

“

*Ирине Евгеньевне Даниловой
удалось органически совместить
занятия художественной классикой
с острым интересом к современному
искусству*

”

ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

ДАНИЛОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

античность
средневековье
ренессанс

Очерки визуальности

Коллектив авторов

**Даниловские чтения.
Античность – Средневековье –
Ренессанс. Сборник 1**

«НЛО»

2018

УДК 7.03(100)(063)

ББК 85.103(0)я43

Коллектив авторов

Даниловские чтения. Античность – Средневековье – Ренессанс.
Сборник 1 / Коллектив авторов — «НЛО», 2018 — (Очерки
визуальности)

ISBN 978-5-4448-1047-7

Сборник «Даниловские чтения. Античность – Средневековье – Ренессанс» составлен по материалам конференции, проведенной Институтом высших гуманитарных исследований им. Е. М. Мелетинского в РГГУ (март 2015 г.) в память И. Е. Даниловой – замечательного исследователя, историка искусства с широким кругом интересов; такие конференции проводятся ежегодно. Тематика сборника отражает весь спектр научных занятий И. Е. Даниловой: статьи по античной вазописи и скульптуре, по средневековому искусству – как западноевропейскому, так и византийскому и русскому, и по искусству Ренессанса. Некоторые статьи сборника адресованы специалистам-искусствоведам, другие, безусловно, привлекут самого широкого читателя, интересующегося историей искусства, культурой и археологией.

УДК 7.03(100)(063)

ББК 85.103(0)я43

ISBN 978-5-4448-1047-7

© Коллектив авторов, 2018

© НЛО, 2018

Содержание

*****	6
Ирина Евгеньевна Данилова[1] (1922–2012)	7
И. Е. Данилова и методы искусствоведения	15
Штудии И. Е. Даниловой об иконе «Благовещение»	18
Античность	21
О греческой глиптике V века до н. э. Мастер Дексамен Хиосский	21
Конец ознакомительного фрагмента.	25

Даниловские чтения

Античность – Средневековье – Ренессанс

Сборник 1

© Авторы, 2018

© О. Э. Этингоф, составление, 2018

© Е. Габриелев, обложка, макет серии, 2018

© А. Наумов, фотография на обложке, 2018

© ООО «Новое литературное обозрение», 2018

* * *



И. Е. Данилова

Ирина Евгеньевна Данилова¹ (1922–2012)

О. Этингоф (О. Etinghof, Москва)

Irina Yevgenievna Danilova (1922–2012)

Summary

The article contains a detailed biography of Irina Danilova. It includes information about her studies at the Institute of Philosophy, Literature and History, at the Moscow State University, about Michael Alpatov's classes, about her own teaching at the Stroganov Art Institute. There is also an analysis of her creative evolution as a researcher, periods of studying in the field of Old Russian art, of the Italian Renaissance, of the history of European painting, and so on. It is remarkable that investigating quite different cultures she was constantly interested in late medieval periods and early New Times. We also consider the role of Irina Danilova in the scientific life of Moscow, in the organization of readings in memory to Boris Vipper in the Pushkin Museum of Fine Arts.

Перед самым Новым 2013 годом скончалась Ирина Евгеньевна Данилова. Ирина Евгеньевна – знаковая фигура в сфере гуманитарного знания для Москвы, а возможно, и для России XX века. Во-первых, она была одним из ярких искусствоведов послевоенного поколения, своеобразным исследователем как западноевропейского, так и русского искусства. М. Я. Либман писал о ней: «Как и ее университетские учителя, Ирина Евгеньевна Данилова не ограничивалась и не ограничивается одной областью искусствознания. Круг ее интересов широк – и в смысле географии, и в смысле хронологии, и в смысле проблематики»². Кроме того, И. Е. Данилова известна как преподаватель истории искусства, как музейный деятель (заместитель директора по науке в ГМИИ им. А. С. Пушкина) и, наконец, как выдающийся организатор науки, не только искусствоведческой, но и многих других гуманитарных сфер, причем в условиях идеологических ограничений советского времени.

Наверное, преждевременно оценивать значимость многогранной личности и обширного творчества И. Е. Даниловой, можно лишь наметить основные вехи ее биографии и несколько направлений исследовательской и организаторской деятельности. При жизни Ирины Евгеньевны ее труды и человеческое обаяние уже комментировались³.

И. Е. Данилова поступила в Московский институт философии, литературы и истории имени Н. Г. Чернышевского (МИФЛИ, или ИФЛИ) в 1940 году. Это был последний предвоенный набор. Она училась на искусствоведческом отделении, которое тогда входило в состав литературного факультета и органично вписывалось в него. Занятия проходили в здании Ростокинского проезда в Сокольниках. Однокурсниками И. Е. Даниловой в ИФЛИ были И. А. Антонова, А. А. Каменский, Д. В. Сарабьянов, В. М. Полевой, Ю. К. Золотов, Л. С. Зингер, Д. З. Коган. Среди преподавателей факультета, которых слушали в тот первый год, еще

¹ Этот некролог впервые был опубликован: Этингоф О. Е. Ирина Евгеньевна Данилова // *Arbor Mundi* (Мировое древо). 2014. № 20. С. 215–229.

