – воскресенье 11:00 – 19:00



ФОТО: ПАЛОМНИЧЕСКИЕ РЕЛИКВИИ XVI – НАЧАЛА XX ВЕКА. СВЯТАЯ ЗЕМЛЯ. АФОН. РОССИЯ. КАТАЛОГ / СОСТ. Ж. Г. БЕЛИК, С. В. ГНУТОВА; ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ДРЕВНЕРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА. М., 2020. КАТ. 73. С. 125.

Крест напрестольный
двусторонний
(стационарный).
Лицевая сторона.
Распятие Христово,
праздники, евангелисты.
XVIII в. (крест),
XIX в. (оправа). Афон.
Дерево, резьба; серебро,
золочение, скань, чеканка,
цветные стекла.
36,7 x 17 x 11,6 см.
Собрание В. А. Абрамова,
Москва

Ил. 1

Secreta Artis (Секреты искусства)
ISSN 2618-7140
История и философия культуры и искусства
Т. 5. Вып. 4 (2022). С. 24–43
DOI: 10.51236/2618-7140-2022-5-4-24-43

ДАВЫДОВА
Елена Владимировна
Кандидат исторических наук
Зав. сектором декоративно-
прикладного искусства
отдела хранения (научно-
фондового) Центрального
музея древнерусской культуры и
искусства имени Андрея Рублева
Российская Федерация
105120, Москва,
Андроньевская площадь, д. 10
Адрес электронной почты:
miar_dev@mail.ru

ПОДПИСНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ РЕЗЧИКА ГРИГОРИЯ БОНДАРЕВСКОГО

Аннотация. Резные иконы и кресты киевских мастеров XIX века до сих пор не становились объектом отдельного исследования несмотря на их широкое распространение в России. За редким исключением подобные памятники лишь в единичных экземплярах можно увидеть в каталогах выставок и музейных собраниях. В статье впервые собраны и рассмотрены подписные произведения неизвестного до настоящего времени киевского резчика Григория Бондаревского, работавшего во второй трети XIX века. Они включают четыре иконы и один крест, выявленные в музейных и частных собраниях разных городов. Трудность определения этих предметов связана с тем, что мастер не всегда полностью указывал свое имя и фамилию, но чаще вырезал лишь первые буквы. Анализ памятников позволил выяснить их программу, определить особенности авторской манеры резьбы и выявить некоторые обстоятельства, связанные с их изготовлением, а также приблизительно расположить по хронологии создания. Сюжетный ряд нескольких предметов с изображением чрезвычайно популярной в Киеве сцены «Успение Богоматери» связан с традицией изготовления резных икон и крестов для киевских паломников, однако они не принадлежат к массовой продукции, а сделаны на заказ. Для понимания технологии создания подобных изделий дана краткая характеристика резного промысла Киева, основные сведения для которой почерпнуты из единственной публикации середины XIX века. В ходе работы с архивными документами выяснилось, что имя Г. Бондаревского было хорошо известно и в центральной России, где он пользовался авторитетом как выдающийся резчик. Другой исполненный им образ «Богоматерь Абалацкая», а также напрестольный крест со сценами Страстного цикла, праздниками и с избранными святыми свидетельствуют о его связях с Сибирью.

Ключевые слова: резьба; церковное искусство; Григорий Бондаревский; крест; икона; Успение Богоматери; Богоматерь Абалацкая; Распятие Христово



◀ Преподобные Антоний и Феодосий Печерские, с видом Успенского собора Киево-Печерского монастыря и образом Успения Богоматери. Вторая половина XIX в. Киев. Дерево, резьба, фольга. 17,9 x 13,2 см. Музей имени Андрея Рублева, Москва

▶ Успение Богородицы, с преподобными Антонием и Феодосием Печерскими. 1830-е гг. Киев. Резчик Григорий Бондаревский. Дерево (кипарис), резьба, фольга, ткань, стекло. 32,5 x 37 см. Частное собрание, Москва

ФОТО: ПАЛОМНИЧЕСКИЕ РЕЛИКВИИ XVI – НАЧАЛА XX ВЕКА. СВЯТАЯ ЗЕМЛЯ. АФОН. РОССИЯ. КАТАЛОГ / СОСТ. Ж. Г. БЕЛИК, С. В. ГНУТОВА; ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ДРЕВНЕРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА. М., 2020. КАТ. 85. С. 138.

ФОТО: ЛИЧНЫЙ АРХИВ ВЛАДЕЛЬЦА



Ил. 3

Небольшие рельефные иконы с изображением Христа и Богоматери, отдельных святых и праздников, исполненные в технике резьбы по камню, кости и дереву, пришли на Русь вместе с христианством. Они высоко ценились как предметы личного благочестия. В отличие от Византии, где для подобных изделий широко использовались драгоценные и поделочные камни, сами по себе считавшиеся священными, на Руси большое распространение получило дерево, наиболее привычный и доступный материал, считавшийся к тому же не рукотворным, но «богосозданным».

В Средние века центрами производства мелкой пластики были крупные монастыри. Монашеский устав предписывал насельникам заниматься различными «рукоделиями», среди которых резьбе по дереву отдавалось предпочтение. Она считалась «одним из истинно

монашеских занятий», так как требовала «исключительной сосредоточенности, большого духовного и физического напряжения, почти подвижничества»¹. Эта традиция была известна еще в древних обителях пустынножителей Сирии, Палестины и Египта, где обработка дерева процветала в ранневизантийское время².

Наибольшего искусства миниатюрная резьба достигла на Афоне, где в греческих и сербских монастырях умельцы-монахи виртуозно изготовляли из самшита и кипариса образки и четырехконечные двусторонние кресты с изображением евангелистов и праздников, поражавшие многочисленностью персонажей и сцен, выполненные мельчайшей резьбой с ажурным фоном и подчеркнутой глубиной пространства (ил. 1). Расцвет афонского резного искусства, произведения которого известны с XIII века, пришелся на XVI столетие, когда монашеская республика, объединившая

художественные течения, шедшие из Греции и балканских стран, переживала общий культурный подъем.

Тесные контакты с Афоном имела Киево-Печерская лавра, до 1688 года находившаяся в непосредственном подчинении Константинопольского патриарха, а также некоторые другие киевские монастыри. Влияние работ святогорских монахов заметно во многих резных изделиях киевлян, вплоть до начала XIX столетия, но особенно – в период становления местной школы резьбы в XVII веке. Так же как афонские мастера, резчики Киева в качестве материала использовали кипарис, они переняли формы предметов и их небольшие размеры, многие композиционные схемы и орнаментальные мотивы и – в определенной степени – манеру резьбы со сквозным фоном, которая постепенно трансформировалась в самобытное явление, учитывавшее вкусы общества и возможности мастеров. Из монастырских стен резное ремесло шагнуло в близлежащие посады, став источником пропитания местных ремесленников.

Наибольшего размаха производство рельефных икон и крестов достигло в XIX веке благодаря резко возросшему потоку богомольцев. Они приезжали в Киев со всей России, чтобы поклониться древним святыням. Так, в 1850 году количество паломников составило около восьмидесяти тысяч человек, что почти в два раза превысило число городских жителей³.

Если в XVIII столетии в ассортименте киевских резчиков преобладали кресты, то в XIX веке преимущественное распространение получили иконы. Ориентация на вкусы паломников предопределила состав сюжетов, связанных в первую очередь с местными святынями. Пальму первенства удерживал образ преподобных Антония и Феодосия Печерских – основателей Киево-Печерской лавры, главного объекта паломничества. Часто они изображались вместе с Успенским собором, который сам был святыней: построенный в 1073–1077 годах греческими мастерами, он был воздвигнут, по преданию, с помощью Богородицы, вручившей им свою икону «Успение» для будущего храма. Этот

¹ Залеская В. Н. Резьба по дереву // Афонские древности. Каталог выставки из фондов Государственного Эрмитажа. СПб., 1992. С. 38.

² Рудаков А. П. Очерки византийской культуры по данным греческой агиографии. М., 1917. С. 148–149.

³ Макаров А. Н. Малая энциклопедия киевской старины. Киев, 2005. С. 330.



Ил. 4

небольшой древний образ, закрытый драгоценным окладом, считался чудотворным. Подвешенный на шелковых шнурах над Царскими вратами Успенского собора, он опускался для поклонения верующих во время молебнов. Благодаря своей значимости сцена «Успение Богородицы» также занимала центральное место в киевской резьбе. Нередко ее изображали в кратком иконографическом варианте в верхней части сборной паломнической иконки (ил. 2).

Пользовались популярностью изображения архангела Михаила, являвшегося покровителем города, и великомученицы Варвары, мощи которой находились в Михайловском Златоверхом монастыре, а также тронный образ Богоматери с преподобными Антонием и Феодосием. Источником его послужила икона, написанная легендарным Алипием – первым иконописцем Руси, подвизавшимся в XI столетии в Киево-Печерском монастыре. Другие сюжеты резчики использовали значительно реже. На крестах обычно помещали праздники и образы тех же святых.

Несмотря на широкое распространение киевских икон и крестов в России, они до сих пор

не становились объектом отдельного исследования. Единственным исследованием XIX века, посвященным экономическому состоянию резного промысла, служит публикация киевского писателя и краеведа Н. М. Сементовского⁴. Опираясь на нее как на исторический источник и обобщив свой опыт работы с подобными предметами, в начале XXI века нами была написана статья по истории киевской резьбы, ее типологии и иконографическому ряду⁵. В последние годы вышло несколько тематических каталогов музейных и частных собраний, в которые были включены отдельные произведения киевских резчиков⁶. Исключение составляет каталог украинских резных икон и крестов из собрания музея-заповедника «Московский Кремль», изданный И. М. Соколовой, которая, сосредоточившись на XVII столетии, на большом историческом и культурологическом материале рассмотрела русско-украинские связи и особенности украинской резьбы применительно к опубликованным предметам⁷. Однако в настоящее время по-прежнему отсутствуют четкие критерии атрибуции, за редчайшим исключением неизвестны имена резчиков, а если

◀ Успение Богородицы, с преподобными Антонием и Феодосием Печерскими (фрагмент). 1830-е гг. Киев. Резчик Григорий Бондаревский. В процессе реставрации (ангелы демонтированы). Частное собрание, Москва

▶ Успение Богородицы, с преподобными Антонием и Феодосием Печерскими (фрагмент): лики Богоматери и апостола Иоанна Богослова). 1830-е гг. Киев. Резчик Григорий Бондаревский. Частное собрание, Москва



Ил. 5

и встречаются их подписи, то на единичных предметах. Тем не менее нам удалось выявить в России пять экспонатов с автографом киевлянина Григория Бондаревского, что позволило ввести в научный оборот новое имя, обозначить вехи творческого пути мастера и попытаться выявить особенности его манеры резьбы.

Знакомство с творчеством Г. Бондаревского началось с крупной резной иконы «Успение Богородицы» из частного собрания⁸ (ил. 3–5). Она исполнена традиционным для киевской резьбы способом. Изображение вырезано со сквозным фоном и вставлено в прямоугольную рамку, спереди закрытую стеклом, а с тыльной стороны – деревянным задником. Родной фон не сохранился, при реставрации для этой цели была использована белая ткань с голубоватым оттенком, хотя в XIX веке чаще применялась бумага или фольга. Здесь же золотистой фольгой изначально были проложены оконные проемы зданий, что создало иллюзию свечения.

В центре изображено ложе, на котором лежит Богородица, за ним стоит Христос с Ее душой в виде спеленатого младенца в руках. Рядом с любимым Учителем к ложу припал Иоанн Богослов, по сторонам сгруппировались остальные апостолы, среди которых выделяются апостол Петр с кадиллом (слева) и апостол Павел, касающийся ног Богородицы (справа). По сторонам от Спасителя в воздухе кружат два скорбящих ангела с платами в руках. На полях сверху сцену благословляет Господь Саваоф со Святым Духом в виде голубя, а фланкируют преподобные Антоний и Феодосий Печерские в обрамлении крупного барочного орнамента. В нижней части на горизонтально расположенном свитке помещена резная надпись: «Успение прес[в]ятыя славныя вл[адычи]цы нашея Б[огороди]цы//и приснод(е)вы М[ар]и[и]. Аже обрѣтаеца в Киевопечер[ской] лавре: // рѣзалъ Григорій Бондаревскій».

⁴ Сементовский Н. М. Кресто-иконо-резное ремесло в Киеве. [СПб., 1860.] Отдельный оттиск из: Труды Вольного Экономического общества. Т. 1. СПб., 1860.

⁵ Давыдова Е. В. Центры миниатюрной резьбы XIX столетия. Киев // Светильник. 2004. № 1 (5). С. 101–112.

⁶ Киево-Печерский патерик: У истоков русского монашества. Каталог / Сост. Л. И. Алехина, М. Е. Башлыкова, И. Б. Черномаз; Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева. М., 2006; Тысяча лет русского паломничества: Каталог выставки / Сост. и научный ред. Е. М. Юхименко. М., 2009; Монастырская резьба по дереву в собрании Государственного музея истории религии. СПб., 2012; «Благословенно древо». Мир православной пластики XVI – начала XX века. Каталог Коллекционного Дома Абрамовых / Авт.-сост. Е. В. Давыдова. М., 2014; Паломнические реликвии XVI – начала XX века. Святая Земля. Афон. Россия. Каталог / Сост. Ж. Г. Белик, С. В. Гнутова; Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева. М., 2020.

⁷ Соколова И. М. Украинские резные иконы и кресты XVII–XIX веков: Каталог / Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». М., 2013.

⁸ Дерево (кипарис), резьба, фольга, ткань, стекло. 32,5 x 37 см.



Ил. 6

▲ Успение Богородицы, с преподобными Антонием и Феодосием Печерскими. Первая половина XIX в. Киев. Дерево (кипарис), резьба, ткань. 13,5 x 17,8 см. Егорьевский историко-художественный музей, Егорьевск

▶ Успение Богородицы. Вторая четверть XIX в. Киев. Мастерская Киево-Печерской лавры (?). Дерево, грунт, масло. 23,8 x 33,5 см. Музей имени Андрея Рублева, Москва

Судя по горизонтальному формату, двум зданиям характерной формы, расположенным по краям на дальнем фоне, и изображению мощевика на ложе Богоматери, источником резной иконы послужил уже упоминавшийся древний образ из Успенского собора Киево-Печерской лавры. Однако присутствие ростовых фигур «зачинателей» монашеской жизни на Руси преподобных Антония и Феодосия Печерских свидетельствует, что непосредственным образцом послужил не оригинал, а его список, находившийся в Крестовоздвиженской церкви на Дальних пещерах. Он также почитался как чудотворный.

Сюжет «Успение Богородицы» в киевской резьбе XIX столетия получил широкое распространение, причем часто использовался именно киево-печерский извод. Он напоминал

о главной киевской святыне, к которой приходили на поклонение многочисленные паломники – основные потребители подобных изделий. Н. М. Сементовский отмечал, что «будучи исключительной принадлежностью города Киева, кресто-иконо-резное ремесло привлекает к себе множество покупателей различных сословий», которые бы при отсутствии резных икон, вероятно, «покупали... писанные масляными красками»⁹. Известно, что в 1840–1850-х годах существовало 30 мастерских, которые ежегодно изготавливали 52000 крестиков «тонкой работы» и впятеро больше аналогичных дешевых изделий¹⁰. В 1855 году резьбой крестов и икон занимались 74 мастера мужского пола, преимущественно профессиональные ремесленники, а также крестьяне и лица духовного звания. В качестве материала они исполь-

ФОТО: КИЕВО-ПЕЧЕРСКИЙ ПАТЕРИК: У ИСТОКОВ РУССКОГО МОНАШЕСТВА. КАТАЛОГ / СОСТ. Л. И. АЛЕХИНА, М. Е. БАШЛЫКОВА, И. Б. ЧЕРНОМАЗ; ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ДРЕВНЕРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА. М., 2006. КАТ. 92. С. 49.

ФОТО: ПАЛОМНИЧЕСКИЕ РЕЛИКВИИ XVI – НАЧАЛА XX ВЕКА. СВЯТАЯ ЗЕМЛЯ. АФОН, РОССИЯ. КАТАЛОГ / СОСТ. Ж. Г. БЕЛИК, С. В. ГНУТОВА; ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ДРЕВНЕРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА. М., 2020. КАТ. 79. С. 133.



Ил. 7

зовали кипарис, который издавна применялся для изготовления священных предметов, как на христианском Востоке, так и в России. Он имел приятный запах и красивую текстуру, был чрезвычайно устойчив к изменению температуры и влажности, благодаря своей твердости и пластичности позволял вырезать мелкие детали. Легенда о Древе Крестном, включавшая кипарис в состав креста, на котором был распят Спаситель, символически обосновывала его использование для сакральных предметов¹¹.

В Киев древесину кипариса привозили из Константинополя через одесский порт. Столяры распиливали его на заготовки и продавали резчикам, которые переносили с помощью трафарета изображение, а затем вырезали его ножом. В ход шли гравюры из житий святых и молитвенников, печатавшихся в типографии Киево-Печерской лавры. Обратную сторону бумажных оттисков покрывали сажей, клали на деревянный брусок и обводили контуры рисунка костяной палочкой, получая изображение на поверхности дерева. Резали преимущественно ножом, для чистовой отделки применяли стамески – прямые, закругленные

и искривленные – для резьбы в глубину бруска. После этого фон закрывался фольгой, тканью или цветной бумагой, с оборота приклеивали деревянную пластинку во весь размер образа или только в части, где накладывался цветной фон. Сверху вставляли стекло, которое держали деревянные шпильки. В таком виде икона, имевшая в среднем высоту около 15 см, поступала в продажу.

В течение дня резчики вырезали от двух до пяти небольших икон наиболее ходовых сюжетов. Стоимость изделий зависела от количества изображенных лиц, тщательности резьбы и размера. Цены колебались от 10 копеек до огромной суммы в 10 рублей, а выполнявшиеся на заказ образа стоили еще дороже – до 25 рублей, так как отличались не только качеством работы, но имели большую величину – до 6,5 вершков¹² (28,6 см). Иконы, поступавшие в широкую продажу, чаще всего составляли в длину 3–4 вершка (13,2–17,6 см), а в ширину – 2,5–3 (10–13,2) и стоили от 15 копеек до 8 рублей. Маленькие круглые образки ценились от 50 копеек до 1,5 рублей. Напрестольные кресты мерю в 4,5–5 вершков (19,8–22 см) прода-

⁹ Сементовский Н. М. Указ. соч. С. 5.

¹⁰ Макаров А. Н. Указ. соч. С. 185.

¹¹ Фоменко К., протоиерей. Предание иерусалимского Крестного монастыря о древе крестном // Труды Киевской Духовной Академии. Киев, 1895. Кн. 1. С. 174–176.

¹² 1 вершок равен 4,4 см.



Ил. 8

вались по цене от 3 до 15 рублей. Несмотря на дороговизну резных икон по сравнению с писаными, их охотно приобретали богомольцы¹³.

В XIX столетии киевская резьба тяготела к живописной традиции в иконописи. Мастера стремились к увеличению высоты рельефа, его поверхность они тщательно заглаживали костяными гладилками, исключая следы резца. Показательно изображение глаз: с верхним и нижним веками, удлинённой формы, не замкнутые в углах, как будто прищуренные. Другой характерной особенностью служит тип носа: сильно удлинённый с широкой полочкой и узкими почти не проработанными ноздрями, своими контурами он близок к сильно вытянутому треугольнику (ил. 5).

Все вышеперечисленные признаки относятся и к образу «Успение» Григория Бондаревского. Сложносочинённый барочный орнамент в углах, взятый из книжных заставок, значительное пространство сквозного фона, использование фольги в проемах окон, drobные облачка вокруг благословляющего Саваофа и некоторые другие детали позволяют датировать произведение первой половиной XIX века, скорее, 1830-ми годами. Оно отличается редкостью и определенной сложностью композиции в виде прямоугольника, вписан-

ного в больший прямоугольник, в то время как обычно в прямоугольной рамке помещался средник в виде овала или полуовала, с заполнением углов орнаментальной порезкой, как, например, в образе аналогичной иконографии из Егорьевского музея (ил. 6).

Резьба довольно миниатюрная, с большим числом деталей, технически безупречная, чего нельзя сказать о художественной стороне образа, удачно скомпонованного, но отличающегося приземистыми пропорциями и скованностью большинства фигур. Однако эти особенности были присущи и живописным работам киевских иконописцев, что видно, например, по одноименному произведению из коллекции Музея имени Андрея Рублева (ил. 7). Не свойственный паломническим иконам крупный размер и автограф Г. Бондаревского, вероятно, связаны с заказным характером работы. Имя мастера в данном случае удостоверяло качество резьбы и свидетельствовало о его популярности.