² Либман М. Я. О книге и ее авторе // Данилова И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения. Работы разных лет. М., 1984. С. 7.

³ Там же. С. 7–11; Баткин Л. Искусствоведение и культурология. О работах И. Е. Даниловой // Баткин Л. Пристрастия. Избранные эссе и статьи о культуре. М., 1994. С. 256–267; От составителя, Антонова И. А., Бессонова М. А., Соколов М. Н., Баранов А. Н. // Введение в храм. Сборник статей / Под ред. Л. И. Акимовой. М., 1997. С. 11, 18–23.

одна однокурсница, Е. Зингер, отмечает С. Н. Нюберг, С. И. Радцига, Л. Е. Пинского, М. Лифшица⁴. По воспоминаниям Е. Зингер, война для них началась в день сдачи экзамена по истории античного мира. Многие студенты ушли на фронт. Ирина Евгеньевна осталась среди тех, кто продолжал учиться во время войны. В декабре 1941 года ИФЛИ был передан МГУ им. М. В. Ломоносова. В ходе преобразования искусствоведческое отделение оказалось на историческом факультете, его И. Е. Данилова и окончила в 1945 году.

Историю искусства в ИФЛИ, а потом в МГУ преподавали Н. И. Романов (создатель отделения истории искусства в Московском университете 1900-х годов), Б. Р. Виппер, Ш. М. Розенталь, В. В. Павлов, А. И. Лебедев, Г. А. Недошивин, Ю. Д. Колпинский. Среди профессоров-искусствоведов был целый круг замечательных исследователей искусства русского Средневековья, Византии и Италии эпохи Ренессанса: В. Н. Лазарев, А. И. Некрасов, Г. А. Жидков.

С самого начала И. Е. Данилова училась у М. В. Алпатова, который в том же 1940 году, когда она поступила в ИФЛИ, защитил докторскую диссертацию «Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто». Ирина Евгеньевна – редкий крупный исследователь, возможно, единственная, кого можно причислить к ученикам М. В. Алпатова. В статье «Памяти учителя» она писала: «Михаил Владимирович был замечательным педагогом, учителем, но – как сам он с горечью признавался в последние годы – учителем, не оставившим учеников»⁵. И далее: «Независимо до кончины Михаил Владимирович впервые назвал меня своей ученицей. Это дорогое для меня признание дает мне моральное право назвать его своим учителем»⁶. Дружбу с М. В. Алпатовым И. Е. Данилова пронесла через всю жизнь, разбирала после смерти его архив вместе с Б. Н. Дудочкиным, многократно писала о нем, издавала сборник его воспоминаний⁷. Она переписывалась с ним, будучи в Италии: «Дорогой Михаил Владимирович! Сейчас только вернулась в номер и получила Ваше письмо, и сразу же захотелось ответить Вам. Мысленно я давно уже сочиняю Вам письма, постоянно думаю о Вас, даже беседую – но так устаю от впечатлений, от хождения по городу, по музеям, что вернувшись к вечеру домой, не могу взяться за перо, а тем более писать Вам – это для меня всегда целое событие»⁸. Некоторое время И. Е. Данилова преподавала вместе с М. В. Алпатовым в Художественном институте им. Сурикова.

Учеба на двух разных факультетах в разной среде – сначала среди филологов, а затем – историков – оказалась важной для последующего творчества Ирины Евгеньевны. Кажется, именно литературная среда ИФЛИ осталась для нее более близкой, впоследствии, размышляя о состоянии искусствоведческой науки в России и ее методах, она писала: «Заимствование методики литературоведения и даже лингвистики само по себе представляется плодотворным»⁹. В то же время о работах коллег, связанных с традицией исторических штудий, она отмечала: «К сожалению, во многих современных исследованиях можно встретиться с истолкованием произведений искусства главным образом через обстоятельства его исторического бытования. Более плодотворным представляется обратный путь – истолкование истори-

⁴ Зингер Е. Глазами первокурсницы 1940 года // В том далеком ИФЛИ. Воспоминания, документы, письма, стихи, фотографии / Сост. А. Коган, С. Красильщик, В. Мальт, Г. Соловьев; общ. ред. А. Когана и Г. Соловьева. М., 1999. С. 133–141.

⁵ Данилова И. Е. Памяти учителя // Данилова И. Е. «Исполнилась полнота времен...». Размышления об искусстве. Статьи, этюды, заметки. М., 2004. С. 9.

⁶ Данилова И. Е. // Михаил Алпатов. Воспоминания. Творческая судьба. Семейная хроника. Годы учения. Города и страны. Люди искусства. М., 1994; *Она же*. Памяти учителя. С. 15. Перу И. Е. Даниловой принадлежит еще несколько публикаций о М. В. Алпатове.

⁷ Михаил Алпатов. Воспоминания.

⁸ Данилова И. Е. Итальянские впечатления // Чтения по истории и теории культуры. 2004. Вып. 42. <http://ivgi.rshu.ru/article.html?id=356461>.

⁹ Данилова И. Е. Некоторые соображения об искусствознании сегодня // Данилова И. Е. «Исполнилась полнота времен...». С. 18.