Благодаря полностью указанным имени и фамилии резчика удалось расшифровать аббревиатуру «Р. Г. Б.», помещенную на небольшом образе «Успение Богоматери» из собрания Государственного исторического музея (ил. 8). Она читается как «Резал Григорий Бондарев-

Успение Богородицы. Вторая четверть XIX в. (1830-е гг.). Киев. Резчик Григорий Бондаревский. Дерево (кипарис), резьба, фольга, стекло. 15 x 11,5 см. Государственный исторический музей, Москва

Воскресение Христово, с праздниками. 1840-е гг. Киев. Резчик Григорий Бондаревский. Рама – 1850 г. Санкт-Петербург. Дерево (кипарис), фольга, серебро; резьба, чеканка, золочение. 32 x 26 x 7,5 см (в раме). Собрание Л. И. Вольфсона, Ярославль



Ил. 9

ский». Близкая по характеру резьбы рассмотренному выше произведению, икона из ГИМа выделяется среди подобных, предназначенных для паломников, изысканным цветочным орнаментом на полях. По иконографии и композиции она повторяет предыдущее изображение, за исключением только отсутствующих фигур преподобных Антония и Феодосия Печерских, а также благословляющего Саваофа. Вероятно, их сложно было поместить на небольшом образе размером в 11,5 x 15 см. На наш взгляд, это же обстоятельство повлекло более плотную компоновку группы апостолов. Среди других отличий следует назвать нимб Спасителя, сделанный из щепы в виде отдельных лучиков, декор мощевика в виде дверцы, а не на престольного Евангелия. При этом аналогично вырезаны лики. Они удлинённой формы, прямые носы

соединяются с дугами бровей, напоминая тип, принятый в искусстве классицизма; нижние веки, чуть укороченные по сравнению с верхними, создают эффект крупных глаз, хотя и с характерным для киевской резьбы прищуром. Высоко поднятые у переносицы брови опускаются к внешним углам глаз. В целом образ производит гармоничное впечатление, положение тела Богородицы более естественное, пропорции фигур апостолов не такие приземистые, а позы не скованные; развевающиеся одежды ангелов создают иллюзию полета в отличие от «вялых» драпировок, изображенных в предыдущем памятнике. Всю композицию обрамляет мастерски вырезанный рельефный орнамент из вьющегося побега с крупными нарциссами, изысканно выгнувшими свои лепестки в соединении со стилизованными пионами,

► Крест напрестольный двухсторонний. Лицевая сторона. Распятие Христово, сцены Страстного цикла, евангелисты. 1844 г. Киев. Резчик Григорий Бондаревский. Дерево (кипарис), резьба. 34,9 x 22,5 см. Иркутский областной художественный музей имени В. П. Сукачева, Иркутск



Ил. 10

растительными завитками и листьями то ли аканта, то ли дуба в углах. Интересно отметить, что угловые раппорты исполнены Г. Бондаревским по такой же схеме, но с небольшой заменой деталей. На основании вышеизложенного можно заключить, что образ «Успение Богородицы» из Исторического музея создан более зрелым мастером, но ненамного позднее аналогичной иконы из частного собрания, вероятно в конце 1830-х годов. Об этом может свидетельствовать и подпись в виде не полного имени, а только инициалов, по которым тем не менее легко прочесть фамилию резчика. Несмотря на распространенный сюжет, понятно, что произведение создавалось по заказу, так как вырезанный на полях сложный цветочный узор сильно удорожал работу.

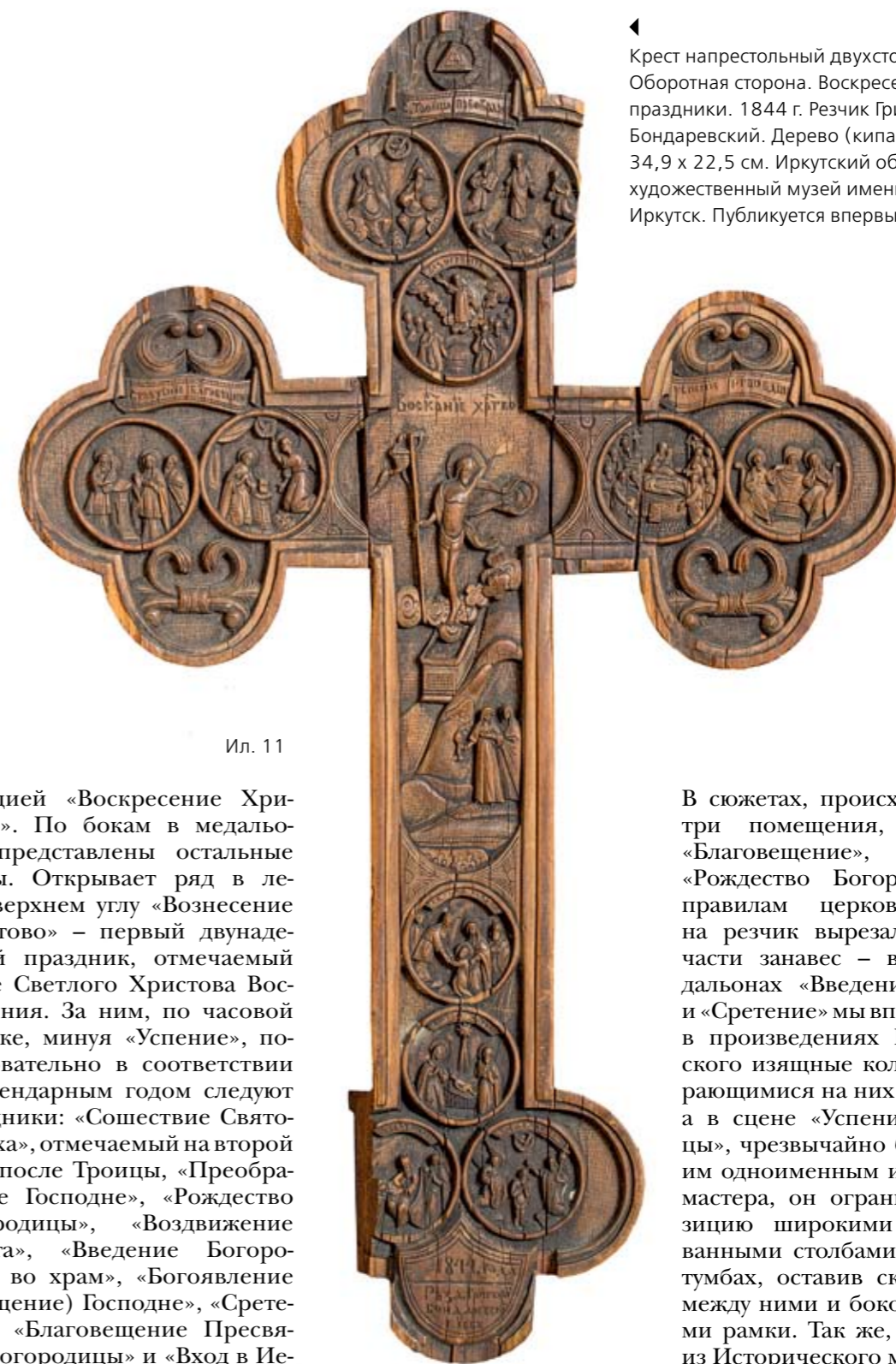
Монограмму «Г. Б.» с надписью «Кіевъ» удалось обнаружить еще на одном предмете – резной иконе «Воскресение Христово, с праздниками» из частного собрания Л. И. Вольфсона (Ярославль)¹⁴. Икона очень нарядная, с изящной ажурной резьбой и сквозными фонами, проложенными светло-зеленой фольгой, с большим числом мастерски вырезанных миниатюрных сцен (ил. 9). В центре в овальной рамке изображено Воскресение Христово

в иконографическом варианте «Восстание от гроба», когда Христос в багрянице и развевающихся пеленах возносится из раскрытого гроба. Одной рукой Он сжимает крестообразное древко хоругви (полотнище утрачено), другую – поднял в победоносном жесте. Слева представлен ангел, придержащий крышку гроба, примечателен его лик, повернутый в профиль, – с прямым «классицистическим» носом, переходящим в линию лба без перебивки. Справа под сводом пещеры вырезаны ростовые фигуры двух жен мироносиц, пришедших умастить тело Спасителя благовониями. Внизу на горизонтально развернутом свитке вырезан текст из службы «Последование в неделю Пасхи»:

«ВОС(К)РЕСЪ ИИ(СУ)СЪ ОТЪ ГРОБА, АКОЖЕ ПРОРЕЧЕ, ДАДЕ НАМЪ ЖИВОТЪ ВЪЧ(Н)ИЙ, И ВЕЛІЮ МИЛОСТЬ». Ниже, в орнаментированном овале дан автограф мастера.

Вокруг средника помещены сцены праздников. Наиболее значимые из них – «Успение Богородицы», чрезвычайно почитавшийся в Киеве в связи с посвящением древнейшего Успенского собора Киева-Печерской лавры, и «Рождество Христово» – второй праздник по иерархии годового круга после Пасхи. Они заключены в овальные медальоны и выделены местом своего расположения – над и под ком-

ФОТО: ФОТОСЪЕМКА ИОХМ ИМ. В. П. СУКАЧЕВА



Ил. 11

позицией «Воскресение Христово». По бокам в медальонах представлены остальные сцены. Открывает ряд в левом верхнем углу «Вознесение Христово» – первый двенадцатый после Светлого Христова Воскресения. За ним, по часовой стрелке, минуя «Успение», последовательно в соответствии с календарным годом следуют праздники: «Сошествие Святого Духа», отмечаемый на второй день после Троицы, «Преображение Господне», «Рождество Богородицы», «Воздвижение Креста», «Введение Богородицы во храм», «Богоявление (Крещение) Господне», «Сретение», «Благовещение Пресвятой Богородицы» и «Вход в Иерусалим». И даже «Рождество Христово» в этой последовательности занимает свое законное место – между Введением во храм и Богоявлением.

Все сцены подписаны, ажурную рамку средника украшают изящные завитки из трансформированных акантовых листьев такого же типа, как в образе «Успение Богородицы» из частного собрания, но более короткие. Рельеф не высокий, но округлый, имитирующий горельеф.

ФОТО: ФОТОСЪЕМКА ИОХМ ИМ. В. П. СУКАЧЕВА

◀ Крест напрестольный двухсторонний. Обратная сторона. Воскресение Христово, праздники. 1844 г. Резчик Григорий Бондаревский. Дерево (кипарис), резьба. 34,9 x 22,5 см. Иркутский областной художественный музей имени В. П. Сукачева, Иркутск. Публикуется впервые

В сюжетах, происходящих внутри помещения, таких как «Благовещение», «Сретение», «Рождество Богородицы», по правилам церковного канона резчик вырезал в верхней части занавес – велум. В медальонах «Введение во храм» и «Сретение» мы впервые видим в произведениях Г. Бондаревского изящные колонны с опирающимися на них полуарками, а в сцене «Успение Богородицы», чрезвычайно близкой обеим одноименным иконам этого мастера, он ограничил композицию широкими каннелированными столбами на мощных тумбах, оставив сквозной фон между ними и боковыми овалами рамки. Так же, как в иконе из Исторического музея, нимбы Бондаревский заменил тонкими лучами из щепы, а внутренний бортик обклеил золотистым «дорожником», но не из фольги, а из бумаги. Углы, образованные соединением медальонов, он заполнил взятыми из книжных заставок ромбами и треугольниками с орнаментом в виде узких лепестков, исходящих от круга. Подобный декор позднее, во второй половине XIX века, получит широкое распространение в киевской резьбе.

ми лучами из щепы, а внутренний бортик обклеил золотистым «дорожником», но не из фольги, а из бумаги. Углы, образованные соединением медальонов, он заполнил взятыми из книжных заставок ромбами и треугольниками с орнаментом в виде узких лепестков, исходящих от круга. Подобный декор позднее, во второй половине XIX века, получит широкое распространение в киевской резьбе.

¹⁴ Размер иконы 32 x 26 x 7,5 см (в раме). Дерево, фольга, серебро; резьба, чеканка, золочение.



Ил. 12

Иконография композиций «Рождество Богородицы» и «Рождество Христово» восходит к западным источникам, которые были широко распространены в украинском искусстве. Интересно, как в овальном медальоне Рождества Христова резчик трактует пространство. Своды пещеры, сложенные из каменных блоков с нарядным декором, тонкие и воздушные, в верхней части они словно расступаются, впуская клубящиеся облачка с вифлеемской звездой в центре, осеняющей лежащего в яслях Младенца. Обилие сквозного фона контрастного зеленоватого цвета создает эффект мерцающего ночного неба, как будто весь мир распростирается перед Младенцем Христом. Связь земного и небесного миров при рождении Спасителя подчеркивает объединение в одной сцене людей – Родителей Богомладенца, поклоняющихся Ему у колыбели, и ангела, слетевшего с небес.

Состав и расположение сюжетов позволили определить программу иконы как раскрытие через образ двенадцатых праздников действия Божественного промысла о спасении человечества, кульминацией которого стало Рождество Воскресение. Сцена «Успение Богородицы», как бы осеняющая все произведение, усиливала идею Ее особого покровительства Киеву.

О том, что икону ценили, можно судить по серебряному обрамлению с рельефным орнаментом из рокайльных завитков, а также ее нахождению в киоте. Орнамент и киот, вероятно,

близки по времени создания резьбы. Внутри киота вставлена позолоченная рама с геометрическим орнаментом, имитирующим драгоценные камни в форме овалов и бусин, с резными пальметтами и крестоцветами по углам. Бережное отношение способствовало хорошей сохранности памятника, который за исключением утраты полотнища на хоругви Христа и нескольких трещин почти не пострадал. Он был опубликован в каталоге выставки «Тысяча лет русского паломничества» с ошибочной датировкой второй половиной XIX века¹⁵. Однако обилие сквозных фонов, проложенных фольгой, нимбы в виде лучиков из щепы, сочетание барочного характера декора и суховатых орнаментальных ромбов и треугольников в обрамлении сцен, патетическая поза возносящегося Христа на фоне клубящихся облачков в среднике и массивные застывшие колонны в сюжете «Успение», статичные позы персонажей в большинстве изображений свидетельствуют о создании произведения в первой половине столетия, в период угасания стиля барокко, который в киевской резьбе пришелся на 1840-е годы. Скорее всего, образ был изготовлен в промежуток времени со второй половины 1830-х до конца 1840-х годов.

Такая узкая датировка стала возможной благодаря изучению еще одного памятника с автографом Григория Бондаревского и указанным временем создания – 1844 годом. Это напре-

ФОТО: ФОТОСЪЕМКА ИОХМ ИМ. В. П. СУКАЧЕВА

Крест напестольный двухсторонний. Обратная сторона (фрагмент). Вознесение Господне, Воскресение Христово, Успение Богородицы, Рождество Богородицы. 1844 г. Киев. Резчик Григорий Бондаревский. Иркутский областной художественный музей имени В. П. Сукачева, Иркутск

Крест напестольный двухсторонний. Обратная сторона (фрагмент). Рождество Христово, Обрезание Господне, Богоявление (Крещение). Автограф. 1844 г. Киев. Резчик Григорий Бондаревский. Иркутский областной художественный музей имени В. П. Сукачева, Иркутск

стольный крест из собрания Иркутского областного художественного музея имени В. П. Сукачева¹⁶. В музей он поступил по закупке от частного лица, поэтому нельзя полностью исключать, что в Сибирь его могли привезти переселенцы. Однако такая деталь, как собранные в розетки медальоны с изображением праздников на ветвях креста, встречающаяся в произведениях русского церковного искусства и неизвестная на Украине, свидетельствует, что крест был создан по заказу из России (ил. 10–11).

Крест двухсторонний четырехконечный, с трехлопастными завершениями ветвей. Подобная форма, известная в украинском искусстве с XVII века, как правило, предназначалась под металлический оклад, к которому крепились или узкая круглая рукоять, тогда крест использовался как воздвизальный, или подставка в виде ножки на круглом основании, тогда он служил напестольным по аналогии с греческими (ил. 1).

На лицевой стороне в средокрестии помещено Распятие (ил. 10), над ним изображен Господь Саваоф с голубем – Святым Духом, выше «Поцелуй Иуды» (справа) и «Приведение к Пилату» (слева). На перекладине возле Распятия

представлены полуфигуры предстоящих Богоматери и Иоанна Богослова, за ними – «Моление о чаше» и евангелисты Матфей и Лука (слева); «Несение креста» и евангелисты Марк и Иоанн (справа). Непривычные для нас на кресте образы евангелистов традиционны для двусторонних украинских крестов, прежде всего четырехконечных, чаще они располагались именно на перекладине. Внизу на вертикальной ветви вырезаны сцены «Оплакивание», «Положение в гроб», «Надевание тернового венца» и «Христос в темнице». Таким образом, на лицевой стороне креста вокруг Распятия сосредоточены сцены Страстного цикла, которые подчеркивают жертвенный подвиг Спасителя. Это подтверждают и резные надписи: в завершении вертикальной ветви – «Страсти Хр[ис]товы», в нижней части – «Покланяемса // Страстемъ // Твоимъ // Хр[и]сте.».

На оборотной стороне в средокрестии представлены – «Воскресение Христово» в изводе «Восстание от гроба», с женами мироносицами, над ним – «Троица Новозаветная», «Преображение» и «Вознесение Господне». На перекладине слева «Благовещение» (ближе к центру) и «Сретение»; справа – «Рождество

¹⁵ Тысяча лет русского паломничества. Кат. 659. С. 230. Вторая половина XIX в. Киево-Печерская лавра (?).
¹⁶ Крест напестольный. 1844 г. Украина, Киев. Дерево, резьба. 34,9 x 22,5 x 2,2 см. ИОХМ КП-13813 инв. 1055.

ФОТО: ФОТОСЪЕМКА ИОХМ ИМ. В. П. СУКАЧЕВА



Ил. 14

Богородицы» (с краю) и «Успение». Интересно отметить, что иконография Успения полностью повторяет рассмотренные ранее образы Г. Бондаревского, отсутствуют только ангелы, которых невозможно было поместить ввиду миниатюрности сцены. На ложе Богоматери показан мощевик (ил. 12).

На вертикальной ветви под изображением «Воскресения Христова» сверху вниз расположены следующие сюжеты: «Введение Богородицы во храм», «Рождество Христово», «Обрезание» и «Богоявление». Все праздники подписаны, в большинстве внутри медальонов, в двух верхних – над ними. Венчает крест Господь Саваоф в виде «Всевидающего ока». На полукруглом выступе нижней вертикальной ветви вырезан автограф мастера «1844. Го́да // рѣза. Григорі // Бондаревскі // Кіевъ» (ил. 14).

Таким образом, с тыльной стороны креста помещены десять из двенадцати основных православных праздников: все пять, посвященных Богородице, и пять Господских, за исключением «Входа в Иерусалим» и «Воздвижения Креста». Но при этом добавлен один великий праздник – «Обрезание Господне», он расположен рядом с «Крещением». Это не случайно. Символическое значение праздника связано как с исполнением Завета, заключенного Богом с Авраамом и его потомками, так и с кенозисом, ограничением, удалением. Апостол Павел в своем Послании к Колоссянам проводит параллель между обрезанием иудеев и Таинством Крещения, в котором совершается обрезание духовное, «совлечение греховного тела плоти»

(Кол. 2:11). Не случайно оба этих обряда – обрезание у иудеев и крещение у христиан – совершается на восьмой день после рождения младенца. Таким образом, оборотная сторона креста служит наглядным подтверждением плода Страданий Спасителя, который Сам о Себе говорит, что Он пришел не нарушить Закон, но исполнить его (Мф. 5:17). Крестовоскресную тематику подчеркивает и вертикальное положение черепа Адама, готового восстать из ада, и образ жен-мироносиц, пришедших к гробу Господню в сюжете «Распятие».

Миниатюрные сцены резчик вырезал уверенной рукой, позы его персонажей естественны, движения непринужденны. Несмотря на невысокий рельеф, заметна объемная округлость фигур и, особенно, ликов. Для представления праздников он пользуется обычными для украинского искусства иконографическими вариантами, как традиционными для Восточной России, так и связанными с западноевропейским и греческим влиянием, среди которых выделяются «Рождество Христово» и «Оплакивание», а также чрезвычайно редкий для русской мелкой пластики образ Христа в темнице (ил. 15). В качестве декора Г. Бондаревский по-прежнему использует любимые киевскими резчиками барочные завитки и так называемый «проканфаренный» фон, состоящий из мелких точек, сделанных специальным чеканом – канфарником, а также сегменты розеток из книжных заставок, такие же как на иконе «Воскресение Христово, с праздниками» из собрания Л. И. Вольфсона. Малый размер миниатюр

ФОТО: ФОТОСЪЕМКА ИОХИ ИМ. В. П. СУКАЧЕВА

ФОТО: ФОТОСЪЕМКА ИОХИ ИМ. В. П. СУКАЧЕВА

◀ Крест напрестольный двухсторонний. Обратная сторона (фрагмент). Автограф. 1844 г. Киев. Резчик Григорий Бондаревский. Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачева, Иркутск

▶ Крест напрестольный двухсторонний. Лицевая сторона (фрагмент). Положение во гроб, Надевание тернового венца, Христос в темнице. 1844 г. Киев. Резчик Григорий Бондаревский. Иркутский областной художественный музей имени В. П. Сукачева, Иркутск



Ил. 15

креста не позволил резчику показать архитектурный фон, в остальном же сцены «Воскресение Христово», «Рождество Богоматери», «Сретение», «Введение во храм», «Успение», «Благовещение» идентичны или очень близки помещенным на вышеупомянутой иконе. Другие сцены, такие как «Богоявление» и «Рождество Христово», отличаются лишь позами отдельных персонажей или количеством изображенных лиц. Существенно различается только иконографический вариант «Вознесения», а «Преображение Господне» при сохранении общей схемы на иконе исполнено в барочной стилистике. Более сухая резьба, статичные позы персонажей и довольно вялый орнамент напрестольного креста, несмотря на включение барочных завитков, позволяют считать, что он создан позднее, чем вышеупомянутая икона. Тем не менее эти особенности не умаляют высокого технического и в определенной степени художественного мастерства резчика, проявленного при создании креста.