ческой ситуации через анализ произведений искусства, которые являются ее конденсированным воплощением»¹⁰.

Мужем Ирины Евгеньевны стал Сергей Павлович Гиждеу, тоже ифлиец, филолог-германист, впоследствии редактор издательства «Художественная литература». Этот брак также способствовал ее связям с филологами. С мужем и его друзьями Ирина Евгеньевна обсуждала свои творческие проблемы и впечатления, об этом, в частности, свидетельствуют ее письма к С. П. Гиждеу из Италии¹¹. Одним из их друзей был Г. С. Кнабе. По его воспоминаниям, в 1940-е годы, будучи аспирантом, он был очень близок с В. Я. Бахмутским и С. П. Гиждеу. Потом к этому общению добавились жены, среди них была И. Е. Данилова: «Одна из первых моих встреч с Ириной Евгеньевной Даниловой, сразу после того как она стала женой Сергея, заключалась в совместном чтении ее диссертации <...> Все, что писалось и даже только обдумывалось, – обсуждалось <...> Но в пределах этого содружества продолжал жить и ощущаться масштаб – масштаб европейской культуры, мировой истории, гуманизма и духовности»¹². И масштаб этот, как считает Г. С. Кнабе, был задан их общим образованием в ИФЛИ.

По окончании МГУ И. Е. Данилова поступила в аспирантуру при Институте истории искусства АН СССР. Одновременно с ней аспирантами были В. П. Толстой и О. И. Сопочинский. Все трое специализировались по древнерусскому искусству, занимались Дионисием и художниками его круга. Втроем они съездили в июне 1946 года в командировку на Русский Север: в Вологду, Кирилло-Белозерский монастырь и Ферапонтово. Отчет об этой поездке недавно опубликовал В. П. Толстой, в нем аспиранты подробно описывали памятники монументальной живописи, иконы и прикладное искусство в монастырях и музеях Вологодской земли¹³. Как рассказывал сам В. П. Толстой, в Ферапонтове они читали вместе Акафист Богородицы, рассматривая росписи собора Рождества Богородицы.

Обращение к древнерусской и вообще церковной культуре, возможно, для Ирины Евгеньевны не случайно. Она происходила из духовной семьи, дед по материнской линии был священником. Вероятно, в некоторой мере почва для развития ее интересов была подготовлена в раннем детстве. Впоследствии И. Е. Данилова издала монографию и альбом о творчестве Дионисия, первое немецкое издание книги было переработанной кандидатской диссертацией¹⁴. В четвертом томе Истории русского искусства Ирине Евгеньевне в соавторстве с Н. Е. Мневой принадлежит масштабная глава по живописи XVII века¹⁵. И. Е. Данилова опубликовала еще целый ряд статей по древнерусскому искусству, главным образом по проблемам XV–XVII веков¹⁶.

¹⁰ Там же. С. 17.

¹¹ «Из письма к С. П. Гиждеу) Красота Венеции – это красота моря. Архитектурно она вся расплывается. Планировки нет, только площадь Сан Марко да Канале Гранде. Остальное – театральная декорация, резные фасады. (Флоренция – вся воля, вся камень, вся соиздание, четкая, оформленная. Строгий, суровый, реальный город.) В узких темноватых венецианских улицах путаешься, как в лабиринте. Постоянно упираешься в каналы, возвращаешься, как в каком-то навязчивом сне. Бесшумно, словно прямо по улицам, скользят гондолы. Гондольер упирается в стенку канала ногой, отталкивается ловко, как акробат. И бесконечные горбатые мостики. Наш отель (бывший дворец) фасадом выходит на Канале Гранде, а дверь вестибюля – прямо в воду мокрыми зелеными ступенями. На другом берегу канала, прямо напротив отеля – знаменитый Ка' д'Оро. Неправдоподобно, такого не бывает!» Данилова И. Е. Итальянские впечатления. <http://ivgi.rsuh.ru/article.html?id=356461>.

¹² Кнабе Г. На фоне эпохи. Памяти Владимира Бахмутского // Киноведческие записки. 2004. № 69. <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/81/>.

¹³ Толстой В. П. Поездка в Вологодский край в июне 1946 года // Ферапонтовский сборник / Сост. М. Н. Шаромазов; под общ. ред. Г. И. Вздорнова; Гос. НИИ реставрации, Музей фресок Дионисия. М., 2002. Вып. VI. С. 354–368.

¹⁴ Danilova I. Dionissi. Dresden, 1970; Данилова И. Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970.

¹⁵ Данилова И. Е., Мнева Н. Е. Живопись XVII века // История русского искусства. М., 1959. Т. IV. С. 345–466.

¹⁶ Данилова И. Е. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря // Из истории русского и западноевропейского искусства: Материалы и исследования. М., 1960. С. 118–129; Она же. Житийные иконы митрополитов Петра и Алексея из Успенского собора в Кремле в связи с русской агиографией // Литературные связи древних славян: Труды Отдела древнерусской литературы Ин-та русской литературы (Пушкинский дом). Л., 1968. Т. XXIII; Она же. О ферапонтовских росписях Дионисия и проблеме синтеза искусств // Данилова И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения.