К сожалению, существенным недостатком стали композиционные ошибки, связанные с размещением медальонов. Заметно, что мастер не привык вписывать их в традиционную форму креста с трехлопастными завершениями ветвей. Погрешности заметны как на концах перекартины оборотной стороны – медальоны здесь следовало расположить вертикально, так и на концах вертикальной ветви с обеих сторон. (Ее контуры требовали обратного размещения сцен – одной сверху и двух под ней в наверху креста, и соответствующего –

в его нижнем завершении. Из-за этой оплошности даже образ Господа Саваофа, венчающий крест, оказалась ниже двух медальонов Страстного цикла.) Использование круглых обрамлений для образов святых и праздников в украинской резьбе встречается довольно часто, но они, как правило, располагаются на одной линии внутри прямоугольных ветвей креста. Вероятно, столь сложная композиция возникла по воле заказчика. Несмотря на указанные недочеты, Г. Бондаревский в целом справился со сложнейшей задачей разместить в небольшом пространстве две укрупненные и 25 миниатюрных сцен и связать их воедино сюжетным повествованием.

Последнее, выявленное нами в настоящее время, подписное произведение Григория Бондаревского находится в частном собрании в Ярославской области (ил. 16). Это небольшая иконка, вернее, ее фрагмент, так как сохранилась только средняя часть со сквозным фоном. В центре в рост с поднятыми в молитве руками изображена Богоматерь, под ней вырезана надпись: «изображеніе Пр[есвя]тыя. Б[огороди]цы Абацацкія:». Слева и справа от нее представлены преподобная Мария Египетская и святитель Николай Чудотворец, которые, несмотря на отсутствие подписей, узнаются по иконографии. В самом низу, под отчерком, резцом проставлены две буквы «Г. Б.», то есть «Григорий Бондаревский». Плоский штырек в центре нижнего края означает, что сохранившийся средник был вписан в прямоугольник иконы в обрамлении сквозного овала.



Ил. 16

По сравнению с Богоматерью святые изображены ближе к зрителю. Особенно привлекает образ преподобной Марии, похожий на античную статую. Это сходство подчеркивает тонкий прямой нос, переходящий в линию лба без перепада высоты, в соответствии с канонами классицизма, так же как в лице ангела в сцене «Воскресение Христово» (иконы из собрания Л. И. Вольфсона). Этот прием Г. Бондаревско-го здесь воплощен особенно наглядно.

Абалацкий (или Абалацкий) образ Богоматери, относившийся к типу Богоматери «Знамение», был назван по своему месту пребывания в Абалацком монастыре в 25 верстах от Тобольска, поэтому почитался преимущественно в Сибири. От одноименной новгородской иконы он отличался дополнительными фигурами преподобной Марии Египетской и святителя Николая Мирликийского¹⁷. Интересно, что Г. Бондаревский выбрал не традиционное в России

и в Абалаке поясное изображение Богоматери, а ростовое, как было принято на Украине. По сторонам в точном соответствии с чудотворным образом он поместил изображения святых, но не выдержал пропорции оригинала, сделав фигуры предстоящих одного размера с Пречистой, лишь уменьшил их высоту, выдвинув вперед. Следовательно, в Сибири Бондаревский не был, но резную икону исполнил на основании описания по заказу из Тобольска или окрестных земель. Связь с киевским резчиком могла осуществляться по почте через настоятеля Абалацкого монастыря или близкого к нему человека, происходившего из Малороссии или имевшего с ней какое-то сношение. Многие переселенцы в Сибирь были выходцами из Украины, по переписи 1897 года только в Тобольской губернии проживало 51517 украинцев¹⁸. Неизвестно, входил ли образ в тиражный заказ для паломников или был создан в единственном экземпляре и преподнесен знатному гостю, однако автограф мастера предполагает скорее последнее. По нашему мнению, его можно датировать 1830–1840-ми годами.

Связь Григория Бондаревского с Сибирью косвенно подтверждает и уже упоминавшийся крест работы этого мастера из коллекции Иркутского художественного музея. В нем, как и в иконе «Воскресение Христово, с праздниками», Григорий Бондаревский указывает свой родной город – Киев. Следовательно, он по-прежнему проживал в Украине, а не перебрался, например, в Сибирь, как можно было бы предположить. В 1840-е годы Бондаревский, несомненно, являлся зрелым и популярным мастером. Что же нам еще известно о нем? К сожалению, обращение к коллегам в Киеве и поиск его имени в архивах не дал результата. Информация пришла с неожиданной стороны – из Российского Государственного архива Древних Актов в Москве. Оказывается, в 1857 году Учрежденный собор, являвшийся коллегиальным органом управления Троице-Сергиевой

лавы, предлагал московскому митрополиту Филарету (Дроздову) вызвать киевского резчика Григория Бондаревского для обучения резьбе послушников и детей штатных служителей Троицкой обители¹⁹. Настоятель отказался от этой затеи, тем не менее сам факт подтверждает известность киевлянина в России и признание его мастерства.

Таким образом, в настоящее время нами выявлено пять произведений с автографом Григория Бондаревского в России, что само по себе уникально и служит подтверждением его авторитета как резчика-миниатюриста. Все эти изделия, по нашему мнению, созданы в короткий промежуток времени 1830–1840-х годов. Мы полагаем, что к этому периоду относится расцвет киевской резьбы. С одной стороны, работало уже довольно много мастеров, с другой – их изделия еще не приобрели признаки механизированности, свойственные массовому производству, как во второй половине XIX века. Именно в эти годы было создано подавляющее большинство подписных работ киевских резчиков²⁰. Исходя из того, что в 1857 году Бондаревский продолжал работать, учитывая среднюю продолжительность жизни в 60 лет, можно предположить, что пора его активной деятельности пришлась на 1830–1860-е годы.

Несмотря на сравнительно небольшое число обнаруженных работ, можно сделать вывод, что начинал Г. Бондаревский, как и большинство киевских резчиков, с паломнической продукции; а завоевав авторитет, переключился на частные заказы, которые в зрелом возрасте связали его с Сибирью. В общей массе чрезвычайно похожих по приемам оформления и манере резьбы изделий киевских мастеров удалось выделить несколько признаков, присущих произведениям мастера. Лики персонажей он исполнял в классицистической манере, с тонким прямым носом, непосредственно переходящим в линию лба без углубления переносицы; а высоко поднятые брови опускались к внешним углам глаз, при этом глаза вырезались с немного укороченными нижними веками, что создавало эффект крупных глаз, хотя и с характерным для киевской резьбы прищуром. К сожалению, эти особенности не столь заметны, чтобы однозначно выявить предметы, принадлежащие руке Григория Бондаревского. Тем не менее хочется верить, что введение в научный оборот вышеуказанных памятников в дальнейшем позволит обнаружить и другие произведения этого замечательного резчика в России.

Богоматерь Абалацкая, с преподобной Марией Египетской и святителем Николаем Чудотворцем (внешняя рамка и фон утрачены). Вторая четверть XIX в. Киев. Резчик Григорий Бондаревский. Дерево (кипарис), резьба. 10 x 8 см. Частное собрание, Ярославская область

ФОТО: ЛИЧНЫЙ АРХИВ ВЛАДЕЛЬЦА

¹⁷ Щенникова Л. А., Исаева Н. Н. Абалацкая «Знамение» икона Божией Матери // Православная энциклопедия. Т. 1. М., 2000. С. 28–29.

¹⁸ Липин А. М. Украинские переселенцы в Западной Сибири (вторая половина XIX – начало XX в.) // Известия Алтайского государственного университета. 1999. № 4 (14). С. 27.

¹⁹ Черкашина Г. П. Резные изделия из дерева в культуре Троице-Сергиевой лавры Нового времени // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России. Материалы III Международной конференции 25–27 сентября 2002 г. Сергиев Посад, 2004. С. 413. РГАДА. Ф. 1204. Оп. 1. Д. 8380. Л. 2 об.

²⁰ ГИМ, Егорьевский историко-художественный музей, музейное объединение «Художественная культура Русского Севера» в Архангельске, частные собрания.

Библиография

1. «Благословенно древо». Мир православной пластики XVI – начала XXI века. Каталог Коллекционного Дома Абрамовых / Авт.-сост. Е. В. Давыдова. М.: Коллекционный Дом Абрамовых, 2014. 384 с.
2. Давыдова Е. В. Центры миниатюрной резьбы XIX столетия. Киев // Светильник. 2004. № 1 (5). С. 101–112.
3. Залеская В. Н. Резьба по дереву // Афонские древности. Каталог выставки из фондов Государственного Эрмитажа. СПб.: Государственный Эрмитаж, 1992. С. 38–43.
4. Киево-Печерский патерик: У истоков русского монашества. Каталог / Сост. Л. И. Алёхина, М. Е. Башлыкова, И. Б. Черномаз; Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. М.: Индрик, 2006. 84 с.
5. Липин А. М. Украинские переселенцы в Западной Сибири (вторая половина XIX – начало XX в.) // Известия Алтайского государственного университета. 1999. № 4 (14). С. 24–29.
6. Макаров А. Н. Малая энциклопедия киевской старины. Киев: Довіра, 2005. 330 с.
7. Монастырская резьба по дереву в собрании Государственного музея истории религии. СПб.: Государственный музей истории религии, 2012. 84 с.
8. Паломнические реликвии XVI – начала XX века. Святая Земля. Афон. Россия. Каталог / Сост. Ж. Г. Белик, С. В. Гнутова. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, 2020. 173 с.
9. Рудаков А. П. Очерки византийской культуры по данным греческой агиографии. М.: Т-во «Печ. С. П. Яковлева», 1917. 288 с.
10. Сементовский Н. М. Кресто-иконо-резное ремесло. [СПб., 1860.] Отдельный оттиск из: Труды Вольного Экономического общества. Т. 1. СПб.: Типография Торгового Дома Струговщикова, Похитонова, Водова и Ко, 1860. 14 с.
11. Соколова И. М. Украинские резные иконы и кресты XVII–XIX веков: Каталог. М.: Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 2013. 167 с.
12. Тысяча лет русского паломничества: Каталог выставки / Сост. и науч. ред. Е. М. Юхименко. М.: Государственный исторический музей, 2009. 329 с.
13. Фоменко К., прот. Предание иерусалимского Крестного монастыря о древе крестном // Труды Киевской Духовной Академии. Киев: Типография Г. Т. Корчак-Новицкого, 1895. Кн. 1. С. 174–176.
14. Черкашина Г. П. Резные изделия из дерева в культуре Троице-Сергиевой лавры Нового времени // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России. Материалы III Международной конференции 25–27 сентября 2002 г. Сергиев Посад: Весь Сергиев Посад, 2004. С. 403–415.
15. Щенникова Л. А., Исаева Н. Н. Абалакская «Знамение» икона Божией Матери // Православная энциклопедия. Т. 1. М.: Церковно-научный центр «Православная Энциклопедия», 2000. С. 28–29.

References

1. Cherkashina, G. P. (2004). Reznye izdeliya iz dereva v kul'ture Troitse-Sergievoy lavry Novogo vremeni [= Carved Wood Art in the Culture of the Trinity Lavra of St. Sergius in Modern Times]. In *Troitse-Sergieva lavra v istorii, kul'ture i dukhovnoy zhizni Rossii. Materialy III Mezhdunarodnoy konferentsii 25–27 sentyabrya 2002 g.* (pp. 403–415). [In Rus.]
2. Davydova, E. V. (2004). Tsentry miniatyurnoy rez'by XIX stoletiya. Kiev [= Centers of Miniature Carving of the 19th Century. Kiev]. *Svetil'nik*, 1(5), 101–112. [In Rus.]
3. Davydova, E. V. (2014). "Blagoslovenno drevo". *Mir pravoslavnoy plastiki XVI – nachala XXI veka. Katalog Kollektionnogo Doma Abramovykh* [= "Blessed is the tree". *The World of Orthodox Sculpture of the 16th – Early 21st Centuries. Catalog of the Abramov Collection House*]. [In Rus.]
4. Fomenko, K., protoierey. (1895). Predanie ierusalimskogo Krestnogo monastyrya o dreve krestnom [= The True Cross Legend of the Holy Cross Monastery in Jerusalem]. In *Trudy Kievskoy Dukhovnoy Akademii* (Vol. 1, pp. 174–176). [In Rus.]
5. *Kievo-Pecherskiy paterik: U istokov russkogo monashestva. Katalog.* [= *The Kiev-Pechersky Patericon: at the Origins of Russian Monasticism. Catalog*]. (2006). Tsentral'niy muzey drevnerusskoy kul'tury i iskusstva im. Andreya Rubleva. [In Rus.]
6. Lipin, A. M. (1999). Ukrainskie pereselentsy v Zapadnoy Sibiri (vtoraya polovina XIX – nachalo XX v.) [= Ukrainian Settlers in Western Siberia (Second Half of the 19th – Early 20th Centuries)]. *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta*, 4(14), 24–29. [In Rus.]
7. Makarov, A. N. (2005). *Malaya entsiklopediya kievskoy stariny* [= *Small Encyclopedia of Kiev Antiquity*]. [In Rus.]
8. *Monastyrskaya rez'ba po derevu v sobranii Gosudarstvennogo muzeya istorii religii* [= *Monastic Wood Carvings in the Collection of the State Museum of the History of Religion*]. (2012). [In Rus.]
9. *Palomnicheskie relikvii XVI – nachala XX veka. Svyataya Zemlya. Aфон. Rossiya. Katalog* [= *Pilgrimage Relics of the 16th – Early 20th Centuries. Holy Land. Athos. Russia. Catalog*]. (2020). Tsentral'niy muzey drevnerusskoy kul'tury i iskusstva im. Andreya Rubleva. [In Rus.]
10. Rudakov, A. P. (1917). *Ocherki vizantiyskoy kul'tury po dannym grecheskoy agiografii* [= *Essays on Byzantine Culture According to Greek Hagiography*]. [In Rus.]
11. Sementovskiy, N. M. (1860). *Kresto-ikono-reznoe remeslo* [= *The Craft of Orthodox Icon and Cross Wood Carving*]. [SPb., 1860]. Otdel'niy ottisk iz: *Trudy Vol'nogo Ekonomicheskogo obshchestva* (Vol. 1). [In Rus.]
12. Shchennikova, L. A., & Isaeva, N. N. (2000). Abalaksкая "Znamenie" ikona Bozhiey Materi [= The Abalak Mother of God of the Sign]. In *Pravoslavnaya entsiklopediya* (Vol. 1, pp. 28–29). [In Rus.]
13. Sokolova, I. M. (2013). *Ukrainskie reznye ikony i kresty XVII–XIX vekov: Katalog* [= *Ukrainian Carved Icons and Crosses of the 17th–19th Centuries: Catalog*]. Gosudarstvenniy istoriko-kul'turniy muzey-zapovednik "Moskovskiy Kremль". [In Rus.]
14. Yukhimenko, E. M. (Ed.). (2009). *Tysyacha let russkogo palomnichestva: Katalog vystavki* [= *A Thousand Years of Russian Pilgrimage: Exhibition Catalog*]. [In Rus.]
15. Zaleskaya, V. N. (1992). *Rez'ba po derevu* [= *Wood Carving*]. In *Afonskie drevnosti. Katalog vystavki iz fondov Gosudarstvennogo Ermitazha*. [In Rus.]

Secreta Artis (Секреты искусства)

ISSN 2618-7140

History & Philosophy of Culture & Art

VOLUME 5. ISSUE 4 (2022). P. 24–43

DOI: 10.51236/2618-7140-2022-5-4-24-43

DAVYDOVA

Elena Vladimirovna

Ph.D. in History

Head of the Decorative and Applied Arts Sector of the Scientific Storage Department, The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art

10 Andronyevskaya Ploshad,
Moscow 105120 Russian Federation

e-mail: miar_dev@mail.ru

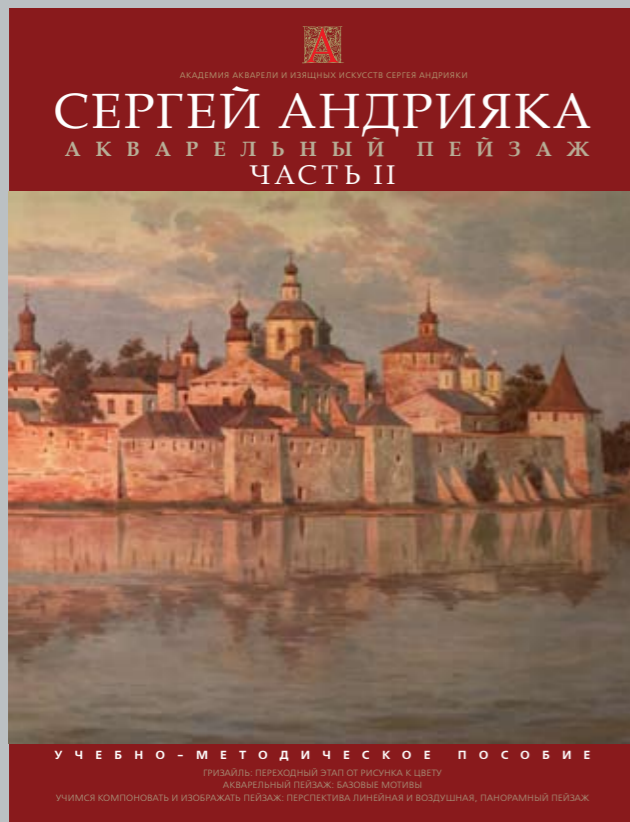
SIGNATURE WORKS BY CARVER GRIGORY BONDAREVSKY

Abstract. Kiev masters have not yet become the object of a separate study despite their cultural prominence in Russia. With rare exceptions, such examples of iconographic art can only be found in single copies in the catalogs of exhibitions and museum collections. The article is the first to present the collection and analyze signature works by a hitherto unknown Kiev carver Grigory Bondarevsky, active during the second third of the 19th century. They include four icons and one cross discovered in various museums and private collections across multiple cities. The difficulty in identifying these art objects is attributed to the fact that the artist did not always indicate his full name and surname, but more often carved only his initials. The examination of the artworks has made it possible to clarify the conception and intent behind them, determine the peculiarities of the author's manner of carving and specific circumstances associated with their execution, as well as to roughly arrange them according to the chronology of creation. The narrative unfolding over several pieces depicting the scene of the "Dormition of the Mother of God", immensely popular in Kiev, is linked to the tradition of making carved icons and crosses for Kiev pilgrims, however, they do not belong to mass production, but are custom made. To understand the technology of creating such handicraft items, a brief description of the Kiev carving industry is given, with the main source of information being a single publication from the middle of the 19th century. Archival documents reveal that the name of G. Bondarevsky was well-known in central Russia, where he enjoyed great prestige as an outstanding carver. His other artwork "Our Lady of Abalak", as well as an altar cross portraying scenes from the Passion cycle, feasts and selected saints attest to his ties with Siberia.

Keywords: the art of carving; Grigory Bondarevsky; cross; icon; Dormition of the Mother of God; Our Lady of Abalak; Crucifixion of Christ



АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ



В ПОСОБИИ ИЗЛОЖЕНЫ ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ АВТОРСКОЙ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ АКВАРЕЛЬНОГО ПЕЙЗАЖА, ПРОШЕДШЕЙ УСПЕШНУЮ АПРОБАЦИЮ В ХОДЕ ПЛЕНЭРНОЙ ПРАКТИКИ В МОСКОВСКОЙ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОЙ ШКОЛЕ АКВАРЕЛИ СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ, АКАДЕМИИ АКВАРЕЛИ И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ, ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ЦЕНТРЕ «СИРИУС». ОПИСАНЫ ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ ГРИЗАЙЛЬНОГО АКВАРЕЛЬНОГО ПЕЙЗАЖА, СОЧЕТАНИЯ ОДНОСЛОЙНОЙ И МНОГОСЛОЙНОЙ АКВАРЕЛИ, ПРОИЛЛЮСТРИРОВАНО ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОЕ ВЫПОЛНЕНИЕ БАЗОВЫХ ПЕЙЗАЖНЫХ МОТИВОВ. РАССМАТРИВАЮТСЯ ВОПРОСЫ ПЕРЕДАЧИ ГЛУБИНЫ ПРОСТРАНСТВА, ВЗАИМОСВЯЗИ КОЛОРИСТИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ И ВОЗДУШНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ, КОМПОЗИЦИИ ТЕПЛЫХ И ХОЛОДНЫХ ЦВЕТОВ И РАСПРЕДЕЛЕНИЯ КОНТРАСТОВ В ПЕЙЗАЖЕ.

Secreta Artis (Секреты искусства)
ISSN 2618-7140
Из опыта художника
Т. 5. Вып. 4 (2022). С. 45–51
DOI: 10.51236/2618-7140-2022-5-4-45-51

Д А Н И Л О В
Артем Валерьевич
Студент 5-го курса
Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки
Российская Федерация
117133, Москва,
ул. Академика Варги, д. 15
Адрес электронной почты:
artyom-danilov.0@mail.ru

О РАБОТЕ НАД КАРТИНОЙ «ВСТРЕЧА ЖУКОВСКОГО И ГОГОЛЯ С ПУШКИНЫМ В ЦАРСКОМ СЕЛЕ»

В Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки студенты 4-го курса в качестве курсового проекта (малого диплома) создают сюжетно-тематическую картину. В начале учебного года предлагается ее общая тема, традиционно это «Жизнь и окружение А. С. Пушкина». Индивидуальные темы проектов утверждаются на заседании Кафедры рисунка, живописи, композиции и изящных искусств. Руководитель малого диплома – народный художник РФ, академик РАХ, профессор кафедры рисунка, живописи, композиции и изящных искусств Д. А. Белокин.

Изначально я задумал несколько сюжетов, но для малой картины необходимо выбрать один. Меня привлекал эпизод встречи Пушкина с Николаем I, было интересно изучить натуру и фактуру столь ярких персонажей, представить императора, настоящего «гиганта на троне» рядом с гением Пушкиным. Как бы они воспринимались по контрасту друг с другом, один на один, лицом к лицу¹... Не менее интересный сюжет – встреча Пушкина с Карлом Брюлловым. Вдохновляли эскизы Репина на эту тему – не столько портретное сходство, сколько правда образов. Третий сюжет, который я и выбрал в итоге, – встреча Жуковского и Гоголя с Пушкиным в Царском Селе.

В 1831 году Пушкин с супругой Натальей Николаевной приезжает на «поэтическую родину» поэта, в Царское Село и селится неподалеку от Александровского парка в доме вдо-

вы придворного камердинера Китаева². Здесь, как за год до этого в Болдино, поэта посещает вдохновение. Он пишет «Сказку о Царе Салтане», «Чем чаще празднует лицей...», письмо Онегина к Татьяне, «Клеветникам России», «Бородинскую годовщину», готовит к печати «Повести Белкина».

По соседству селится его друг и учитель Жуковский, который живет в царском селском Александровском дворце в качестве воспитателя будущего императора Александра II. Пушкин и Жуковский постоянно видятся, навещают друг друга, встречаются с приезжающими в Царское Село петербургскими литераторами. Из Павловска к ним приходит домашний учи-тель князей Васильчиковых Н. В. Гоголь. «Почти каждый вечер, – сообщал он Данилевскому, – собирались мы: Жуковский, Пушкин и я. О, если бы ты знал, сколько прелестей вышло из-под пера сих

¹ Разница в росте действующих лиц: Николай I был выше двух метров. Рост Пушкина – 166 см.
² Дом Китаевой, где сегодня располагается мемориальный музей-дача А. С. Пушкина (http://www.museumpushkin.ru/vserossijskij_muzej_a_s._pushkina/memorialnyj_muzej-dacha_a_s._pushkina.html (дата обращения: 10.12.2022)).
³ Переписка Н. В. Гоголя: в 2-х т. Т. 1. М., 1988 (<https://all-the-books.ru/books/gogol-nikolay-perepiska-n-v-gogolya/> (дата обращения: 05.10.2022)).



▲ С. 47. Артем Данилов.
5-й курс.
Встреча Жуковского
и Гоголя с Пушкиным
в Царском Селе.
Линейный эскиз. 2022 г.
Бумага, карандаш.
17 x 18,5 см

▲▶ Артем Данилов.
5-й курс.
Встреча Жуковского
и Гоголя с Пушкиным
в Царском Селе.
Тональный эскиз. 2022 г.
Бумага, карандаш.
17,5 x 17,5 см



◀ Артем Данилов.
5-й курс.
Встреча Жуковского
и Гоголя с Пушкиным
в Царском Селе.
Финальный эскиз
композиции. 2022 г.
Бумага, карандаш.
29 x 32 см

▶ Артем Данилов.
5-й курс.
Встреча Жуковского
и Гоголя с Пушкиным
в Царском Селе.
Тональный эскиз.
2022 г. Бумага, карандаш,
акварель. 17 x 18,5 см

мужей»³. Некоторые ученые подвергают сомнению частые встречи Гоголя с Пушкиным и Жуковским – возможно, это типичный пример гоголевского преувеличения, свойственная ему гипербола, литературный миф⁴.

Но цель моей картины – не простая фиксация действительности и иллюстрация биографически точных эпизодов. Я стремился символически воплотить идею. Для этого было необходимо определить ясный «визуальный контекст».

Судя по всему, писатели, собравшись, читали, разговаривали. Разговоры были разные, вероятно, больше о политике. Запыленные курьеры на загнанных тройках доставляли устрашающие вести: не слагают оружия восставшие поляки, волнуются мужики, бунтуют солдаты в военных поселениях. В Старой Руссе холерный бунт. Пушкин писал: «У вас,

кажется, все тихо, о холере не слышать, бунтов нет, лекарей и полковников не убивают. Недаром царь ставил Москву в пример Петербургу! В Царском Селе также все тихо; но около такая каша, что Боже упаси»⁵.

В начале работы мне представился общий сюжет: стоя посреди комнаты, Пушкин читает стихотворение. Я сразу определился, какое – «Клеветникам России», написанное в связи с польским восстанием 1830–1831 годов. Изначально я предполагал, что действие будет происходить около полуночи. Собеседники за сиделись. За столом задумавшийся сорокавосемилетний Жуковский. Фигуру Гоголя на первых эскизах я расположил возле стены. Он тянется к окну, чтобы закрыть его, не давая лишним ушам подслушивать разговор. Пушкинское стихотворение разделило общество на сторонников и либеральных противников. «Спустя три

недели, откликаясь на известие о взятии Варшавы, Пушкин написал стихотворение «Бородинская годовщина», немедленно после чего эти два стихотворения, а также патриотическое стихотворение Жуковского «Старая песня на новый лад» были опубликованы брошюрой под названием «На взятие Варшавы»⁶. Перед публикацией оба пушкинских стихотворения были просмотрены и одобрены Николаем I⁷.

⁴ <http://museumpushkin-lib.ru/publikacii-sotrudnikov/galkina-t-i/gogol/> (дата обращения: 05.10.2022).

⁵ Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10-ти т. Т. 10. Письма 1831–1837 годов. М., 1996. С. 52.

⁶ На взятие Варшавы. Три стихотворения В. Жуковского и А. Пушкина. СПб., 1831.

⁷ Смирнова О. Н. Записки А. О. Смирновой (Из записных книжек 1826–1845 гг.). Ч. 1. СПб., 1895–1897. С. 123.



▲ Артем Данилов. 5-й курс. Встреча Жуковского и Гоголя с Пушкиным в Царском Селе. Картон. 2022 г. Бумага, карандаш. 90 x 100 см

▶ Артем Данилов. 5-й курс. Встреча Жуковского и Гоголя с Пушкиным в Царском Селе. 2022 г. Бумага, акварель. 90 x 100 см

Сочиняя образ Пушкина, я основывался на письмах и воспоминаниях его собственных и его окружения (например, П. А. Вяземского, П. Я. Чаадаева и др.⁸).

Работа над исторической картиной – самое сложное и при этом самое интересное художественное занятие. Больше всего «будоражит» поиск визуального решения, создание внешнего и внутреннего облика героев картины. Бывает, что персонаж в картине отличается от хрестоматийного. Так у меня произошло с образом Гоголя. В 1831 году, когда состоялась встреча трех классиков, ему было двадцать два года и его внешность была иной, чем на знаменитых портретах писателя. С. Т. Аксаков вспоминал: «Наружный вид Гоголя был тогда (в 1832 г. – *Сост.*) совершенно другой и невыгодный для него: хохол на голове, гладко подстриженные височки, выбритые усы и подбородок, большие и крепко накрахмаленные воротнички

придавали совсем другую физиономию его лицу: нам показалось, что в нем было что-то хохлацкое и плутоватое»⁹. На картине П. И. Геллера «Гоголь и Жуковский у Пушкина в Царском Селе» (1910)¹⁰ Николай Васильевич узнаваем, но этот образ противоречит исторической истине: писатель тогда выглядел иначе. Я решил, что буду следовать исторической достоверности, поэтому использовал прижизненные портреты: за основу образа Гоголя взял портрет работы А. Г. Венецианова (1834)¹¹ и малоизвестный набросок К. П. Брюллова (1836)¹². Я изобразил три возраста писателей. Гоголю 22 года, Пушкину – 32, Жуковскому 48 лет.

Большие трудности возникли с поиском поз, выражений лиц, взаимным расположением персонажей. Первоначально созданный мной образ Пушкина почти полностью соответствовал памятнику поэту в Железноводске¹³ – я случайно увидел его, просматривая

фотографии памятников в разных городах, и мне показалось, что он идеально подходит по своему внутреннему характеру. Спектр настроений Пушкина мог быть самым разным – от взрывного ораторского состояния до погруженности в себя. Я колебался, не мог решить, какой «пафос» и поэтический язык лучше всего подойдет для образа Пушкина на тот момент его жизни. Решил остановиться на втором варианте. Я чувствовал необходимость уравновесить фигуру поэта (он опирается рукой о край конторки). Позже, внимательно рассмотрев

картину Валентина Серова «Портрет композитора А. Н. Серова», стал обращаться к ней по ходу работы¹⁴.

Создавая окружающее пространство, я использовал язык визуальных метафор. Фигура Пушкина скомпонована в окружении символических предметов: на конторке настольный глобус, в левом дальнем углу – икона. Мраморный бюст и большой портрет на стене – намеки на открытость гения Пушкина всему миру, его неотъемлемую русскость, принадлежность своей эпохе... На переднем плане – кресло с брошенным

⁸ Пушкин А. С. Указ. соч.

⁹ Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем [с включением всей переписки с 1832 по 1852 гг.] / Изд. подгот. сотрудники музея «Абрамцево» АН СССР Е. П. Населенко и Е. А. Смирнова. М., 1960. С. 2 (<https://knijky.ru/books/istoriya-moego-znakomstva-s-gogolem-s-vklyucheniem-vsey-perepiski-s-1832-po-1852-god?page=1> (дата обращения: 21.12.2022)).

¹⁰ <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13411600> (дата обращения: 20.12.2022).

¹¹ <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=32074816> (дата обращения: 20.12.2022).

¹² Брюллов К. П. Портрет Н. В. Гоголя (?). Первая половина XIX в., ФГБУК НИМ РАХ (<https://collection.artsacademymuseum.org/entity/OBJECT/17078> (дата обращения: 20.12.2022)).

¹³ <http://pamyatnikpushkinu.ru/ru/figury-stoya/247-figura-zheleznovodsk-rossiya-1937.html> (дата обращения: 20.12.2022).

¹⁴ Серов В. А. Портрет композитора А. Н. Серова (1820–1871), отца художника. 1889 г. Государственный музей истории Санкт-Петербурга (<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=36140288> (дата обращения: 20.12.2022)). Это портрет я использовал для композиционной связки фигуры Пушкина с интерьером, организации нижнего правого угла картины.

на нем плащом-крылаткой (отсылка к словам П. А. Вяземского о «шинельных стихах»: крылатка напоминает фасоном «николаевскую шинель»).

Особых проблем не возникло с образом Жуковского. Расположив его сидящим за столом, я попытался показать его уже в годах, несколько пополнившегося, полысевшего, приобретшего степенность. Лицо задумчивое, с внимательным и сосредоточенным выражением.

До разработки картона было сделано несколько подробных детально прорисованных эскизов. Точнее сказать, я сделал подробный эскиз и после консультаций с Д. А. Белюкиным снимал с него повторения, каждый раз переводя новый рисунок с предыдущего и затем кардинально изменяя его. Для этого использовал установленную вертикально картинную раму со стеклом с направленным

на нее софитом, в темной комнате. Так постепенно добивался нужного результата.

Когда итоговый эскиз был готов, перенес его по клеткам на картон, а затем на лист акварельной бумаги. Необходимо было привести рисунок в законченный вид, изобразив персонажей и интерьер. На этом этапе я кардинально изменил жест и выражение лица Пушкина.

Основная часть работы над сочинением картины происходит умозрительно, но на этапе воплощения все должно стать максимально ясным и понятным для зрителя. Приближаясь к завершающему этапу, я стремился передать в картине дружеское единение литераторов, о котором Пушкин писал: «Мне кажется, что если все мы будем в кучке, то литература не может не согреться и чего-нибудь да не произвести»¹⁵.

¹⁵ Письмо П. А. Плетневу от 11 апреля 1831 года.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЗОЛОТЫХ ПРОПОРЦИЙ В КАРТИНЕ «ВСТРЕЧА В. А. ЖУКОВСКОГО И Н. В. ГОГОЛЯ С А. С. ПУШКИНЫМ В ЦАРСКОМ СЕЛЕ»

Формат картины близок к квадрату. При помощи пропорциональных линеек, подготовленных для ее вертикальных и горизонтальных сторон, я постепенно компоновал и организовывал ритмический строй картины. На иллюстрации изображена небольшая часть использованных пропорциональных соответствий.

В книге «Золотое сечение в живописи» художник-живописец, искусствовед, историк искусства¹ Ф. В. Ковалев пишет: «Из пропорции золотого сечения вытекает, что если высоту и ширину картины разделить на 100 частей, то больший отрезок золотой пропорции равен 62, а меньший – 38 частям. Эти три величины позволяют построить нисходящий ряд отрезков золотой пропорции: $100 - 62 = 38$; $62 - 38 = 24$; $38 - 24 = 14$; $24 - 14 = 10$. 100, 62, 38, 24, 14, 10 – это ряд величин золотой пропорции, выраженных арифметически»².

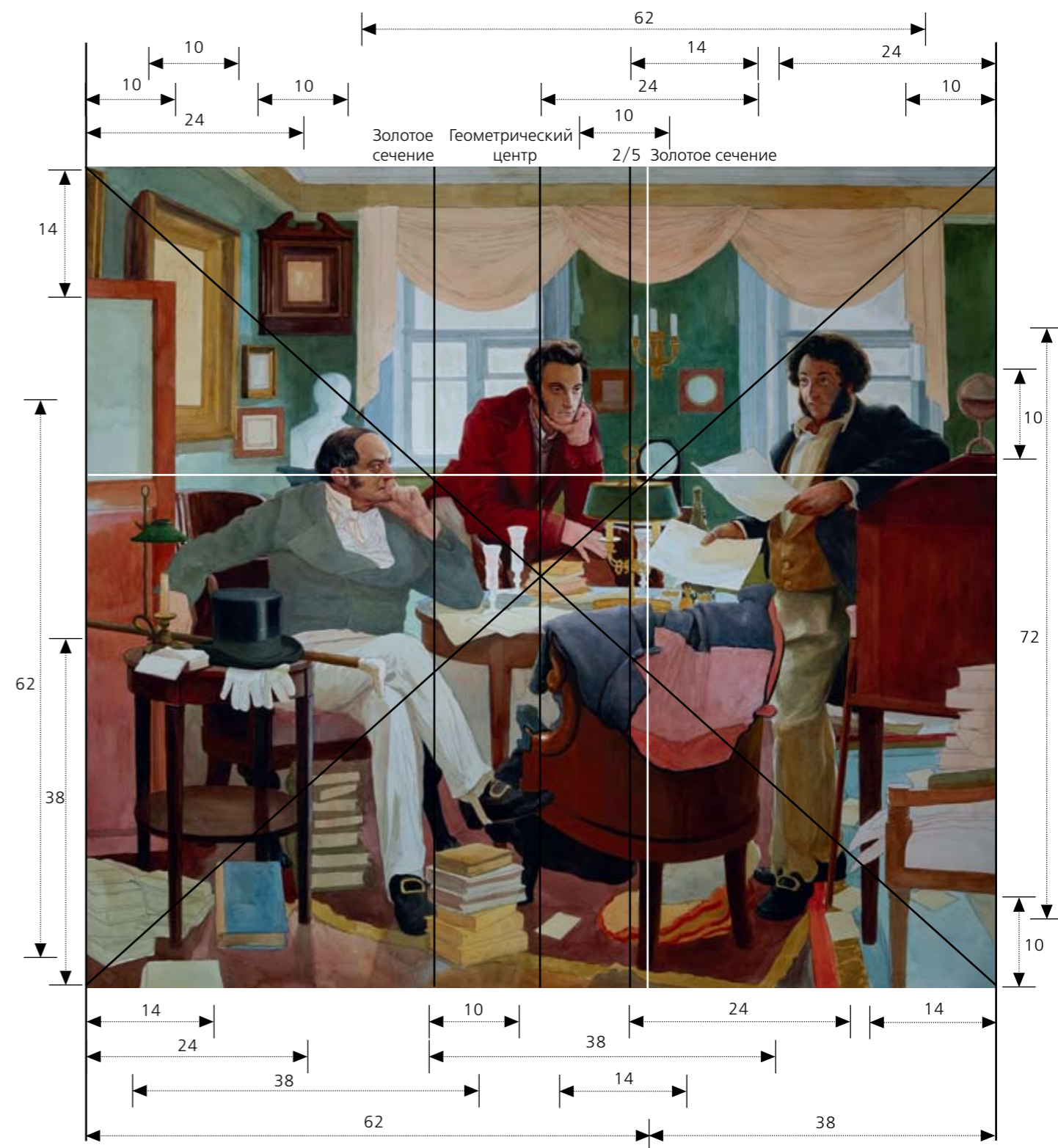
Высота столика с цилиндром и тростью относится к высоте фигуры Жуковского, как высота фигуры Жуковского относится к высоте картины. Расстояние от правого края картины до головы Пушкина, от нее до середины композиции и от середины до левого края картины составляют тройную пропорцию золотого сечения (a:b:c). Высота фигуры Пушкина равна сумме величин двух отрезков золотой пропорции: $62 + 10 = 72$. Той же высоты ширма слева от Жуковского.

Так, чередуя величины ряда золотой пропорции, возможно добиться целостного и гармоничного звучания.

¹ <https://www.livelib.ru/author/294519-fedor-kovalev>

² Ковалев Ф. В. Золотое сечение в живописи: Учеб. пособие. Киев, 1989. С. 11.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЗОЛОТЫХ ПРОПОРЦИЙ В КАРТИНЕ «ВСТРЕЧА ЖУКОВСКОГО И ГОГОЛЯ С ПУШКИНЫМ В ЦАРСКОМ СЕЛЕ»



▲
Артем Данилов.
5-й курс.
Встреча Жуковского
и Гоголя с Пушкиным
в Царском Селе
(в процессе работы).
Композиционная схема

ФОТО: ВЛАДИМИР ФОМИН



СРОК ОБУЧЕНИЯ 1 ГОД.
ДЕТИ ОТ 8 ЛЕТ,
ВЗРОСЛЫЕ ОТ 18 ЛЕТ.
ЗАНЯТИЯ ДЛИТЕЛЬНОСТЬЮ
ТРИ АКАДЕМИЧЕСКИХ ЧАСА
ПРОХОДЯТ ОДИН РАЗ
В НЕДЕЛЮ

ТЕЛ.: +7 (495) 531 5555
[ДОБ. 123, 348, 506]

В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ
ИСПОЛЬЗУЮТСЯ
ВЫСОКОКАЧЕСТВЕННЫЕ
КРАСКИ ДЛЯ
ПОДГЛАЗУРНОЙ РОСПИСИ

АКАДЕМИЯ
ПРЕДОСТАВЛЯЕТ
ВСЕ НЕОБХОДИМОЕ
ОБОРУДОВАНИЕ
И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
МАТЕРИАЛЫ

ОСНОВЫ ТЕХНОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ



АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ
И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ
СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ

АВТОРСКИЕ
РАБОТЫ, КОПИИ,
МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ
ПРОЕКТЫ,
ЭЛЕМЕНТЫ ДЕКОРА
ИНТЕРЬЕРА

ЗАКАЗ:
ТЕЛ.: +7 (495) 531 5555
MASTERSKIE@
ACADEMY-
ANDRIAKA.RU

Secreta Artis (Секреты искусства)
ISSN 2618-7140
Из опыта художника
Т. 5. Вып. 4 (2022). С. 53–61
DOI: 10.51236/2618-7140-2022-5-4-53-61

ЛЕВЧЕНКОВ
Александр Михайлович

Преподаватель кафедры
рисунка, живописи, композиции
и изящных искусств
Академии акварели и изящных
искусств Сергея Андрияки

Российская Федерация
117133, Москва,
ул. Академика Варги, д. 15

Адрес электронной почты:
portretzakaz@yandex.ru

ИСКУССТВО ПОРТРЕТА ВВОДНАЯ БЕСЕДА СО СТУДЕНТАМИ

МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ
ДЛЯ ПРЕПОДАВАНИЯ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ
ПО ПРОГРАММЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Аннотация. Предлагаемые для преподавания портретной живописи материалы базируются на не публиковавшихся ранее архивных документах семьи Юрия Ивановича Скорикова, членом которой является автор настоящей статьи. Ю. И. Скориков (1924–1994) – Заслуженный художник РСФСР, который много лет преподавал в Доме творчества «Горячий Ключ» (творческая дача Союза художников РСФСР) в Краснодарском крае. В «Горячем ключе» Ю. И. Скориков читал рассчитанный на 300 часов курс лекций по теории живописи, проводил практические занятия. Многие художники из различных регионов СССР имели возможность посещать эти лекции. Благодаря деятельности Скорикова с 1960-х годов город Горячий Ключ стал своеобразным Барбизоном для художников Кубани.

На юге России до сего времени достаточно высок уровень реалистической школы живописи. Между тем не существует публикаций, посвященных описанию актуальных и сегодня оригинальных теоретических наработок Ю. И. Скорикова. Данная статья восполняет этот пробел, существенно расширяя информацию о русской советской школе живописи второй половины XX века. Художественные принципы Ю. И. Скорикова успешно используются автором статьи для преподавания портретной живописи в Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки с учетом знаний, полученных во время учебы в Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, личного опыта творческой и педагогической деятельности.

Ключевые слова: преподавание портрета; портретная живопись; теория живописи; теория композиции; Ю. И. Скориков; Дом творчества «Горячий ключ»; Творческая дача «Горячий ключ»

Перед каждым портретистом при создании портрета встает проблема «облика» и «образа», сопряжения «вижу» и «знаю» и много чего еще... Но обо всем по порядку.