Примечательно, что в работах по древнерусскому искусству Ирина Евгеньевна последовательно сосредотачивалась на монументальной живописи, касаясь и творчества Дионисия, и стенописей XVII века. Исследовательница разрабатывала проблемы синтеза искусств, взаимодействия архитектуры и пространственной композиции росписей, характера освещения, выделения светом определенных зон декорации в храме, характера средневековой перспективы, иконографии, неразрывно связанной с композицией, и пр. Опыт работы с памятниками монументальной живописи позволил ей обратиться и к проблемам архитектуры¹⁷.

Также последовательна была И. Е. Данилова в изучении искусства периода именно позднего Средневековья, последнего расцвета этой художественной культуры, пограничной между собственно Средневековьем и Новым временем. Тем самым направленность ее исследований отличалась от основных тем ее учителей-медиевистов. Ее работы в этой области были самостоятельными и во многом новаторскими. По русскому искусству этого времени было мало серьезных научных публикаций.

Однако карьера Ирины Евгеньевны как специалиста-древнерусника сложилась не слишком успешно. На рубеже 1940–1950-х годов В. С. Кеменов по идеологическим причинам приостановил развитие древнерусского направления в Институте истории искусства АН СССР, многие исследователи вынуждены были поменять специальность, в частности так сложилась судьба В. П. Толстого. И. Е. Данилова вопреки этой ситуации продолжала свои исследования и защитила кандидатскую диссертацию по творчеству Дионисия. Будучи автором целого ряда ярких публикаций по искусству русского Средневековья, она могла бы рассчитывать работать в древнерусском секторе Института, созданном в 1963 году, однако этого не случилось. В основном там работали ученики В. Н. Лазарева. Кроме того, к творчеству Дионисия к тому времени обратился и сам В. Н. Лазарев. Ирина Евгеньевна не вписалась в эту среду.

И. Е. Данилова начала преподавать историю искусства в Московском высшем художественно-промышленном училище (МВХПУ) (в просторечии Строгановское) и занималась этим двадцать лет, с 1947 по 1967 год. Она обучила не одно поколение художников, среди которых живописцы и графики Б. Н. Малинковский, И. В. Голицын, О. П. Филатчев, скульптор А. Н. Бурганов (с ним она дружила долгие годы) и многие другие. Вокруг нее сложился кружок художников, которых она продолжала просвещать. Как пишет К. Н. Гаврилин, «в стенах Строгановки Данилова занималась и античностью. Она написала книгу по орнаменту античной вазописи, изданную местной, строгановской типографией, и этот труд до сих пор считается одним из основополагающих в данной области. Ее лекции по итальянскому искусству эпохи кватроченто до сих пор вспоминают наши ведущие профессора, которые когда-то были ее студентами. Она умела заворожить аудиторию, зажечь своим рассказом <...>. Благодаря ей, многие студенты в то время увлеклись творчеством Брунеллески, Донателло, Мазаччо, Пьеро делла Франческа, что во многом повлияло на становление строгановской школы монументальной живописи 1970–80-х годов...»¹⁸. И вновь интерес Ирины Евгеньевны к монументальной живописи сыграл свою роль даже в ее преподавательской деятельности.

Огромным событием в жизни И. Е. Даниловой, определившим направление ее дальнейшей работы, явилась пятимесячная стажировка в Италии в 1961 году, куда она поехала вместе с Ю. К. Золотовым. В годы советской замкнутости это было исключительное событие, редчайшая возможность для исследователя. Сама она писала: «И даже не мечтала увидеть Италию.

С. 12–20.

¹⁷ Данилова И. Е. Архитектура Успенского собора Аристотеля Фьораванти и принципы пространственной композиции в произведениях Дионисия // Данилова И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения. С. 21–26.

¹⁸ Гаврилин К. Н. Кафедра История Искусств. Московская Гос. художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова. <http://mghpu.ru/education/chears/comcaf/histofart>. Речь здесь идет о книге: Данилова И. Е. Орнамент в древнегреческой вазописи V в. до н. э. М., 1960. Она впоследствии была переиздана: Она же. Орнамент в древнегреческой вазописи. М., 1992. Была опубликована и статья на эту тему: Она же. Художественный образ в орнаменте: Древней Греции // Искусство Запада. Сб. ст. М, 1971. С. 20–32.

Но в 1961 году случилось чудо – или случайное совпадение обстоятельств. Меня вызвал ректор МВХПУ (б. Строгановское), где я тогда работала, и спросил, не соглашусь ли я поехать на пять месяцев в командировку в Италию. Легко представить мое изумление. Это была первая (или одна из первых) группа по обмену с Италией, в которую вошли четыре человека – все мужчины и члены партии, и нужна была, для объективности, одна женщина – беспартийная, замужняя, имеющая ребенка, носящая обручальное кольцо (!) и к тому же – искусствовед»¹⁹.