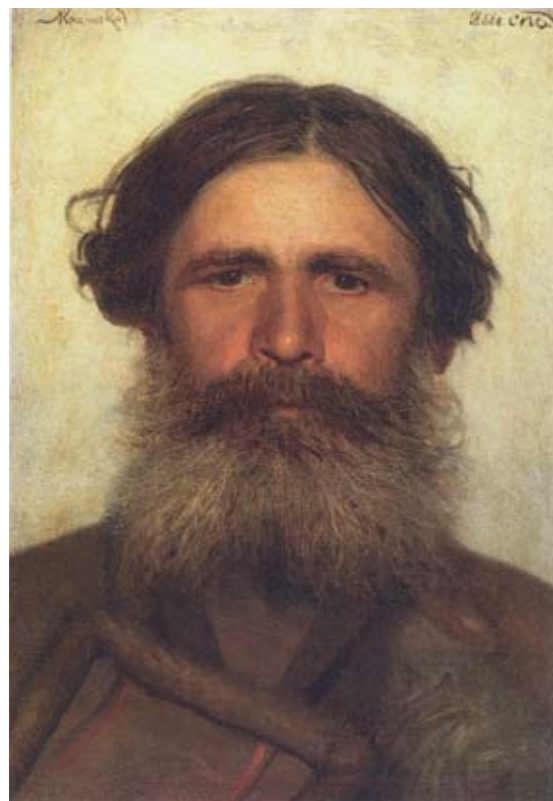
ОБЛИК – внешние характеристики модели, ее индивидуальные характерные черты. Форма, поверхностный рельеф, «скорлупа».

Здесь важна точность, с такой задачей неплохо справляется фотоаппарат, невероятно точно и протоколно фиксирующий все, что попадает в пространство объектива (любую мелочь, нужную и ненужную). Это та необработанная «сырая» информация, которую считает наш глаз (и бездумно срисовывает начинающий художник), так называемое «вижу». Юрий Иванович Скориков называл это фиксацией внешних физических свойств объекта, или попросту **ФИЗИКОЙ**.

Иногда натура для портрета бывает удачно поставлена по освещению, цвету, количеству темно-светлого и деталей. В этом случае даже простое точное срисовывание дает ощущение профессиональной работы – но только на первый взгляд. В отличие от фотоаппарата художник обязан применять художественный отбор, отсеивая ненужное, выделяя главное, подчиняя ему второстепенное. В этом может помочь противоположная «физике» **ЛОГИКА**, так называемое «знаю». Педагоги XIX века утверждали: «Способность правильно видеть не прирождена человеку, но должна быть образована, воспитана»¹. «Нельзя при величайшей ловкости руки нарисовать объект, которого сущность осталась неясной...»² И с этим не поспоришь! Если рассматривать эти выражения применительно к портрету, знания позволяют художнику изобразить натуру правильно при любых неблагоприятных обстоятельствах (модель плохо освещена или вертится, одежда скрывает опорные точки и т. д.). Если художник не вооружен нужными знаниями – он срисует натуру и, скорее всего, сделает массу ошибок и неточностей. **ЛОГИКА** – область теории и знаний. Если художник знает законы световоздушной перспективы, анализирует распространение света по форме и применяет другие теоретические профессиональные инструменты, портрет будет выполнен точно, остро, осознанно, с наименьшим количеством случайных ошибок и погрешностей.

ОБРАЗ – внешнее выражение внутреннего содержания. Это то, что скрывается внутри облика, под его «скорлупой». Здесь недостаточно поверхностной фиксации, глубину содержания необходимо прочувствовать, чтобы отразить ее, и тут художник должен проявить себя как создатель, мыслитель, режиссер, композитор, актер, психолог, посредством ремесла, технических навыков и способностей перенести на холст продукт своих аналитических преобразований. Это область «высоких материй», духовных сфер, тонкой вибрации души, вечности, идеи³. Сюда можно отнести и гиперболизацию, сознательное изменение цвета, тона и пропорций портретируемого для наилучшего раскрытия образа⁴. Ведь не секрет, что порой человек, изображенный в карикатуре, которая изменила, трансформировала его пропорции, больше похож на себя, чем в жизни или на собственной фотографии. Более того – на фото человек порой совершенно не похож на себя!

И. Н. Крамской. Портрет крестьянина. 1868 г. Холст, масло. 42 x 30,5 см. Моравская галерея, Брно



О. А. Кипренский. Портрет А. С. Пушкина. 1827 г. Холст, масло. 63 x 54 см. ГТГ, Москва



К. П. Брюллов. Всадница. Портрет Джованины и Амацилии Пачини, воспитанниц гр. Ю. П. Самойловой. 1832 г. Холст, масло. 291,5 x 206 см. ГТГ, Москва

ТИП – «образец, модель или разновидность, форма, которой соответствует известная группа предметов, явлений»⁵. Тип изображаемого человека подсказывает пластическое решение портрета. Можно подметить общие черты представителей одной профессии (учитель, врач, тракторист, инженер и т. д.) или людей с одинаковым телосложением (худощавых, грузных, спортивных, и т. д.), одной расы, с одинаковым цветом волос, бледных и загорелых, носящих очки, и многих других разнообразных типов⁶.

Итак, при создании портрета каждый художник решает, насколько образ должен соответствовать имеющемуся облику. Каждое свое произведение автор обязан анализировать, подвергать художественному отбору, непременно корректируя «логикой» «физику». Подбирать такое их соотношение, которое наиболее подходит для конкретной работы.

Например, для парадного официального портрета требуется определенный

набор атрибутов, несколько «отстраненное» изображение без погружения в глубину личности. Здесь важнее изобразить величавость и держать зрителя на почтительном расстоянии. Показать торжественность и пышность, величие, социальное положение посредством позы, роскошных одежд и украшений, богатых интерьеров и прочего. Здесь уместны символы, подчеркивающие власть, достаток, общественное положение, награды, заслуги. Здесь уместна монументальность, нет места случайностям и эмоциям, важны размеренная взвешенность позы и устойчивость композиции. Размер таких портретов обычно также внушитель (изображение может быть больше натуральной величины), но это не основная характеристика, поскольку существуют парадные портреты небольших размеров и даже миниатюрные. Цветовые сочетания здесь должны подчеркивать вышеперечисленные характеристики через пурпур, золото, кобальт и т. д. Одна из задач

⁵ <https://studfile.net/preview/5854319/> (дата обращения: 25.08.2022).

⁶ Например, восточные типы К. Е. Маковского: арабы, египтяне, африканец (Нестерова Е. В. Константин Егорович Маковский. СПб., 2003. Ил. 34, 36, 38, 44, 45, 48, 49).

⁷ Д. Г. Левицкий «Портрет Прокофия Акинфиевича Демидова» (1773), Ф. С. Рокотов «Портрет Императрицы Екатерины II» (1780-е), Франц Крюгер «Портрет Александра I верхом на коне» (1837), А. П. Бубнов «И. В. Сталин утверждает эскиз павильона СССР на Всемирной выставке в Париже в 1937 году» (рубеж 1940-х). См. также: Императорский портрет. Русская живопись. М., 2017. Оригинальная версия парадного портрета на фоне городского пейзажа – «Портрет Федора Ивановича Шалапина (Федор Иванович Шалапин в незнакомом городе)» работы Б. М. Кустодиева (1921) (Ширшова Л. В. Борис Михайлович Кустодиев. СПб., 1997. С. 85).



◀
К. П. Брюллов.
Автопортрет.
1848 г.
Картон, масло.
64,1 x 54 см
(верх – полуовал).
ГТГ, Москва



▶
В. А. Серов.
Портрет И. А. Морозова.
1910 г.
Картон, темпера.
63,5 x 77 см.
ГТГ, Москва

парадного портрета – выглядеть импозантно и роскошно⁷.

У камерного портрета задача, наоборот, – обратить внимание на внутренний мир человека, создать диалог со зрителем, движение вглубь, а не по поверхности. В таком портрете главное – чувства, эмоции, душевные полутона и теплота, стирание официальных границ. Его размер обычно небольшой, цветовая палитра «приземленная», естественная, здесь меньше мажорности и торжественности. Компонуется он как бюст или портрет с руками⁸.

Баланс в портрете важен во всем. Помимо баланса ФИЗИКИ и ЛОГИКИ художник обязан держать баланс ИНФОРМАЦИИ и ПАУЗЫ (пустоты). На простом примере текста можно убедиться в важности пробелов, где нет печатных знаков. Эти небольшие расстояния, отделяющие друг от друга слова, помогают читателю понять, где кончается одно слово и начинается другое. Без этого любой текст

превращается в трудночитаемую вереницу букв. Так и в изобразительном искусстве: важна пауза, лишнее информации место покоя. Пауза в картине может быть небольшой, большой или очень большой, это зависит от конкретной цели автора. Например, чтобы сделать акцент на объекте, его необходимо окружить паузой, т. е. дать рядом с ним (на фоне и окружающих элементах композиции) столько информации, чтобы она не перевешивала, но максимально дополняла объект изображения. Объемное будет казаться объемнее, если оно скомпоновано на плоском. Деталь лучше разглядывать на ровной поверхности. Пестрое выгоднее смотрится на однотонном, светлое – на темном, и так далее...⁹

Пауза обычно относится к крупным элементам композиции, например, паузой может стать фон. Старые мастера часто окружали паузой фигуру, лицо или жест главного героя – ведь портрет «разговаривает» руками. Этим приемом не стоит пренебрегать и современному

художнику, жест портретируемого должен быть видим, понятен, читаем¹⁰.

Академическая школа рассматривает живопись как систему, в которой рисунок и тональные отношения являются основой, фундаментом, а цвет имеет подчиненное положение. «Живопись – это окрашенный тон», – ссылаясь на старых мастеров, говорил своим студентам И. С. Глазунов¹¹.

Ю. И. Скориков разделял рисунок на два типа:

1) линейно-плоскостной (например, графические произведения Боттичелли¹², иконописные прориси)

2) линейно-объемный, где есть «А» – линия объемлющая (контур, край изображения) и «Б» – линия объемлемая (лежит внутри формы). «А» и «Б» всегда вступают в противоречие, «А» в этом споре должна быть более активной (мощной) по отношению к «Б». Принцип

линейно-объемного рисунка, согласно Скорикову, сформировался на основе традиции ренессансного рисунка¹³.

Линейно-объемный рисунок выполняется в трех светосилах: свет светлее фона, тень темнее фона, фон – среднего тона (условно-серый). Это классическая, можно сказать шаблонная, часто приписываемая Леонардо да Винчи формула правильного изображения предмета, которая позволяет рисовать фигуру объемно и убедительно.

ТОН – богатство полутонов, лежащих в растяжке (градиенте) от белого до черного. Тон портрета состоит из четырех больших условных градаций: двух частей света (активной и нейтральной) и двух частей тени (также активной и нейтральной). Нейтральные части должны занимать большую площадь поверхности композиции по отношению к активным примерно в следующей шестичастной

⁸ См. Питер Пауль Рубенс «Портрет камеристки инфанты Изабеллы» (ок. 1625) (Королева А. Ю. Рубенс. М., 2010. С. 87), Ян Вермеер «Девушка с жемчужной сережкой» (1665) (Каптерева Т. Вермеер и дельфтская школа М., [б. г.]. С. 35), В. А. Тропинин «Мальчик, выпускающий из клетки щегленка» (1825) (Петина Е. Ф. Василий Андреевич Тропинин. Л., 1987. Ил. 7). Изредка камерный портрет komponуется в полный рост, см., например: Б. М. Кустодиев «Портрет Екатерины Прохоровны Кустодиевой» (между 1910–1926).

⁹ Например, И. Н. Крамской «Неизвестная» (1883): небо – пауза, работает контраст темной фигуры на светлом фоне (Курочкина Т. И. Иван Николаевич Крамской. Л., 1989. Ил. 89, 90). См. также: Б. М. Кустодиев «Портрет артистки Т. В. Чижовой» (1924), М. В. Нестеров «Портрет хирурга С. С. Юдина» (1935) (Гусарова А. Михаил Нестеров. М., 2001. С. 46).

¹⁰ См. Доменикино Цампьеры «Св. Иоанн Евангелист» (после 1601).

¹¹ Из личных бесед И. С. Глазунова со студентами Академии живописи, ваяния и зодчества в 1997–2005 годах.

¹² Линейный рисунок характерен и для живописных шедевров Боттичелли (см.: Сандро Боттичелли / Сост., авт. текста Ю. Астахов. М., 2018. С. 94–101 («Весна»), 104–115 («Венера и Марс»), 134–141 («Рождение Венеры»)).

¹³ См., например, «Голова мужчины с бородой (так называемый “Автопортрет”» Леонардо да Винчи (ок. 1510–1515 (?)) (Цельнер Ф. Леонардо да Винчи. 1452–1519. Полное собрание живописи и графики. М., 2009. С. 12).

¹⁴ Согласно классической теории светотени на предмете тон состоит из пяти составных частей: свет, тень, полутон, блик (как часть света) и рефлекс (как часть тени). Для наиболее убедительного изображения объемного предмета на холсте рекомендуется моделировать форму мазками (или штрихами, если это рисунок) по форме, по плоскостям. Все плоскости на предмете (фасадные, боковые, торцевые и прочие) по-разному повернуты к источнику света, а значит имеют различную освещенность.



◀
И. Е. Репин.
Портрет В. В. Стасова.
1883 г. Холст, масло.
74 x 60 см.
Русский музей,
Санкт-Петербург

▶
П. Д. Корин.
Портрет А. Н. Толстого.
1940 г. Холст, масло.
105 x 98 см.
Русский музей,
Санкт-Петербург¹⁶

▼
И. Е. Репин.
Портрет композитора
М. П. Мусоргского.
1881 г. Холст, масло.
58,5 x 71,8 см.
ГТГ, Москва



пропорции: *одна часть – активный свет, две части – нейтральный свет, одна часть – активная тень, две части – нейтральная тень*¹⁴. Скориков называл данный принцип распределения тона «четыре светосилы». Активный свет и активная тень располагаются на портретируемом, фон изображается или нейтрально-светлым, или нейтрально-темным. Ю. И. Скориков утверждал, что фон не должен быть активным по цвету и тону, активным должен быть помещенный на этот фон объект. Соотношение фигуры и фона в портрете подобно соотношению солиста и хора на сцене. Сольиста должно быть отчетливо слышно, он не должен «бубнить себе под нос», а хор должен дополнять солиста и не перекрикивать его¹⁵.

Соблюдение этих законов и правил значительно облегчат путь к достижению желаемых результатов в изображении человека. Портрет для начинающего художника перестает быть неприступным жанром, а ежедневная практика позволяет существенно закрепить эти знания. Ведь профессионализм художника-реалиста заключается не только и не столько в природных способностях, но в большей степени в обязательном применении в своих произведениях полученных знаний.

Преподаватели в Академии Глазунова¹⁷ говорили нам: «Ищите ГРЕБЕНЬ ФОРМЫ!» Что это такое – «гребень формы»? Это граница формы. Грани, отделяющие ее «фасадную» часть от «боковых», «торцевых». Со стороны света гребень формы проявляет себя бликами разной степени интенсивности на выступающих и углубленных местах. Опытный глаз автоматически определяет эту грань, но для начинающего

художника она трудно различима. И тем не менее всегда нужно пытаться увидеть ее в натуре¹⁸. Граница фасадной и боковой частей предмета (головы, фигуры) в теневой зоне наиболее заметна, особенно при контрастном освещении.

При изображении гребня формы важно давать ему разную степень нажима – где-то он может пропадать и растворяться, где-то наоборот должен набирать активное тональное звучание¹⁹.

Библиография

1. Василий Григорьевич Перов. М.: Директ-Медиа, 2009. 48 с.
2. Каптерева Т. Вермеер и делфтская школа. М.: Белый город, [б. г.]. 48 с.
3. Вундерлих Т. [Соч.] / Пер. с нем. Ю. Б. М.: Ю. Ф. Брокман, 1895. 188 с.
4. Императорский портрет. Русская живопись. М.: Белый город, Воскресный день, 2017. 240 с.
5. Королева А. Ю. Рубенс. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2010. 128 с.
6. Кукрыниксы. Втроем. М.: Советский художник, 1975. 296 с.
7. Кукрыниксы знаменитые и неизвестные. М.: Школа акварели Сергея Андрияки, 2018. 64 с.
8. Курочкина Т. И. Иван Николаевич Крамской. Л.: Художник РСФСР, 1989. 216 с.
9. Гусарова А. Михаил Нестеров. М.: Белый город, 2001. 64 с.
10. Нестерова Е. В. Константин Егорович Маковский. СПб.: Золотой век, Художник России, 2003. 288 с.
11. Петинова Е. Ф. Василий Андреевич Тропинин. Л.: Художник РСФСР, 1987. 216 с.
12. П. Корин. Избранные произведения / Авт. вступ. ст. и сост. Е. В. Виноградова. М.: Советский художник, 1985. 136 с.
13. Сандро Боттичелли / Сост., авт. текста Ю. Астахов. М.: Белый город, Воскресный день, 2018. 256 с.
14. Цёлльнер Ф. Леонардо да Винчи. 1452–1519. Полное собрание живописи и графики. М.: Taschen; Арт-Родник, 2009. 696 с.
15. Ширшова Л. В. Борис Михайлович Кустодиев. СПб.: Художник России, Золотой век, 1997. 168 с.
16. Щурик Н. Л. Мастера изобразительного искусства Кубани. Живопись. Графика. Часть I. Поколение создателей. Краснодар: Дизайн-бюро «НиК», 2006. 120 с.

¹⁵ См. В. А. Тропинин «Портрет А. А. Тропининой, сестры художника» (1825), О. А. Кипренский «Портрет О. А. Рюминой» (1826), Джордж Доу «Портрет герцога Веллингтона» (1829).

¹⁶ См. произведения П. Д. Корина «Портрет А. М. Горького» (1932), «Портрет Л. М. Леонидова» (1939), «Портрет Н. А. Пешковой» (1940), «Портрет маршала Г. К. Жукова» (1945) (П. Корин. Избранные произведения / Авт. вступ. ст. и сост. Е. В. Виноградова. М. 1985. Ил. 33, 59, 61, 73).

¹⁷ Олег Федорович Штырно, Дмитрий Анатольевич Слепушкин.

¹⁸ Например, В. Г. Перов «Портрет А. К. Саврасова» (1878).

¹⁹ См. Питер Пауль Рубенс «Детская головка (Портрет Клары Сирены Рубенс)» (1618), Франц Хальс «Веселый собутыльник» (1628–1630), Л. В. Кабачек «Портрет бригадира А. И. Перепелкина» (1959), Е. А. Жуков «Сталевар» (1968).

Secreta Artis (Секреты искусства)
ISSN 2618-7140
Sharing the Artist's Experience
VOLUME 5. ISSUE 4 (2022). P. 53–61
DOI: 10.51236/2618-7140-2022-5-4-53-61

LEVCHEKOV
Aleksandr Mihajlovich
Instructor, Department of Drawing,
Painting, Composition and Fine Arts,
Sergey Andriaka Academy of Water-
color and Fine Arts
15 Ul. Akademika Vargi,
Moscow 117133
Russian Federation
e-mail: portretzakaz@yandex.ru

THE ART OF PORTRAITURE. INTRODUCTORY CONVERSATION WITH STUDENTS. PART ONE

Abstract. Annotation. The author of the article, shares unique materials for teaching portraiture, which are grounded in his family history and include previously unpublished archival documents. They belong to the family of Y. I. Skorikov (1924–1994), Merited Artist of the RSFSR, creative director of Artist House under the Union of Artists located in the city of Goryachy Klyuch, Krasnodar region. There Skorikov read a 300-hour lecture course on the theory of painting and held numerous workshops. Great number of artists from different parts of the USSR had the opportunity to attend these lectures. Owing to Skorikov efforts, Goryachy Klyuch has become a kind of Barbizon for artists of the Kuban region.

Artworks produced by the realistic school of painting in the south of Russia are to this day distinguished by its high quality. However, there have not been published any thorough studies devoted to the original theoretical concepts of Y. I. Skorikov, which still have not lost its relevance in this day and age. The present article, therefore, bridges that gap, significantly enriching our perception of the Russian Soviet school of painting in the second half of the 20th century. The artistic principles of Y. I. Skorikov have been successfully applied by the author of the article in his teaching of portraiture at the Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts. He combines the aforementioned practices and ideas of Skorikov with the knowledge previously obtained at the Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, in addition to his personal creative and pedagogical experience.

Keywords: methods of teaching portrait painting; portrait painting; the theory of painting; the theory of composition; Y. I. Skorikov; Artist House Goryachy Klyuch

References

- Gusarova, A. (2001). Mikhail Nesterov. Belyy gorod. [In Rus.]
- Imperatorskiy portret. Russkaya zhivopis' [= Imperial Portrait in Russian Art]. (2017). Belyy gorod; Voskresniy den'. [In Rus.]
- Kaptereva, T. P. (2011). Vermeer i delftskaya shkola [= Vermeer and the Delft School]. Belyy gorod. [In Rus.]
- Koroleva, A. Yu. (2010). Rubens. OLMA Media Grupp. [In Rus.]
- Kukryniksy znamenitye i neizvestnye [= Kukryniksy: Famous and Unknown]. (2018). Shkola akvareli Sergeya Andriyaki. [In Rus.]
- Kukryniksy. Vtroem [= Kukryniksy: A trinity]. (1975). Sovetskiy khudozhnik. [In Rus.]
- Kurochkina, T. I. (1989). Ivan Nikolaevich Kramskoy. Khudozhnik RSFSR. [In Rus.]
- Nesterova, E. V. (2003). Konstantin Egorovich Makovskiy. Zolotoy vek; Khudozhnik Rossii. [In Rus.]
- P. Korin. Izbrannye proizvedeniya [= P. Korin. Selected Works]. (1985). Sovetskiy khudozhnik. [In Rus.]
- Petinova, E. F. (1987). Vasilii Andreevich Tropinin. Khudozhnik RSFSR. [In Rus.]
- Sandro Botticelli. (2018). Belyy gorod; Voskresniy den'. [In Rus.]
- Shchurik, N. L. (2006). Mastera izobrazitel'nogo iskusstva Kubani. Zhivopis'. Grafika: Chast' I. Pokolenie sozidateley [= Masters of Fine Arts of the Kuban Region. Painting. Graphics. Part I. Generation of Creators]. NiK. [In Rus.]
- Shirshova, L. V. (1997). Boris Mikhaylovich Kustodiev. Khudozhnik Rossii; Zolotoy vek. [In Rus.]
- Vasilii Grigor'evich Perov. (2009). Direkt-Media. [In Rus.]
- Wunderlich, Th. (1895). Metodika k prepodavaniiu risovaniya T. Vunderlikha [= T. Wunderlich's Methodology for Teaching Drawing]. In [Soch.] T. Vunderlikha (Yu. B. M. & Yu. F., Trans.). Brokman. [In Rus.]
- Zöllner, F. (2009). Leonardo da Vinchi. 1452–1519. Polnoe sobranie zhivopisi i grafiki [= Leonardo da Vinci (1452-1519). The Complete Paintings and Drawings]. Tachen/Art-Rodnik. [In Rus.]



КЛАССИКА ОРНАМЕНТА АР-НУВО

В ИЗДАНИЯХ
АКАДЕМИИ
АКВАРЕЛИ
И ИЗЯЩНЫХ
ИСКУССТВ
СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ

2-Е ИЗДАНИЕ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОГО ПОСОБИЯ КОМПОЗИЦИЯ ЛЕНТОЧНЫХ ОРНАМЕНТОВ (БОРДЮРОВ). ЧАСТЬ I.

АВТОР ТЕКСТА, ЛИНЕЙНЫХ
КОМПОЗИЦИОННЫХ СХЕМ,
ОРНАМЕНТОВ И НАТУРНОГО
МАТЕРИАЛА К НИМ –
КЛАССИК ИСКУССТВА

АР-НУВО, ФРАНЦУЗСКИЙ ХУДОЖНИК МОРИС ПИЯР ВЕРНЕЙ (1869–1942)

ПО МАТЕРИАЛАМ КНИГИ MAURICE PILLARD
VERNEUIL «ÉTUDE DE LA PLANTE.
SON APPLICATION AUX INDUSTRIES D'ART».

ПРЕДИСЛОВИЕ К ИЗДАНИЮ – С. Н. АНДРИЯКА.

ПРЕДИСЛОВИЕ, ПЕРЕВОД, АВТОРСКАЯ
АДАПТАЦИЯ ТЕКСТА И ИЛЛЮСТРАТИВНОГО
РЯДА, КОММЕНТАРИИ К ИЛЛЮСТРАТИВНОМУ
РЯДУ – Д. В. ФОМИЧЕВА.





Аннотация. В Мгарском монастыре вблизи города Лубны в Полтавской губернии Малороссии с 1660-х годов почитались нетленные мощи патриарха Константинопольского Афанасия III (Пателлария), который был погребен по греческому обычаю сидящим в кресле. Из-за длительной неопределенности в официальном признании его святым в иконографии патриарха практически нет традиционных иконописных образов. Вместо них получили распространение небольшие паломнические изображения раки с его мощами или всего надгробного комплекса. Обнаруженные в музейных и частных собраниях иконы и иконные образцы, а также документы о перенесении мощей и оформлении реликвария позволяют расширить представления о специфике и этапах развития этой необычной композиции. Выявляются несколько последовательно сменявших друг друга иконографических изводов, связанных с изготовлением новой раки для мощей святителя и расширением его почитания после публикации материалов по агиографии. Несмотря на то что большинство сохранившихся икон выполнены в малороссийских землях, они были востребованы и копировались мастерами Центральной России. Изображения лубенского святого, созданные в монастырских мастерских или по заказам Мгарской обители, характеризуют малоизвестный центр местного иконописания конца XVIII – середины XIX века.

Ключевые слова: Афанасий III (Пателларий); надгробный комплекс; мощи; иконопись; иконный образец; паломническая икона; Мгарский монастырь.

Secreta Artis (Секреты искусства)
ISSN 2618-7140
Музейные находки
Т. 5. Вып. 4 (2022). С. 62–78
DOI: 10.51236/2618-7140-2022-5-4-62-78

З Е Л Е Н И Н А
Яна Эрнестовна

Старший научный сотрудник отдела
древнерусской живописи
Государственного исторического Музея

Российская Федерация 109012,
Москва, Красная площадь, д. 1

Доцент кафедры гуманитарных
и социально-экономических
дисциплин Академии акварели
и изящных искусств Сергея Андрияки

Российская Федерация 117133,
Москва, ул. Академика Варги, д. 15

Адрес электронной почты:
yanazel@mail.ru

ИКОНЫ И ИКОНОПИСНЫЕ ОБРАЗЦЫ

НОВЫЕ ШТРИХИ К ИКОНОГРАФИИ РЕЛИКВАРИЯ С МОЩАМИ СЯТИТЕЛЯ АФАНАСИЯ ЛУБЕНСКОГО

◀ Ил. 1

Икона. Рака с мощами святителя
Афанасия Лубенского.
1760–1770-е гг. Малороссия (Киев?).
Дерево, масло; металл (серебро?),
штамп, золочение. 31,7 x 28,3 см.
Из Валаамского монастыря.
Православный церковный музей
Финляндии «Риза» в Куопио

К числу необычных композиций, раскрывающих особенность иконографического творчества в русском церковном искусстве XVIII–XIX столетий, относятся изображения святителя Афанасия III (Пателлария), патриарха Константинопольского, окончившего свою жизнь в 1654 году в Мгарском Преображенском монастыре неподалеку от города Лубны в Полтавской губернии. Этот греческий святитель со странной судьбой¹, борец с еретичеством и защитник православия от униатства и османского ига

¹ Святитель Афанасий III Пателларий (Пателар) (1597 – 5 апреля 1654) родился на Крите в знатной и благочестивой семье, бывшей в родстве с византийской династией Палеологов. Получил образование в монастыре Аркадиу, где изучил многие науки и языки. На критском подворье Синайского монастыря принял постриг в монашество и вскоре прославился как блестящий оратор и философ. Служил учителем в Валахии, затем проповедником при Константинопольском патриархате, в 1631 году был поставлен митрополитом в Фессалоники. 25 марта 1634 года состоялась его интронизация на патриарший престол в Константинополе, но спустя месяц он уступил его возвращенному из ссылки Кириллу I Лукарису. Святой поселился на Афоне и предался аскетическим подвигам на месте, где впоследствии основали Андреевский скит (святыней его стала икона Богородицы «В скорбех и печалех Утешение»), по преданию принадлежавшая святителю Афанасию. В 1635 году, когда патриарх Кирилл I был вторично низложен, святитель некоторое время жил в Италии, но отверг предложение перейти в католичество и стать кардиналом. В 1639 году при новом патриархе Парфении I он снова занял кафедру в Фессалониках. В 1652 году вторично в течение 15 дней занимал патриарший престол (произнес проповедь, отвергавшую первенство папы римского), но, почувствовав ослабление сил, опять добровольно отрекся от престола. В надежде на помощь обедневшей и угнетаемой турками Константинопольской Церкви святитель Афанасий неоднократно обращался за милостыней к русскому царю. В Молдавии восстанавливал монастырь святителя Николая в Галаце (подворье Синайской обители). В октябре 1652 года он отправился в Молдавию, посетил гетмана Богдана Хмельницкого в Чигирине. В апреле следующего года «бывший» патриарх был принят в Москве царем Алексеем Михайловичем, от которого получил щедрые дары. По просьбе патриарха Никона святитель написал «Чин архиерейского совершения литургии на Востоке», а также составил «Слово понуждаемое» к царю, в котором убеждал его вместе с балканскими народами и малороссами начать войну с турками и овладеть Константинополем. В конце 1653 года святитель выехал обратно в Галац. По пути, в феврале следующего года, он остановился в Мгарском Преображенском монастыре неподалеку от города Лубны, где, предсказав свою кончину, внезапно заболел и скончался. О его жизни, почитании и иконографии (включая список литературы) см.: Буланин Д. М. Афанасий Пателлар // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб., 2004. Вып. 3. Ч. 4. С. 328–331; Шапран В., Рындина А. В. Афанасий III Пателларий // Православная энциклопедия. М., 2002. Т. 4. С. 20–22; Русские святые: Избранные иконы из коллекции Феликса Комарова. М., 2016. С. 328–332. № 63 (автор описания Я. Э. Зеленина).

получил в народе наименование Афанасия Сидящего, поскольку был погребен в склепе под амвоном монастырского деревянного собора «по обыкновению восточных Церквей» сидящим в кресле, в полном архиерейском облачении и с посохом в руке. Спустя восемь лет по откровению свыше по дороге из Палестины в Москву митрополит Газский Паисий Лигарид освидетельствовал мощи святителя: «...и обрели святейшего патриарха тело цело, только де лишь у правой руки, как держал посох, палцов двух или трех нет; а что де была на святейшем патриархе священная одежда, и то де с тела его все спало и истлело и на чем сидел – кресла сгнили, только де целы обрели святительскую палицу да посох...»². Нетленные останки были облачены в новые одежды и помещены в раку, которая стала привлекать паломников. После многочисленных чудес и исцелений, весть о которых дошла и до царя Алексея Михайловича, митрополитом Киевским Иосифом (Нелюбович-Тукальским) было установлено местное почитание святителя.

К XVIII веку уже было составлено житие святителя Афанасия, и во Мгарской обители ему служили молебны, а не панихиды. Однако попытки официально канонизировать лубенского святого и назначить день его памяти во время игуменства святителя Иоасафа Белгородского и при епископе Полтавском Мефодии (Пишнячевском) в 1818 году не увенчались успехом. Игумен Иоасаф описал в автобиографических записках свои видения 1740 и 1741 годов: «...виделся святитель Христов Афанасий, иже в Мгаре, ходящий близ своей раки (гроба) в своем архиерейском одеянии, которого я проводил под руку: потом возвратился к раке и опять ложился... В каждении том горного места, пришел я к правой стороне, явился святой Афанасий, иже в Мгаре, в раке лежащий: и когда я покадил святыя его мощи с великим ужасом, то он простер свою руку и взял мене за руку крепко...»³. Святитель Афанасий был причислен к лику святых только в конце

XIX века, после публикации жития, составленного известным духовным писателем А. Н. Муравьевым, и книги Е. Е. Голубинского⁴.

Сведения о почитании «захудалого патриарха» – сначала в Малороссии, а потом и в Великой России – привел Н. С. Лесков: «Более же всего к мощам Афанасия влекло их необычайное “сидячее” положение, которое необыкновенно интересовало богомольцев, а для пропаганды дела употреблялись “образки”, на которых изображалась несколько странная фигура, похожая на человека, сидящего в коротеньком сундуке или ларце (скрынке)... Образки его продавали в Киеве, но впрочем не на всяком месте владычества местной епархиальной власти, а только на Подоле, под деревьями, окружавшими дом киево-лубенского инспекторства аптекарской части»⁵. Действительно, из-за длительного почитания реликвии – нетленного тела патриарха – и неопределенности в официальном признании его святым в иконографии святителя Афанасия Лубенского практически нет традиционных иконописных образов. Вместо них получили распространение небольшие паломнические образки с изображением раки с его мощами, напоминающие о греческой традиции: так, один из типов иконографии святителя Спиридона Тримифунтского представлял стоящую вертикально липсанотеку⁶.

В работах по иконографии Лубенского святителя А. В. Рындина отметила влияние греческих икон с видом мощей и выделила развернутый и краткий изводы⁷. Она не рассматривала типы изображения святого в связи с историческими сведениями об оформлении реликвария и сени над мощами. При публикации произведений в альбомах и выставочных каталогах эти вопросы, непосредственно связанные с датировкой икон, также не поднимались⁸. Между тем, существуют документы, проливающие свет на иконографические нюансы запечатленной реликвии⁹.

Так, в отделе рукописей Российской государственной библиотеки хранится рукопись

1822 года (из библиотеки Московской духовной академии: РГБ. Ф. 173/II. № 7), в которой наряду с кратким житием святителя Афанасия содержится «Повесть о бывших принесениях мощей Святителя Христова Афанасия Патриарха Константинопольского в монастыре сем в разных годах» (л. 4 об. – 7 об.). В ней описано, как в 1684 году на время закладки и строительства в Мгарском монастыре каменного Преображенского храма мощи патриарха перенесли в Георгиевскую церковь «на колокольню» и в 1692 году к освящению нового собора вернули обратно, поставив «на десной стране в притворе». После обрушения сводов храма в 1728 году останки переместили в церковь Архистратига Михаила, а после разрушительного пожара 1736 года – в каменную трапезную Благовещенскую церковь. Когда Преображенский собор был отстроен, в 1754 году при его освящении митрополит Киевский Тимофей (Щербатский) перенес мощи святого и поставил «в великой Церкви с левой стороны за клиросом между столбами, напротив чудотворной Лубенской пресвятыя Богородицы иконы, так же по праву сторону стоящей». В 1776 году в храмовый праздник «от внезапу приключшагося в сем монастыре пожара нетленные мощи Святителя Афанасия и пакиа вынесенны были честными Иеромонахами в ковче без раки, и храними чрез два дни в саду со чтением от Иеромонахов Евангелиа», а затем поставлены на прежнем месте.

Наконец, в 1819 году по благословению епископа Полтавского и Переяславского Мефодия (Пишнячевского) «из суммы монастырской и доброхотных дателей сооружена многоценная рака от серебра и золота попечением Архимандрита Кирилла с братиею», куда святыя мощи были торжественно переложены владыкой и поставлены на прежнем месте в соборе «на возвышенном новоосуженном Амвоне». Согласно приведенным в рукописи надписям с гробницы, на западной стороне было указано имя переяславского мастера-серебряника – Иван Сербиновский. Завершаю-

щим эпизодом в истории перемещения мощей и убранства надгробного комплекса стало изготовление в 1820 году «сребропозлащенного» сияния с живописным образом Бога Саваофа и Святого Духа, увенчавшего сень над ракой. На основе этих сведений можно предложить более точную датировку изображений раки Лубенского чудотворца.

Несмотря на обретение мощей патриарха в 1662 году, ранних его изображений в настоящее время не выявлено. С XVIII века предписания об изображении внешности святителя Афанасия, «патриарха Цареградского, иже почиает во граде Лубнах близ Чернигова во Спаском монастыре на Манагорской горе, в стуле сидя», встречаются в иконописных подлинниках под 17 мая. В рукописи, принадлежавшей Г. Д. Филимонову, отмечено, что святой «подобием седа, брада аки Власиева, шире, на главе шапка патриаршая; ризы святительския, саккос и омофор»¹⁰. Наличие этих текстов, включенных в подлинники «палехской редакции» и даже в сводные старообрядческие, свидетельствует о том, что иконы святого получили распространение далеко за пределами Малороссии и, скорее всего, их писали под заказ и мастера Центральной России.

Наиболее ранним изображением раки святителя Афанасия является, на наш взгляд, икона-пяндница из собрания Православного церковного музея Финляндии «Риза» в Куопио (ил. 1). Она происходит из Валаамского Преображенского монастыря, в 1940 году во время советско-финской войны вместе с другими церковными коллекциями была вывезена на территорию Финляндии¹¹. В икону вложена частица мощей святого: серебряная дверца с замком расположена под изображением раки с телом патриарха. Рака показана в виде гробницы с приоткрытой крышкой, под которой видна голова святителя в митре, поскольку сидящее положение тела владыки не вполне помещалось в традиционную форму ковчега. Гробница стоит в интерьере храма на невысоком подиуме с иконой Преображения

² Голубинский Е. Е. История канонизации святых в Русской церкви. М., 1903. С. 219–220. Прим. 3.

³ Святитель Иоасаф Горленко, епископ Белгородский и Обоянский (1705–1754): Материалы для биографии, собранные и изданные князем Н. Д. Жеваховым. Киев, 1907. Ч. 2: Святитель Иоасаф и его сочинения. С. 173–174.

⁴ Муравьев А. Н. Житие святителя Афанасия, Патриарха Цареградского, Лубенского чудотворца. СПб., 1863; Голубинский Е. Е. История канонизации святых в Русской церкви. Сергиев Посад, 1894.

⁵ Лесков Н. С. Церковные интриги: Исторические картины // Исторический вестник: Историко-литературный журнал. СПб., 1882. Т. 8. Май. С. 387–388. В 1693–1776 годах на Подоле существовало киевское подворье Мгарского монастыря.

⁶ См., например, иконы из российских музеев: Из коллекций академика Н. П. Лихачева: Каталог выставки. СПб., 1993. С. 115. Кат. 312; Тысяча лет русского паломничества: Каталог выставки / Сост. Е. М. Юхименко. М., 2009. С. 175–176. Кат. 465.

⁷ Рындина А. В. Образ св. Афанасия Пателаяра на серебряном окладе 1809 г. и роль греческой гравюры в искусстве эпохи Александра I // Церковная археология. Вып. 4: Материалы Второй Всероссийской церковно-археологической конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Н. В. Покровского (1848–1917). Санкт-Петербург, 1–3 ноября 1998 года. СПб., 1998. С. 270–272; Шапран В., Рындина А. В. Указ. соч. С. 21–22.

⁸ См., например, иконы с изображением раки святителя Афанасия Лубенского: Ryndina A. V. I revistimenti metallici // Icone Russe: Galleria di Palazzo Leoni Montanari. Milano, 1999. P. 320. N 111; Зеленина Я. Э. От портрета к иконе: Очерки русской иконографии XVIII – начала XX века. М., 2009. С. 214–215, 231. Ил. 183; Тысяча лет русского паломничества. С. 176. Кат. 467; «В память вечную будет праведник»: Великие прославления русских святых в царствование императора Николая II: Каталог выставки. М., 2013. С. 19, 93; Русские святые: Каталог выставки / Авт.-сост. М. Н. Шаромазов, О. В. Силина. Ярославль, 2014. С. 108, 255, 258. Кат. 6, 47; Образы русских святых в собрании Исторического музея / Авт.-сост. Л. П. Тарасенко. М., 2015. С. 118–121. Кат. 28 (автор описания Л. П. Тарасенко); Другое измерение: Смерть и загробная жизнь в христианском искусстве: Каталог выставки / Сост. С. Н. Липатова. М., 2019. С. 143–144. Кат. 89–91; Из новых поступлений 2004–2018: Из фондов Музея имени Андрея Рублева / Сост. Т. Н. Нечаева, О. В. Смирнова. М., 2020. С. 149. Кат. 242.

⁹ Сведения по истории строительства в Мгарском монастыре (с библиографией) см.: Лидгайко В. Г. Мгарский Преображенский монастырь // Православная энциклопедия. М., 2016. Т. 44. С. 422–428.

¹⁰ Сводный иконописный подлинник XVIII века: По списку Г. Филимонова. М., 1874. С. 55. Имя Афанасия, патриарха Цареградского, включено в перечень с пометой: «В mineях четых сих святых не имеется». Тексты иконописных подлинников см. также в кн.: Маркелов Г. В. Святые Древней Руси. Материалы по иконографии (прориси, переводы, иконописные подлинники). СПб., 1998. Т. 2: Святые Древней Руси в иконописных подлинниках XVII–XIX веков: Свод описаний. С. 62–63.

¹¹ Икона упомянута в «Описи имущества Валаамского монастыря, вывезенному с Валаама в марте 1940 г.» (1942), с ошибочной датировкой 1654 годом – датой смерти святого (Valamon luostarin arkisto. Bd: 15. Л. 2 (3). № 34).