В Италии Ирина Евгеньевна интенсивно путешествовала, занималась в музеях, осматривая в первую очередь произведения античного, средневекового и ренессансного искусства. Материал, собранный за это время, лег в основу многих ее последующих работ. В письме к С. Т. и М. В. Алпатовым она подводила итоги поездки: «В Италии я побывала более чем в 50 городах, осмотрела все, что намеревалась осмотреть, – от Турина до Пестума. <...> Уже теперь мне кажется, что многие часы в Италии были проведены впустую, что сделала меньше, чем могла бы. Но, видимо, невозможно смотреть так интенсивно все пять месяцев. <...> Рим, Флоренция, Венеция – это мои города, я знаю их, я их чувствую, в них я даже скучала, даже просто слонялась, когда уже ни на что не хотелось смотреть, – но как я их полюбила всем нутром, не как влюбленный турист, но как местный житель, на всю жизнь. И какие они все разные – эти города! <...> Теперь тоскую по Италии – и долго еще буду тосковать. Может быть, всю жизнь. <...> Теперь я отравлена – и так понимаю Вас. Отравлена на всю жизнь»²⁰.

Интересы Ирины Евгеньевны в Италии вновь сфокусировались прежде всего в сфере монументальной живописи, памятники которой она планомерно изучала. Результатом освоения этого искусства явилась монография «Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение», на ее основе в 1971 году была защищена докторская диссертация²¹. И, как и в «русских» исследованиях, Ирина Евгеньевна легко переходит от монументальной живописи Италии к проблемам архитектуры и даже градостроительства²².

Конечно, в сфере итальянского искусства, по которому существует и продолжает публиковаться обширная интернациональная литература, И. Е. Даниловой было гораздо труднее создать вполне оригинальные исследования. Неизбежно она опиралась на многих предшественников и современников. Некая доля популяризации присутствовала в этих ее работах, как и у многих других российских искусствоведов послевоенного поколения, мало путешествовавших, изолированных от западного мира, воспитанных на черно-белых диапозитивах и репродукциях.

Однако опыт, который накопился у Ирины Евгеньевны в результате исследования русской средневековой храмовой декорации, послужил основой для самостоятельного изучения росписей раннего итальянского Возрождения. И. Е. Данилова развивала многие из знакомых ей проблем: проблемы синтеза, взаимодействия живописи с архитектурой, освещения, пространственных композиций, перспективы, иконографии как грани композиции, роли жеста и пр. Несмотря на принципиальную разницу исторических этапов в двух культурах (затянувшееся Средневековье на Руси и Ренессанс в Италии), Ирина Евгеньевна, словно продолжая свои русские штудии, сосредоточилась именно на раннем Возрождении, то есть искусстве, все еще переходном от Средневековья к Новому времени. Как справедливо отмечает М. Н. Соколов,

¹⁹ Данилова И. Е. Итальянские впечатления. <http://ivgi.rsuh.ru/article.html?id=356461>.

²⁰ Данилова И. Е. Итальянские впечатления.

²¹ Данилова И. Е. Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение. М., 1970.

²² Данилова И. Е. История строительства купола Флорентинского собора: легенда и действительность // Советское искусствознание – 83-1. М., 1984. С. 235–265; *Она же*. Брунеллески в Риме // Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984. С. 206–214; *Она же*. Брунеллески и изобретение живописной перспективы Возрождения // Советское искусствознание – 21. М., 1986. С. 98–127; *Она же*. Город в итальянских архитектурных трактатах кватроченто // Механизмы культуры. М., 1990. С. 28–55; *Она же*. Брунеллески и Флоренция: Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М., 1991; *Она же*. Альберти и Флоренция. М., 1997 (Чтения по истории и теории культуры / РГГУ. Вып. 18); *Она же*. Итальянский город XV века: Реальность, миф, образ. М., 2000.

«ее точка зрения неизменно хранит память о Древней Руси среди шедевров Мазаччо и Боттичелли»²³. Все эти факторы оказались важными преимуществами исследовательницы, которые давали возможность индивидуальной творческой трактовки материала.

После смерти Б. Р. Виппера в 1967 году И. Е. Данилова была приглашена в ГМИИ им. А. С. Пушкина заместителем директора по научной работе, в этом качестве она проработала в музее до 1998 года, но и после этого, с 1998 по 2010 год, то есть почти до конца жизни, оставалась главным научным сотрудником – консультантом директора Музея. Напомним, что Ирина Евгеньевна была однокурсницей И. А. Антоновой. Это была непростая ситуация, поскольку музейные научные сотрудники занимаются прежде всего исследованием коллекции, созданием каталогов, атрибуциями, датировками, техникой, реставрацией и пр. И. Е. Данилова никогда раньше в музеях не работала, музейщиком не была, конкретным знатоком, вещеведением, материальной культурой и археологией не занималась и впоследствии. По складу своему она исследовала общие проблемы истории искусства. До тех пор, как уже говорилось, Ирина Евгеньевна была сосредоточена на монументальной живописи, а не на картинах, хранившихся в собрании музея. Она была далека от музейной специфики, но положение вынуждало ее руководить научной работой этого сообщества.