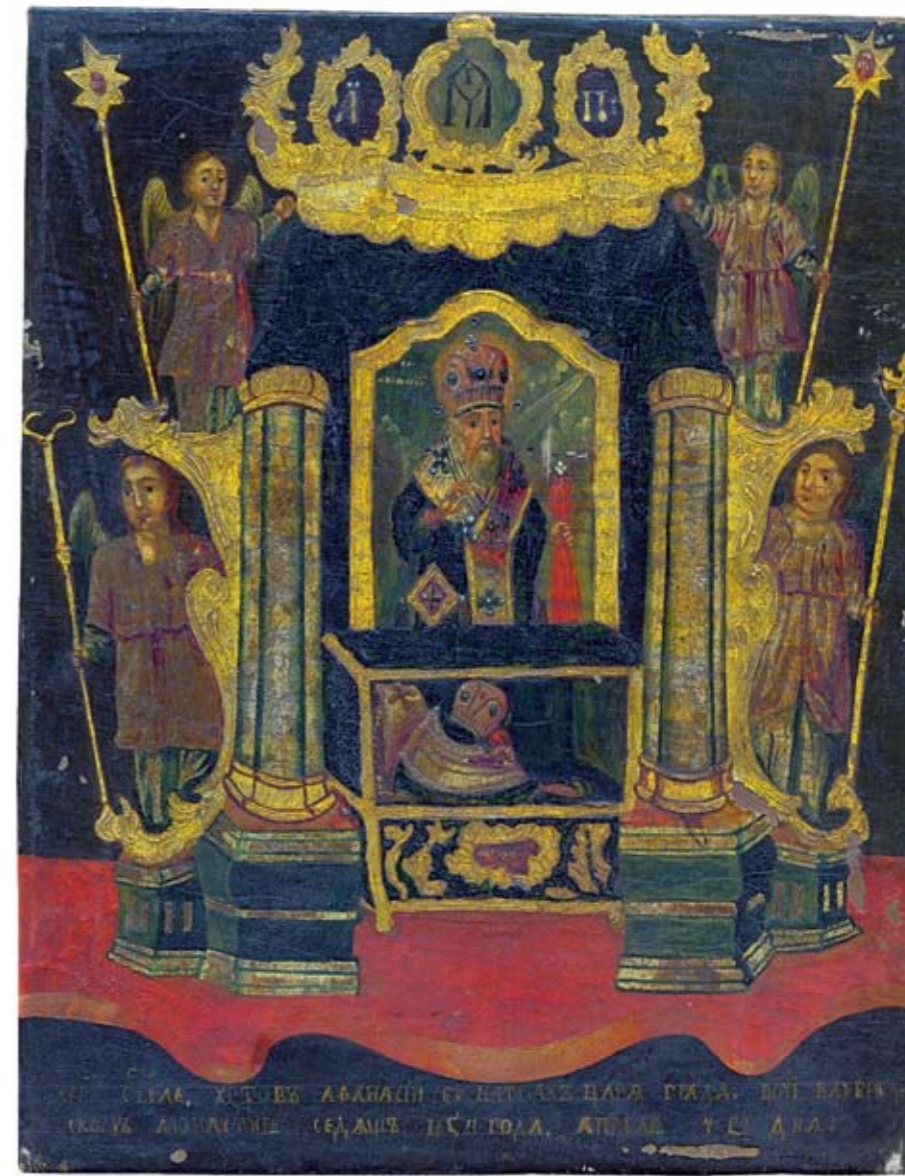


◀ Ил. 2

Икона. Рака с мощами святителя Афанасия Лубенского. Конец XVIII в. Малороссия (Лубны?). Дерево, масло. 37,2 x 36,8 см. Государственный исторический музей. Под изображением трудночитаемый текст с биографическими сведениями о святом

▶ Ил. 3

Икона. Рака с мощами святителя Афанасия Лубенского. Начало XIX в. Малороссия (Лубны?). Дерево, масло. Частное собрание. Под изображением текст: «СЕЙ СТЕЛЬ ХРТОВЪ АФАНАСІИ БЪ ПАТРІАХЪ ЦАРА ГРАДА. ПОЧІ В ЛУБЕН-//СКОМЪ МОНАСТІРЪ СЕДАЩЪ 1654 ГОДА. АПРЕЛА 4го ДНА.»



(соборный праздник Мгарского монастыря), балдахином и двоянными колоннами по краям, их венчают фигуры сидящих ангелов с архиерейским жезлом и выносным патриаршим крестом в руках. Композиция неустойчива – вероятно, это связано с ошибками иконописца при нанесении рисунка и с вторичным использованием доски (в ней только одна вертикальная шпонка). На иконе множество правдоподобных, похожих на исторические деталей: архиерейские рипиды и зажженные свечи в двукирии и трикирии по сторонам от ковчега, подвешенные вверх панагии, открытая дверца в правой части раки, позволяющая припасть к стопе патриарха, украшенные растительными побегами колонны, мраморировка на полу... В картуше под изображением сделана выписка из жития святого.

Своеобразно колористическое решение образа – в сумрачных, немного монохромных оливково-зеленых и коричнево-охристых тонах. Интенсивным красным цветом выделено только внутреннее пространство раки вокруг мощей и языки пламени свечей. Оригинальная стилистика и техника живописи, включающая способ рельефного, особенно на выпуклых местах

формы, нанесения масляной краски, встречается в памятниках украинской иконописи XVIII–XIX столетий. Наиболее близким аналогом является изображение надгробного комплекса над ракой великомученицы Варвары «в Свято Михайловском киевском Золотоверхнем монастыре, идеже нетлением прославляется и чудодействует», 1765 года (хранится в собрании Музея русской иконы в Москве)¹², со столь же фактурной отделкой поверхности и сближенной ахроматической цветовой палитрой. Значит, и валаамская икона, если не исполнена тем же автором, то приблизительно в то же время и в том же художественном центре (или мастерской).

Группа икон последней четверти XVIII – начала XIX века воспроизводит немного иной, но, несомненно, документальный в своей основе облик реликвии и надгробного ансамбля, имеющего изящные барочные формы. Такие произведения хранятся в собраниях Исторического музея¹³, Церковно-археологического кабинета Московской духовной академии, Палаццо Леони Монтанари в Виченце, в частных коллекциях (ил. 2, 3). Судя по стилистическим особенностям, все они созданы в Малороссии

по заказу Мгарского монастыря приглашенными иконописцами – возможно, даже из Киева – или в окрестных мастерских Полтавы или Лубен. Несмотря на различия в художественном решении, по иконографии и темному колориту с золотым декором иконы очень близки. Рака представлена в виде футляра-липсанотеки, в верхней части которой видна фигура в профиль восседающего в кресле патриарха, его рука открыта для поклонения и лобызания. Впереди на раке помещен картуш с надписью: «Мощи святителя Афанасия»; сверху, очевидно, опускалась крышка, закрывая тело. Над ракой в фигурной раме – портрет-икона благословляющего именованно Афанасия в полном богослужебном облачении и с жезлом в руке. В отличие от валаамской иконы, здесь голову святителя окружает сияние, и в надписи возле нижнего края он именуется святителем Христовым. Сень венчают картуши

с образами святых (эта деталь варьируется в композициях) и царская корона; соединенные вместе три колонны фланкируют сбоку четыре ангела с рипидами, жезлом и крестом; балдахин поддерживают обнаженные путти. Иконы написаны в масляной или смешанной технике, иногда с фактурными, тиснеными по грунту деталями. Можно предположить, что между временем создания иконы из Валаамского монастыря и этой группы произведений случился пожар 1776 года, вследствие чего оформление надгробного комплекса поменялось.

До недавнего времени изображения раки святителя Афанасия, особенно расширенного извода, считались исключительно редкими, едва ли не уникальными. Потому столь неожиданным открытием стало выявление нескольких иконных образцов в собрании Исторического музея, на которых представлена рака с мощами

¹² Кирилл Белозерский и памятники с редкой иконографией: Материалы конференции. Каталог выставки 22 июня – 15 августа 2017 / Сост. М. Н. Шаромазов, Е. Г. Щурина. Кириллов, 2018. С. 312–317 (статья Г. А. Назаровой), 562–563. Кат. 118 (автор описания А. М. Манукян).

¹³ Госкаталог Музейного фонда РФ. № 21870975.



◀ Ил. 4

Иконный образец. Рака с мощами святителя Афанасия Лубенского. Начало XIX в. Бумага, сажа, оттиск. 36,1 x 21,5 см. Государственный исторический музей



▲ Ил. 5

Иконный образец. Рака с мощами святителя Афанасия Лубенского. Водяной знак фабрики А. Н. Гончарова

▶ Ил. 6

Иконный образец. Рака с мощами святителя Афанасия Лубенского. Конец 1810-х гг. Бумага, сажа, оттиск. 34,9 x 24 см. Государственный исторический музей. Под изображением в картуше текст (в зеркальном воспроизведении): «Святитель Христовъ Аванасій, Патріархъ Константинопольскій, // Лубенскій Чудотворецъ. почи сидя. 1654го апр. 4». На обороте надпись карандашом: «Аванасій»



«сидящего» патриарха вместе с надгробной иконой и сенью, богато оформленной в стиле барокко¹⁴ (ил. 4–6). Эти произведения графики, использовавшиеся в качестве подготовительных материалов иконописцами, не совсем точно иногда именуется прорисьями; во многих случаях они представляют собой так называемые переводы – зеркальные оттиски с икон, изготовленные «на отлип» и затем прорисованные. Не только все элементы изображения, но и надписи читаются справа налево. На трех иконных образцах, приобретенных в коллекцию музея в 1893 году «на торгу», рисунки практически идентичны. Возможно, все они сделаны, хоть и на разной бумаге, с некоего чтимого образца, находившегося в Центральной России. По филиграммам на бумаге (один водяной знак принадлежит медынской фабрике А. Н. Гончарова

в Калужской губернии, другой – Ярославской большой мануфактуре Яковлевых) они датируются в пределах первых десятилетий XIX века¹⁵. Следовательно, уже в это время у иконописцев возник интерес к необычной композиции, и она пополнила профессиональные коллекции необходимых образцов¹⁶.

В российских музейных собраниях хранятся преимущественно небольшие, меньше пядницы, «раздаточные» образки, привозимые паломниками из Мгарской обители от мощей чудотворца. На них изображена только рака святителя Афанасия, стоящая на высоком красном подиуме, без сени с ангелами. Реликварий имеет своеобразную форму футляра или шкафа, обусловленную особым положением мощей, вверху открываются две створки, делая доступным для поклонения склоненное тело святителя с приоткрытой десницей.

¹⁴ Госкаталог Музейного фонда РФ. № 22503026, 22503044, 22503054.

¹⁵ Клепиков С. А. Филигрны и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII–XX века. М., 1959. № 381, 735.

¹⁶ Еще один иконный образец, снятый с иконы конца XVIII – начала XIX века, находится в собрании Череповецкого музейного объединения: Госкаталог Музейного фонда РФ. № 19125684.



▲ Ил. 7
Икона. Рака с мощами святителя
Афанасия Лубенского.
После 1820 г.
Малороссия (Лубны?).
Дерево, масло. 16 x 14 см.
Государственный исторический музей.
Справа на фоне надпись:
«С: Х: АѦАНА//СИ ЛУБЕНСКІЙ //
ЧУДОТВО//РЕЦЪ ПОЧИ // [Сі... 16...]»

► Ил. 8
Икона. Рака с мощами
святителя Афанасия
Лубенского.
После 1820 г.
Малороссия (Лубны?).
Дерево, масло.
24 x 19,2 см.
Частное собрание.
Справа на фоне
трудночитаемая надпись:
«[СВ. Х. АѦАНАСИ ЛУБЕ//
НСКІЙ ЧУДОТВО//...]»



Оформляющие раку декоративные мотивы соответствуют украшениям эпохи ампира: гирлянды, розетки, лист аканта, фигуры консоли, звездная сень... На передней стене гробницы – чеканная эмблема с архиерейскими атрибутами (митра, омофор, крест и жезл) и вензелем патриарха «АПК» (Афанасий, патриарх Константинопольский), по сторонам поставлена дата: «1819 / года». Справа или слева от раки на фоне написаны краткие сведения о патриархе, почти идентичные по содержанию.

Таким образом, на этих иконах запечатлена во многих деталях «многоценная рака от серебра и золота», устроенная на высоком амвоне в 1819 году. Этой датой определяется нижняя граница появления подобных изо-

бражений, исполненных в большинстве случаев малороссийскими художниками, они явно вышли из одного местного центра или даже мастерской. Произведения близки по композиции и колориту, в котором сочетаются оливковые, темно-красные, серо-голубые и охристые цвета с фактурными разбеленными высветлениями. К этой группе относятся иконы из собраний Музея имени Андрея Рублева, Исторического музея, из частных коллекций¹⁷ (ил. 7, 8). Присутствие на них сияния с образом Господа Саваофа или Святого Духа, появившегося над ракой в 1820 году, наряду с живописной манерой письма, позволяет говорить о датировке 1820–1830-ми годами. Вместе с тем, манера исполнения некоторых более поздних икон

¹⁷ Зеленина Я. Э. От портрета к иконе. С. 214–215. Ил. 183; Тысяча лет русского паломничества. С. 176. Кат. 467; Русские святые: Избранные иконы из коллекции Феликса Комарова. С. 328–332. № 63. См. также другую икону из собрания Исторического музея: Госкаталог Музейного фонда РФ. № 11983599. К более позднему времени и неизвестному художественному центру относится икона из Музея-заповедника «Дмитровский кремль» (Госкаталог Музейного фонда РФ. № 9346287).



◀ Ил. 9

Иконный образец.
Рака с мощами святителя
Афанасия Лубенского.
Вторая четверть XIX в.
Бумага, сажа, красная охра,
оттиск, прорисовка,
чернила. 17,2 x 13,6 см.
Государственный
исторический музей.
На фоне справа надпись
чернилами:
«С: ХР: АФА//НАСІИ ЛУБЕ//
НСКІЙ ЧУДО//ТВОРЕЦЪ //
ПОЧІ СІДЯЩЪ // 1654: ГОДА //
АПРІЛЯ 5. ДНЯ // ВЪ КОЕМЪ
МЪ//СТЪ МОЩИ // ЕГО НЕТ //
ЛЪННА // ПОЧИВА//ЮТЬ»;
слева: «И ЧУДОДЪЙ//СТВУЯ»;
есть пометы с обозначением
цветов. На обороте
надпись карандашом:
«Афанасій Лубенскій»



▶ Ил. 10

Образок. Рака с мощами
святителя Афанасия
Лубенского. Последняя
четверть XIX в. Ростов.
Эмаль на медной основе,
роспись; латунь, штамп,
бархат. 12,6 x 9,6 см.
Центральный музей древне-
русской культуры и искусства
имени Андрея Рублева

святого, созданных в темперной технике, свидетельствует об авторстве мастеров из иконописных сел Владимирской губернии¹⁸.

На иконном образце второй четверти XIX века из Исторического музея не только переданы все основные элементы изображения, но также сделаны аналогичная биографическая надпись и многочисленные буквенные пометы с обозначением колеров¹⁹ (ил. 9). Значит, несмотря на отсутствие календарного празднования, иконография раки с мощами патриарха Афанасия прочно вошла в арсенал русских иконописцев. В середине – второй половине XIX века для паломников заказывали также эмалевые образки в Ростове Ярославской губернии (ил. 10), резные иконы в Киеве²⁰, гравюры и литографии,

воспроизводившие реликвиарий и мощи вместе с портретом-иконой и сенью классицистических форм в окружении богомольцев, как на литографии 1868 года²¹. Такие листы печатали не только на Украине: в 1841 году в Московский комитет для цензуры духовных книг поступил подготовительный рисунок к эстампу «Образ Знамения Пресвятой Богородицы Курския и Афанасия сидящего, Лубенского чудотворца»²².

Житие святителя Афанасия, составленное А. Н. Муравьевым в 1863 году, не только послужило импульсом для прославления и распространения почитания патриарха, но и, надо полагать, оказало влияние на его иконографию. Во второй половине XIX – начале XX века возник еще один извод, в котором совмещались два

¹⁸ См., например, миниатюрные иконы из Саратовского музея имени А. Н. Радищева и Костромского музея-заповедника (Госкаталог Музейного фонда РФ. № 2594969, 34144272, 34452998), из Кирилло-Белозерского музея-заповедника и частного собрания (Русские святые. С. 108, 255, 258. Кат. 6, 47).

¹⁹ Госкаталог Музейного фонда РФ. № 28599973.

²⁰ Госкаталог Музейного фонда РФ. № 9657197.

²¹ Шапран В., Рындина А. В. Указ. соч. С. 22.

²² Центральный государственный архив г. Москвы. Ф. 2392. Оп. 1. Д. 1733. Л. 1.

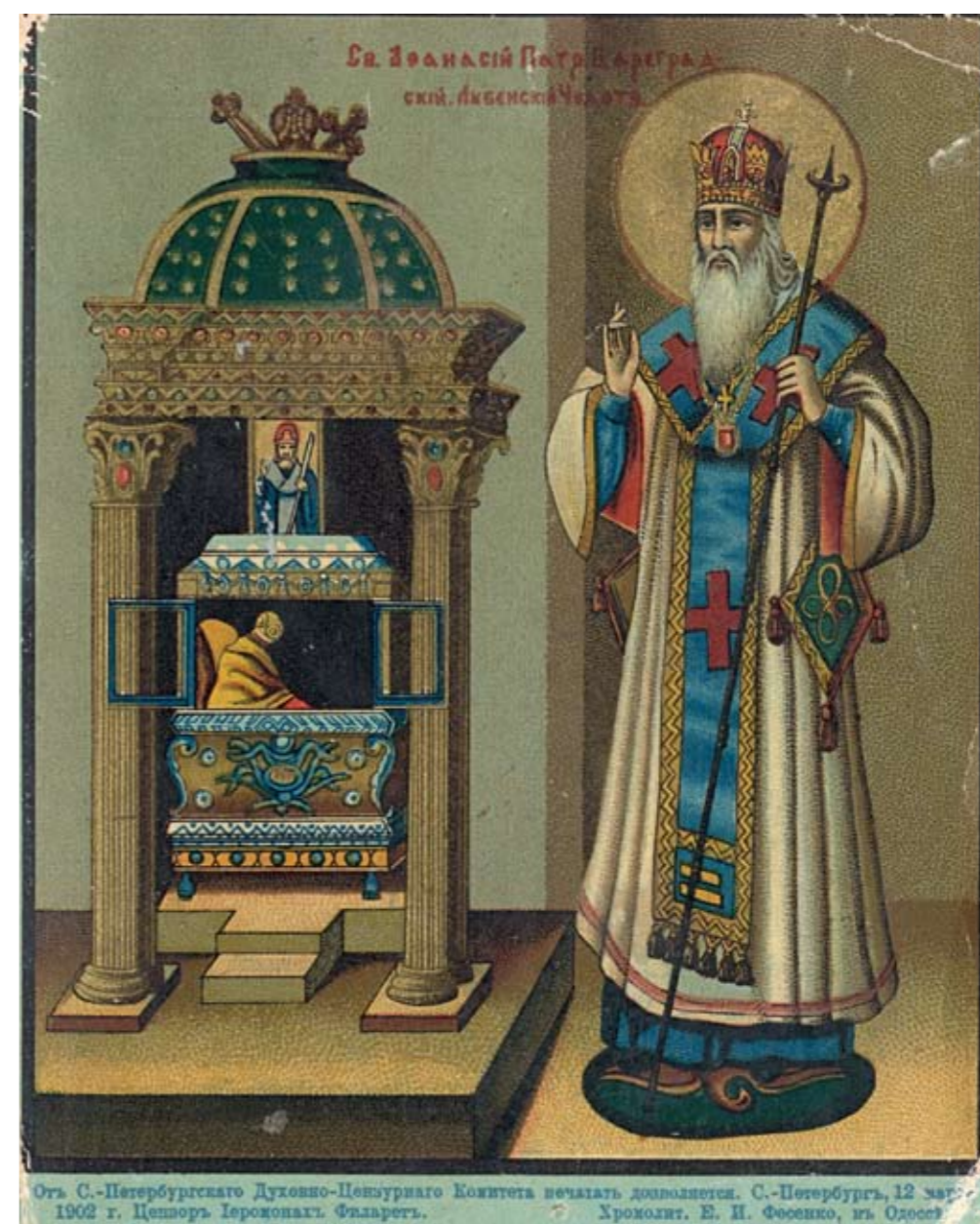


▲ Ил. 11
Икона. Святитель Афанасий Лубенский, с ракой его мощей. Середина – третья четверть XIX в. Малороссия (Лубны?). Дерево, масло. 24,3 x 19,5 см. Частное собрание

изображения: фигура благословляющего святителя Афанасия на первом плане, стоящего на орлеце, и вид его гробницы на втором. Одним из ранних является образ святителя Афанасия середины – третьей четверти XIX века из частного собрания (ил. 11). Он написан в контрастной светотеневой манере, интенсивными красными акцентами выступают части одеяния: митра, испод рукавов саккоса, палица и подиум гробницы. Некоторые детали архиерейского облачения и форма жезла указывают на греческое происхождение святителя. В передаче его внешности мастера, очевидно, следовали гравированным портретам, помещенным в публикациях о святом²³. Вид раки

► Ил. 12
Эстамп. Святитель Афанасий Лубенский, с ракой его мощей. 1902 г. Мастерская Е. И. Фесенко в Одессе. Бумага, хромолитография. 13,9 x 11,1 см. Частное собрание

на таких иконах, как правило, полностью соответствует реликвию 1819 года на паломнических образках. Этот тип изображения восходит к неизвестному, возможно утраченному оригиналу, на него ориентировались и авторы эстампов²⁴. Хромолитография Е. И. Фесенко в Одессе с кратким житием святого на обороте получила разрешение Санкт-Петербургского духовно-цензурного комитета 12 марта 1902 года (ил. 12). Фесенковские листы, в свою очередь, повсеместно использовали в качестве образцов мастера «низового», народно-ремесленного слоя. На рубеже XIX и XX столетий иконография святителя стала известна и востребована даже в отдаленной Сибири²⁵.



Отъ С.-Петербургскаго Духовно-Цензурнаго Комитета печатать дозволяется. С.-Петербургъ, 12 марта 1902 г. Цепелоръ Герконохъ. Фларетъ. Хромолит. Е. И. Фесенко, изъ Одессы

Итак, изображение раки с мощами святителя Афанасия Лубенского представляет собой относительно длительную и устойчивую иконописную традицию, развивавшуюся на протяжении второй половины XVIII – начала XX века. Традиционные иконописные образы почившего во Мгарском монастыре бывшего патриарха Константинопольской Церкви получили распространение только на рубеже XIX–XX веков из-за специфики его почитания и церковного прославления. Несмотря на то что большинство икон выполнены в малороссийских землях как паломнические образы, они были востребованы и копировались мастерами Центральной России, о чем свидетельствует наличие иконных образцов с разными типами

воспроизведения реликвии. В ее иконографии выделяется несколько изводов, которые, вероятно, последовательно сменяли друг друга и запечатлели исторические реалии в оформлении надгробного комплекса. Сведения о перенесении мощей, изготовлении и украшении раки обозначают рубежи, позволяющие более точно датировать сохранившиеся памятники. Изображения Лубенского чудотворца, выполненные в местных монастырских мастерских или по заказу Мгарской обители, характеризуют малоизвестный центр малороссийского иконописания. Однако во второй половине XIX – начале XX столетия и этот отдаленный регион попал в сферу влияния и сбыта продукции иконописных сел Владимирской губернии.

²³ См., например, гравированный «портрет» святителя в кн.: Житие святителя Афанасия, патриарха Цареградского, Лубенского чудотворца. Киев, 1875.

²⁴ Один из эстампов издан в Полтаве в 1887 году, хранится в Российской государственной библиотеке (Шапран В., Рындина А. В. Указ. соч. С. 22).

²⁵ Госкаталог Музейного фонда РФ. № 9539358.

Библиография

1. Буланин Д. М. Афанасий Пателлар // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. Вып. 3. Ч. 4. С. 328–331.
2. «В память вечную будет праведник»: Великие прославления русских святых в царствование императора Николая II: Каталог выставки. М.: Грифон, 2013. 95 с.
3. Голубинский Е. Е. История канонизации святых в Русской церкви. М.: Императорское Общество истории и древностей российских при Московском университете, 1903. 600 с.
4. Другое измерение: Смерть и загробная жизнь в христианском искусстве: Каталог выставки / Сост. С. Н. Липатова. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, 2019. 165 с.
5. Житие святителя Афанасия, патриарха Цареградского, Лубенского чудотворца. Киев: Типография К. Н. Милевского, 1875. 40 с.
6. Зеленина Я. Э. От портрета к иконе: Очерки русской иконографии XVIII – начала XX века. М.: Индрик, 2009. 248 с.
7. Из коллекций академика Н. П. Лихачева: Каталог выставки. СПб.: Сед-а-С, 1993. 279 с.
8. Из новых поступлений 2004–2018: Из фондов Музея имени Андрея Рублева / Сост. Т. Н. Нечаева, О. В. Смирнова. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, 2020. 238 с.
9. Кирилл Белозерский и памятники с редкой иконографией: Материалы конференции. Каталог выставки 22 июня – 15 августа 2017 / Сост. М. Н. Шаромазов, Е. Г. Шурина. Кириллов: Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, 2018. 720 с.
10. Клепиков С. А. Филигранные и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII–XX века. М.: Издательство Всесоюзной книжной палаты, 1959. 306 с.
11. Лесков Н. С. Церковные интриганы: Исторические картины // Исторический вестник: Историко-литературный журнал. СПб., 1882. Т. 8. Май. С. 387–388.
12. Маркелов Г. В. Святые Древней Руси. Материалы по иконографии (прориси, переводы, иконописные подлинники). СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. Т. 2: Святые Древней Руси в иконописных подлинниках XVII–XIX веков: Свод описаний. 402 с.
13. Муравьев А. Н. Житие святителя Афанасия, Патриарха Цареградского, Лубенского чудотворца. СПб.: Типография III отделения Собственной Е. И. В. канцелярии, 1863. 49 с.
14. Образы русских святых в собрании Исторического музея / Авт.-сост. Л. П. Тарасенко. М.: Государственный исторический музей, 2015. 439 с.
15. Пидгайко В. Г. Мгарский Преображенский монастырь // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2016. Т. 44. С. 422–428.
16. Русские святые: Избранные иконы из коллекции Феликса Комарова. М.: Виртуальная галерея, 2016. 399 с.
17. Русские святые: Каталог выставки / Авт.-сост. М. Н. Шаромазов, О. В. Сирина. Ярославль: [б. и.], 2014. 283 с.
18. Рындина А. В. Образ св. Афанасия Пателляра на серебряном окладе 1809 г. и роль греческой гравюры в искусстве эпохи Александра I // Церковная археология. Вып. 4: Материалы Второй Всероссийской церковно-археологической конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Н. В. Покровского (1848–1917). Санкт-Петербург, 1–3 ноября 1998 года. СПб., 1998. С. 270–272.
19. Сводный иконописный подлинник XVIII века: По списку Г. Филимонова. М.: Общество древнерусского искусства, 1874. 435 с.
20. Святитель Иоасаф Горленко, епископ Белгородский и Обоянский (1705–1754): Материалы для биографии, собранные и изданные князем Н. Д. Жеваховым. Киев: Типография Киево-Печерской Успенской лавры, 1907. Ч. 2: Святитель Иоасаф и его сочинения. 102 с.
21. Тысяча лет русского паломничества: Каталог выставки / Сост. Е. М. Юхименко. М.: Государственный исторический музей, 2009. 331 с.
22. Шапран В., Рындина А. В. Афанасий III Пателларий // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2002. Т. 4. С. 20–22.
23. Icone Russe: Gallerie di Palazzo Leoni Montanari. Milano: Electa, 1999. 335 p.

Источники

Российская государственная библиотека. Ф. 173/II. № 7.

Центральный государственный архив г. Москвы. Ф. 2392. Оп. 1. Д. 1733. Valamon luostarin arkisto. Bd: 15.

Госкаталог Музейного фонда РФ. № 2594969, 9346287, 9539358, 9657197, 11983599, 19125684, 21870975, 22503026, 22503044, 22503054, 28599973, 34144272, 34452998.

References

1. Bulanin, D. M. (2004). Afanasiy Patellar [= Athanasius Patellarius]. (In *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevney Rusi* Vol. 3, part 4, pp. 328–331). Dmitriy Bulanin. [In Rus.]
2. *Drugoe izmerenie: Smert' i zagrobnaya zhizn' v khristianskom iskusstve: Katalog vystavki* [= *Another Dimension: Death and the Afterlife in Christian Art: Exhibition Catalog*]. (2019). Tsentral'niy muzey drevnerusskoy kul'tury i iskusstva imeni Andrey Rubleva. [In Rus.]
3. Golubinskiy, E. E. (1903). *Istoriya kanonizatsii svyatykh v Russkoy tserkvi* [= *The Canonization History of Saints in the Russian Church*]. Imperatorskoe Obshchestvo istorii i drevnostey rossiyskikh pri Moskovskom universitete. [In Rus.]
4. *Iz kollektiy akademika N. P. Likhacheva: Katalog vystavki* [= *From the Collections of Academician N. P. Likhachev: Exhibition Catalog*]. (1993). Seda-S. [In Rus.]
5. *Iz novykh postupleniy 2004–2018: Iz fondov Muzeya imeni Andrey Rubleva* [= *From New Acquisitions of 2004–2018. Collections of the Andrei Rublev Museum*]. (2020). Tsentral'niy muzey drevnerusskoy kul'tury i iskusstva imeni Andrey Rubleva. [In Rus.]
6. *Kirill Belozerskiy i pamyatniki s redkoy ikonografiy: Materialy konferentsii. Katalog vystavki 22 iyunya – 15 avgusta 2017* [= *Cyril of Beloozero and Rare Iconographic Monuments: Conference Materials. Exhibition Catalog June 22 – August 15, 2017*]. (2018). Kirillo-Belozerskiy istoriko-arkhitekturniy i khudozhestvenniy muzey-zapovednik. [In Rus.]
7. Klepikov, S. A. (1959). *Filigrani i shtempeli na bumage russkogo i inostrannogo proizvodstva XVII–XX veka* [= *Filigrees and Stamps on Paper of Russian and Foreign Origin from the 17th–20th Centuries*]. Izdatel'stvo Vsesoyuznoy knizhnoy palaty. [In Rus.]
8. Leskov, N. S. (1882). Tserkovnye intrigany: Istoricheskie kartiny [= *Church Schemers: Historical Paintings*]. *Istoricheskiy vestnik: Istoriko-literaturniy zhurnal*. (Vol. 8. May, pp. 387–388). [In Rus.]
9. Markelov, G. V. (1998). *Svyatye Drevney Rusi. Materialy po ikonografii (prorisi, perevody, ikonopisnye podlinniki)* [= *Saints of Ancient Russia. Materials on Iconography (Outline Drawings, Samples, Iconographic Originals)*]: Vol. 2. *Svyatye Drevney Rusi v ikonopisnykh podlinnikakh XVII–XIX vekov: Svod opisaniy*. Dmitriy Bulanin. [In Rus.]
10. Murav'ev, A. N. (1863). *Zhitie svyatitelya Afanasiya, Patriarkha Tsaregradskogo, Lubenskogo chudotvortsya* [= *Life of St. Athanasius III, Patriarch of Constantinople, Wonderworker of Lubensk*]. Tipografiya III otdeleniya Sobstvennoy E. I. V. kantselyarii. [In Rus.]
11. *Obrazy russkikh svyatykh v sobranii Istoricheskogo muzeya* [= *Images of Russian Saints in the Collection of the Historical Museum*]. (2015). Gosudarstvenniy istoricheskiy muzey. [In Rus.]
12. Pidgayko, V. G. (2016). Mgarskiy Preobrazhenskiy monastyr' [= *Mgar Holy Transfiguration Monastery*]. In *Pravoslavnyaya entsiklopediya*. (Vol. 44, pp. 422–428). Tserkovno-nauchniy tsentr "Pravoslavnyaya entsiklopediya". [In Rus.]
13. *Russkie svyatye: Izbrannye ikony iz kollektii Feliksa Komarova* [= *Russian Saints: Selected Icons from the Collection of Felix Komarov*]. (2016). Virtual'naya galereya. [In Rus.]
14. *Russkie svyatye: Katalog vystavki* [= *Russian Saints: Exhibition Catalog*]. (2014). [In Rus.]
15. Ryndina, A. V. (1998). *Obraz sv. Afanasiya Patelyara na serebryanom oklade 1809 g. i rol' grecheskoy graviry v iskusstve epokhi Aleksandra I* [= *The Icon of St. Athanasius Patellarios with a Silver Riza from 1809 and the Role of Greek Engravings in the Art of the Era of Alexander I*]. In *Tserkovnaya arkhologiya: Vol. 4. Materialy Vtoroy Vserossiyskoy tserkovno-arkheologicheskoy konferentsii, posvyashchennoy 150-letiyu so dnya rozhdeniya N. V. Pokrovskogo (1848–1917). Sankt-Peterburg, 1–3 noyabrya 1998 goda* (pp. 270–272). [In Rus.]
16. Shapran, V., & Ryndina, A. V. (2002). Afanasiy III Patellariy [= *Athanasius III Patellarius*]. In *Pravoslavnyaya entsiklopediya*. (Vol. 4, pp. 20–22). Tserkovno-nauchniy tsentr "Pravoslavnyaya entsiklopediya". [In Rus.]
17. *Svodniy ikonopisnyy podlinnik XVIII veka: Po spisku G. Filimonova* [= *Consolidated Collection of Iconographic Originals of the 18th Century: According to the List of G. Filimonov*]. (1874). Obshchestvo drevnerusskogo iskusstva. [In Rus.]
18. *Svyatitel' Ioasaf Gorlenko, episkop Belgorodskiy i Oboyanskiy (1705–1754): Materialy dlya biografii, sobrannye i izdannye knyazem N. D. Zhevakhovym: Part 2. Svyatitel' Ioasaf i ego sochineniya* [= *Saint Joasaph Gorlenko, Bishop of Belgorod and Oboyan (1705–1754): Biographical Materials Collected and Published by Prince N. D. Zhevakhov*]. (1907). Tipografiya Kievo-Pecherskoy Uspenskoy lavry. [In Rus.]
19. *Tsyacha let russkogo palomnichestva: Katalog vystavki* [= *A Thousand Years of Russian Pilgrimage: Exhibition Catalog*]. (2009). Gosudarstvenniy istoricheskiy muzey. [In Rus.]
20. "V pamyat' vechnyu budet pravednik": Velikie proslavleniya russkikh svyatykh v tsarstvovanie imperatora Nikolaya II: Katalog vystavki [= *"In Eternal Memory There Will Be a Righteous One": the Great Glorification of Russian Saints during the Reign of Emperor Nicholas II: Exhibition Catalog*]. (2013). Grifon. [In Rus.]
21. Zelenina, Ya. E. (2009). Ot portreta k ikone: Ocherki russkoy ikonografii XVIII – nachala XX veka [= *From Portrait to Icon: Studies in the Russian Iconography of the Eighteenth – the Beginning of the Twentieth Centuries*]. Indrik.
22. *Zhitie svyatitelya Afanasiya, patriarkha Tsaregradskogo, Lubenskogo chudotvortsya* [= *Life of St. Athanasius III, Patriarch of Constantinople, Wonderworker of Lubensk*]. (1875). Tipografiya K. N. Milevskogo. [In Rus.]
23. *Icone Russe: Gallerie di Palazzo Leoni Montanari*. (1999). Electa.

Sources

Rossiyskaya gosudarstvennaya biblioteka. F. 173/II. № 7.

Tsentral'niy gosudarstvenniy arkhiv g. Moskvy. F. 2392. Op. 1. D. 1733. Valamon luostarin arkisto. Bd: 15.

Goskatalog Muzeynogo fonda RF. № 2594969, 9346287, 9539358, 9657197, 11983599, 19125684, 21870975, 22503026, 22503044, 22503054, 28599973, 34144272, 34452998.

Secreta Artis (Секреты искусства)
 ISSN 2618-7140
 Museum Discoveries
 VOLUME 5. ISSUE 4 (2022). P. 62–78
 DOI: 10.51236/2618-7140-2022-5-4-62-78

Z E L E N I N A
 Yana Ernestovna
 Ph.D. in History of Arts
 Senior Researcher, Department
 of Old Russian Art,
 State Historical Museum
 1 Red Square, Moscow
 109012 Russian Federation
 Associate Professor, Department
 of Humanities, Social Sciences
 and Economics, Sergey Andriaka
 Academy of Watercolor and Fine Arts
 15 Ul. Akademika Vargi, Moscow
 117133 Russian Federation
 e-mail: yanazel@mail.ru

ICONS AND ICONOGRAPHIC SAMPLES. NEW TOUCHES TO THE ICONOGRAPHY OF THE RELIQUARY WITH THE RELICS OF ST. ATHANASIUS III PATELLARIOS

Abstract. Since the 1660s, the incorruptible relics of the Patriarch of Constantinople Athanasius III (Patellarius), buried according to a Greek custom in a seated position, have been venerated in the Mgar Holy Transfiguration Monastery near the town of Lubny in the Poltava province of the historical Malorussian region. Due to the prolonged uncertainty concerning the official recognition of him as a saint, the iconography of the patriarch is virtually devoid of traditional iconographic images. Instead, small pilgrimage depictions of the shrine with his relics or the entire tomb complex have become widespread. The icons and iconographic samples found in museums and private collections, as well as documents on the transfer of the relics and the design of the reliquary, allow us to expand our understanding of the specifics and stages of development of this peculiar composition. The article brings to light several successive iconographic renditions, associated with the manufacture of a new reliquary and the saint's increased veneration after the publication of hagiographic materials. While the majority of the surviving icons were made in the modern-day territories of Ukraine, they were in demand and copied by the masters of central Russia. The portrayals of Saint Athanasius III, created in the monastery workshops or commissioned by the Mgar monastery, characterize the little-known center of local icon painting of the late 18th – mid-19th centuries.

Keywords: Athanasius III (Patellarius); tomb complex; relics; icon painting; iconographic sample; pilgrimage icon; Mgar Monastery



АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ
 И ИЗЯШНЫХ ИСКУССТВ
 СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ

ОБУЧЕНИЕ
 ВЗРОСЛЫХ И ДЕТЕЙ
 ТЕХНИКЕ ВИТРАЖА.
 ПРОБНЫЕ УРОКИ
 Тел.: +7 (495) 531 5555
 [Доб. 123, 348, 506]

МАСТЕРСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ СТЕКЛА



ЗАКАЗ ВИТРАЖА: +7 (495) 531 5555

MASTERSKIE@ACADEMY-ANDRIAKA.RU

ТИФФАНИ
 Способ соединения
 стеклянных
 деталей витража
 при помощи
 медной фольги

АВТОРСКИЕ РАБОТЫ,
 КОПИИ,
 МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ
 ПРОЕКТЫ,
 ЭЛЕМЕНТЫ ДЕКОРА
 ИНТЕРЬЕРА

ФЬЮЗИНГ,
 РОСПИСЬ
 ПОД ОСТЕКЛЕНИЕ
 И СМЕШАННАЯ
 ТЕХНИКА

Secreta Artis (Секреты искусства)
ISSN 2618-7140
Заметки. Реплики. Отклики
Т. 5. Вып. 4 (2022). С. 80
DOI: 10.51236/2618-7140-2022-5-4-80-80

ДОЛГАРЕВА
Дарья Юрьевна
Член Творческого союза
художников России
Независимый исследователь
Адрес электронной почты:
dolgarevadarya@gmail.com

РИСУЮ, СМОТЯ В ОКНО ВЫМЫШЛЕННОГО МИРА

Стиль приходит, когда художник пытается донести свою идею зрителю. Потребность высказаться влечет за собой поиск средств и технических приемов, которые рождают стиль. Художник живет и творит, параллельно трансформируя реальность, черпая идеал в окружающем мире и воображении.

Вдохновение может прийти внезапно. Запоминая крупницы впечатлений, что взволновали когда-то, художник использует их в своих произведениях. Он никогда не знает, в какой именно момент и в каком виде всплывет в памяти впечатление, которое очаровало в прошлом. Порой он думает, что совмещает несовместимое, но и из этого возникает нечто новое.

Доверяя творческому воображению, художник миксует разные стили, которые для него привлекательны.

Он придумывает и мысленно визуализирует картину, прежде чем решит, каким образом воплотит ее. Иногда фантазия выходит за пределы рационального. Не стоит отказываться от сложных замыслов, которые она рисует. Откладывать на будущее наилучшие сюжеты – безумие.

Когда идея принимает окончательную форму, наше внутреннее зрение дает полную картину. Это подобно мысленному упражнению – увидеть некую «голограмму», цветное изображение. Художник мысленно поворачивает несуществующую картину, чтобы рассмотреть ее детали.

Стратегия в начале пути проста: разбить сложные цели на множества мелких задач. Каждому новому действию предшествует вопрос: каков следующий шаг? Наш мозг не способен хорошо обработать множество задач одновременно. Разбивая цель, художник получает возможность выполнить каждый маленький этап исключительно хорошо, не отвлекаясь на что-то другое.

Прием визуализации помогает исполнить живописное произведение. Стоя перед холстом, художник повторяет движения, которые уже проделал у себя в голове. В результате глубинного обдумывания процесса получается крепкий результат.

С самого начала пути необходимо верить в ценность и результат работы. Выполнение замысла может стать подлинно прекрасным, только когда художник сохранит увлеченность своим замыслом, отдавшись процессу полностью.

Художник никогда не знает точно, что именно добавит в свою картину. Для высокого мастерства требуется развитие способности упрощать. Печально наблюдать, как из удачного наброска по мере торопливого добавления деталей исчезает впечатление изысканной простоты. Как правило, чем выше становится мастерство, тем дольше художник не приступает к деталям.

Художник завершает работу, когда произведение начинает говорить само за себя.

I AM DRAWING, GLANCING OUT THE WINDOW OF THE FICTIONAL WORLD

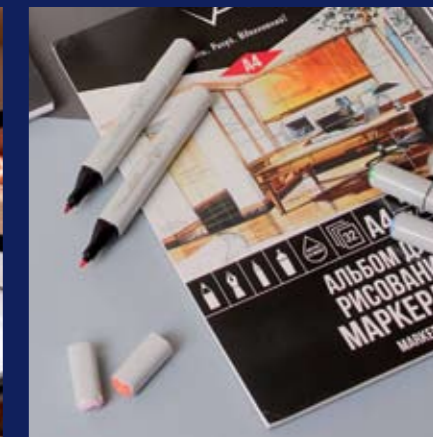
Dolgareva Darya Yuryevna

Member of Russia's Creative Union of Artists; Independent Scholar. E-mail: dolgarevadarya@gmail.com


VISTA-ARTISTA

VISTA-ARTISTA – ДИНАМИЧНО
РАЗВИВАЮЩИЙСЯ БРЕНД,
В АССОРТИМЕНТЕ КОТОРОГО
ПРЕДСТАВЛЕНА ПРОДУКЦИЯ ДЛЯ
ХУДОЖНИКОВ, ДЕКОРАТОРОВ,
ИЛЛЮСТРАТОРОВ, ДИЗАЙНЕРОВ
И ПРОСТО ТВОРЧЕСКИХ ЛЮДЕЙ,
ВОДХОВЛЕННЫХ ИСКУССТВОМ.

РЕКЛАМА



СПРАШИВАЙТЕ
В ЛУЧШИХ
МАГАЗИНАХ
ВАШЕГО ГОРОДА

Ассортимент постоянно обновляется и расширяется, следуя за творческими течениями и рекомендациями профессионалов в области живописи и дизайна



Леонардо[®]
хобби-гипермаркет
www.leonardo.ru

АО «Планета увлечений», 105554, г. Москва, ул. 11-я Парковая, д.9/35, ОГРН 1077761771537





**НОВЫЙ НОМЕР ЖУРНАЛА
МОЖНО КУПИТЬ:**

- ✂ В ИНТЕРНЕТ-МАГАЗИНЕ
ИЗДАТЕЛЬСКОЙ ПРОДУКЦИИ
АКАДЕМИИ АКВАРЕЛИ И
ИЗЯЦНЫХ ИСКУССТВ
WWW.ANDRIAKALIT.RU
- ✂ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ САЛОНЕ
АКАДЕМИИ
АКВАРЕЛИ И ИЗЯЦНЫХ
ИСКУССТВ
- ✂ МОСКОВСКОМ ДОМЕ КНИГИ
НА НОВОМ АРБАТЕ

ISSN 2618-7140 22004

9 772618 714006

12+