Кроме того, необходимо учитывать, что большинство научных сотрудников ГМИИ были учениками и аспирантами Б. Р. Виппера, поскольку в музее долгое время была специальная аспирантура. Борис Робертович как заместитель директора по науке руководил аспирантами, таким образом, здесь сложилось сравнительно замкнутое сообщество школы Б. Р. Виппера. Первое время взаимная адаптация коллектива музея и нового научного руководителя в лице Ирины Евгеньевны происходила не без напряжения. И. А. Антонова говорит об этом без обиды: «Ее встретили настороженно и не всегда доброжелательно <...> это не музейный человек»²⁴.

Однако И. Е. Данилова не только удержалась на своем посту и завоевала авторитет, но и проявила себя в качестве редкого организатора науки, выходящей далеко за рамки музейного сообщества (хотя в том числе и музейной) и даже искусствоведческой среды. С 1967 года, с первого же года работы Ирины Евгеньевны, в ГМИИ ежегодно стали проводиться Випперовские чтения – научные конференции памяти Бориса Робертовича. Постепенно эти конференции завоевали огромную популярность среди московской интеллигенции. И в этом И. Е. Даниловой помогли семейные, дружеские и старые ифлийские связи. С. П. Гиждеу и Г. С. Кнабе помогали ей в привлечении филологов, историков, философов, театроведов, сама Ирина Евгеньевна широко приглашала исследователей архитектуры, искусствоведов и археологов самого разного профиля из Москвы, Ленинграда, Тарту и пр., в том числе, естественно, музейщиков. Научная проблематика конференций часто была связана тематически со значительными выставками, которые проводились в стенах ГМИИ. Кроме того, И. Е. Данилова организовывала научные заседания, так называемые «Научные среды». Среди приглашенных на конференциях и на «средах» бывали крупные ученые и просто яркие и популярные фигуры, такие как Л. Е. Пинский, Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский, А. Я. Гуревич, Е. Г. Эткинд, М. Л. Гаспаров, Н. Я. Эйдельман, Б. В. Раушенбах, Л. М. Баткин, С. С. Аверинцев и многие другие. Но самое главное, что в условиях ощутимых (а временами и жестких) идеологических рамок советского времени Ирине Евгеньевне удавалось создавать свободную и живую атмосферу интеллектуального общения высокого уровня. Материалы конференций почти неизменно публиковались, несмотря на финансовые затруднения.

И. Е. Данилова проводила ежегодные отчетные сессии по итогам научной деятельности Музея, тезисы их публиковались. Ирина Евгеньевна сама фактически руководила редакци-

²³ Соколов М. Н. // Введение в храм. С. 22–23.

²⁴ Антонова И. А. // Введение в храм. С. 18–19.

онно-издательским отделом, следила за подготовкой научных сборников и сообщений. Значительное время она тратила на библиографическую работу по комплектованию научной библиотеки, единственной в Москве, куда поступала столь обширная подборка литературы и периодики по зарубежному искусству, прежде всего итальянскому.

В 1970–1980-е годы в ГМИИ пришло новое поколение молодых сотрудников разного профиля, от античников-археологов до специалистов по новейшим течениям искусства XX века. К этому времени аспирантуры в музее давно не было, у многих из новых сотрудников были свои научные руководители в МГУ, Институте археологии, в Государственном Эрмитаже и пр. Однако Ирина Евгеньевна всерьез погрузилась в работу с молодежью и в значительной мере взяла на себя функции научного руководителя аспирантуры. Она учредила ежегодные молодежные конференции с публикацией тезисов и обсуждениями оппонентов, проводила специальные научные заседания с молодыми, поверх административной иерархии отделов музея следила за развитием каждого из очень разных начинающих исследователей. В этом, безусловно, сказался ее многолетний преподавательский опыт. Я не знаю, были ли когда-либо у И. Е. Даниловой свои аспиранты, но все мы, работавшие в музее в 1970–1980-е годы молодыми научными сотрудниками, можем считать себя ее учениками, хотя тогда мы этого даже не осознавали.

Ирина Евгеньевна и собственную исследовательскую деятельность ориентировала на музей. Как отмечает И. А. Антонова, И. Е. Данилова «постоянно расширяет сферу своих интересов»²⁵. Так, она всерьез обратилась к проблемам европейской картины, этой темой она и впоследствии занималась на протяжении многих лет. В частности, Ирина Евгеньевна опубликовала программную книгу «От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто»²⁶. И здесь, с одной стороны, она прослеживает новый для себя аспект: путь станковой живописи от средневековой иконы к европейской картине, а с другой – остается верной себе, обращаясь вновь к пограничной эпохе между Средневековьем и Новым временем. И здесь она снова касается проблем взаимосвязи иконографии и композиции, пространства и перспективы и пр., которыми она занималась на материале монументальной живописи.

И. Е. Данилова провела в ГМИИ целую серию выставок со своей авторской концепцией в русле исследования европейской картины: «Портрет в европейской живописи», 1972; «Натюрморт в европейской живописи XV – начала XX в.», 1984; «Вавилонская башня. Земля – Небо», 2004 и другие.

Параллельно с работой в ГМИИ им. А. С. Пушкина Ирина Евгеньевна несколько лет проработала в секторе классического искусства Запада в Институте истории искусства АН СССР (переименованного впоследствии в Государственный институт искусствознания), участвовала в нескольких сборниках сектора.

С 1992 года и до конца жизни И. Е. Данилова – ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований (ИВГИ) РГГУ. Это завершение карьеры явилось органичным и естественным продолжением общения со старыми ифлийскими знакомыми, некоторые из них тоже оказались в ИВГИ, а также с филологами и историками, принимавшими участие в Випперовских чтениях. Вместе с тем Ирина Евгеньевна была единственным историком искусства в этом коллективе. В РГГУ она продолжила и свою преподавательскую деятельность, читала курс лекций по теме, начатой в ГМИИ, – «Судьба картины в европейской живописи», он был издан в виде книги²⁷.

²⁵ Антонова И. А. // Введение в храм. С. 18–19.

²⁶ Данилова И. Е. От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975.

²⁷ Данилова И. Е. Судьба картины в европейской живописи. СПб., 2005.

Помимо тех тем, которые разрабатывала И. Е. Данилова и которые уже обозначены, необходимо упомянуть еще несколько важных направлений ее творчества в разные годы. Ирина Евгеньевна во многих работах обращается к проблемам культурологическим и даже социологическим, в частности это относится к ее книге «Брунеллески и Флоренция: Творческая личность в контексте ренессансной культуры»²⁸. Интересовалась И. Е. Данилова и вопросами художественного восприятия, искусства и зрителя, также на грани социальной психологии²⁹. Важнейшая тема, которая оставалась сквозной для исследовательницы, – Россия и Италия, Италия глазами русских, этой теме посвящен целый ряд работ на материале искусства разных периодов³⁰. И наконец, уже шла речь о том, что в Строгановском училище Ирина Евгеньевна опубликовала книгу об античном орнаменте. У И. Е. Даниловой немного работ на античные темы, но интерес к Античности всегда присутствовал в ее творчестве и жизни, он был неким фоном, с которым соотносились другие произведения и идеи. В письме к М. В. Алпатову она писала из Рима: «Трон Людовизи заставил меня вспомнить о „Троице“ Рублева. Вы были правы, в ней, конечно, есть отблески подлинной Греции»³¹. Этот вкус или даже голод к античной древности утолялся в полной мере в поездках. Ирина Евгеньевна скромно на равных со всеми ездила с музейными группами в Италию, Грецию, Турцию. Мне довелось быть с ней вместе в поездке в Турцию в 1980 году и видеть, как жадно она впитывала впечатления от самых разных античных памятников.

Профессиональная судьба И. Е. Даниловой сложилась неординарно. Почти во всех учреждениях, где она работала, Ирина Евгеньевна оказывалась фигурой обособленной: сначала как искусствовед среди художников, потом как искусствовед, привыкший к широким проблемам истории искусства, среди музейщиков, затем как искусствовед среди историков и филологов, и ей никогда не довелось работать в коллективе древнерусников. И. Е. Данилова сформировалась как человек внутренне глубоко независимый и в профессии, и в человеческих отношениях. При всей подчеркнутой неброскости поведения она могла очень твердо и верно отстаивать свою точку зрения и убеждения. Это особенно отчетливо проявлялось, когда она помогала гонимым, выступая в защиту тех, кто оказывался в конфликтной ситуации по идеологическим и профессиональным причинам. Она всегда была верна своему учителю – М. В. Алпатову, подвергавшемуся гонениям. Однажды она пригласила выступить на Випперовских чтениях человека, подписавшего письмо в защиту А. И. Солженицына, для него на тот момент все редакции были закрыты³². О ее помощи помнят по крайней мере три человека, защиты диссертаций которых она в критических ситуациях организовала или поддержала своим участием: М. М. Алленов, Е. А. Савостина и я. Как верно отметил М. Н. Соколов, «большинство московских – да и не только московских – историков искусства чем-то так или иначе Ирине Евгеньевне обязаны»³³.

²⁸ Данилова И. Е. Брунеллески и Флоренция; Либман М. Я. О книге и ее авторе. С. 8; Баткин Л. Искусствоведение и культурология. С. 256–267.

²⁹ Данилова И. Е. Искусство и зритель в Италии XV века // Советское искусствознание – 79. М., 1980. Вып. 1. С. 88–103; Либман М. Я. О книге и ее авторе. С. 9–10.

³⁰ Данилова И. Е. Церковные представления во Флоренции в 1439 году глазами Авраамия Суздальского // Данилова И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения. С. 154–165; Она же. Картины итальянских мастеров в Дрезденской галерее в оценке русских писателей и художников XIX века // Данилова И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения. С. 227–256; Она же. Уффици глазами русских второй половины XIX – начала XX века // Панорама искусств – 8. М., 1985. С. 308–319; Она же. Россия – Италия: Сквозь века взаимного изумления // Искусствознание – 2/05. М., 2005. С. 141–155; Она же. Александр Иванов и Флоренция (К вопросу о творческой судьбе картины «Явление Мессии») // Вестник истории, литературы, искусства. Российская академия наук; Отделение историко-филологических наук. М., 2007. Т. 4. С. 209–216; Либман М. Я. О книге и ее авторе. С. 11.

³¹ Данилова И. Е. Итальянские впечатления. <http://ivgi.rsuh.ru/article.html?id=356461>.

³² Баранов А. Н. // Введение в храм. С. 23.

³³ Соколов М. Н. // Введение в храм. С. 22–23.

И. Е. Данилова и методы искусствознания

М. Соколов (M. Sokolov, Москва)

Summary

The article is dedicated to the role of Irina Danilova in Soviet art studies, to different methods of art history in her research, to the special importance of her work for the development of art theory in Russia, as well as to the investigator's interest in contemporary art and art criticism.

Когда задумываешься о судьбах нашего искусствознания, то как-то неизменно приходит на ум образ «Золушки среди наук». Это имя присвоил науке об искусстве один немецкий профессор в конце XIX века, и именно такой она пребывала у нас весь XX век. Только-только сформировавшись и тут же, в самом начале века, завоевав немалый международный авторитет, она (после разгрома Российской академии художественных наук в 1920-е годы) быстро угасла и приказала долго жить – как, впрочем, и все прочие гуманитарные, нестратегические науки. Однако организм гуманитарной дисциплины – это все же не человеческий организм, он может возродиться и после смерти, живя по своим собственным трансбиологическим законам. В других науках – в языковедении, этнографии, филологии и т. д. – была все же своя людская критическая масса, и этот пусть и чисто количественный фактор способствовал выживанию в самых трудных идеологических условиях. Золушка же, будучи самой маленькой и слабой, так и не возродилась, несмотря на все оттепели и перестройки. Так и не образовалась вновь та объективная системность знания, которая обеспечивает жизнедеятельность научных школ независимо от всех, даже самых суровых, внешних обстоятельств. Школы, прочной традиции так и не сложилось, и вроде бы остается лишь время от времени приходить на могилку бедной Золушки и вздохнуть по древним временам Д. В. Айналова и Н. П. Кондакова.

Однако, погоревав у могилки, ты вдруг понимаешь, что на кладбище ты не одинок. Кто-то поблизости сажает цветы, а кто-то даже и деревца. Определенная экзистенция – пусть даже и разрозненная, как частицы тела без живой воды – все же продолжается. Нет школы, нет прочной системы, нет единого стандарта качества (гарантом которого мог бы быть практически отсутствующий у нас научный журнал) – зато есть личности, на которых все, собственно, и держалось. И в российских условиях почти векового «наличия отсутствия» роль этих личностей была воистину героической.

Был величайший русский искусствовед XX века В. П. Зубов, были В. Н. Лазарев и М. В. Алпатов, были В. Н. Гращенко и М. Я. Либман, была блестящая эрмитажная плеяда (И. В. Линник и другие). Каждый может удлинить мой краткий список, исходя из своих собственных интересов и пристрастий... Был, в конце концов (как бы о нем ни рассуждали), И. Э. Грабарь, который мог при желании записаться на прием к И. В. Сталину и заявить ему о нуждах своей любимой науки (искусствоведов такого политического уровня ныне нет и не предвидится).

И была Ирина Евгеньевна Данилова, подлинный светоч, человек-светильник. Ныне это понятие выглядит несколько гротескно, но оно и сложилось (у Лукиана, а затем у Рабле) как веселый гротеск о людях, способных осветить целый большой ландшафт, который пребывал бы иначе в ночной тьме.

Ирине Евгеньевне удалось органически совместить в себе занятия художественной традицией, художественной классикой с острым интересом к современному искусству – и тонким пониманием того, что в нем, в его сложной оттепельно-застойной стихии происходит. Правда, она, в отличие от своего учителя М. В. Алпатова, конкретно арт-критикой никогда не занима-

лась. Однако она долгое время преподавала в Строгановском училище – и там наладилась ее живая связь с современностью, тем паче что молодые художники внимали ей воистину самозабвенно.

Об этом мне рассказывали многие из них, но я остановлюсь на свидетельстве Виталия Комара, одного из двух основоположников соц-арта. Впитав уроки Даниловой и став настоящим художником-эрудитом, художником-искусствоведом, он затем, уже в перестройку, в свою очередь увлек Ирину Евгеньевну своими лекционными размышлениями. Увлёк настолько, что они якобы (так, во всяком случае, говорил Комар) задумали даже некое соавторство, чуть ли не целую совместную книгу, где дискурс о классике сопрягался бы с медитациями о модерне и постмодерне. Правда, из этого так ничего и не вышло. Однако кто знает, может быть, этот диалог побудил Ирину Евгеньевну заинтересоваться современным искусством, о котором она прежде никогда не писала, пребывая лишь увлеченным зрителем. В 1990-е же появилась пара соответствующих ее статей в «Юном художнике» (в том числе о модернистском портрете), статей достаточно самобытных и глубоких несмотря на скромный уровень данного издания. Так что и в поздние свои годы она продолжала открывать новые сферы деятельности, расширяя их историко-хронологическую шкалу.

Но в любом случае базисными, основополагающими для Даниловой всегда были две темы – художественная теория и художественная традиция. Результаты ее древнерусских и ренессансных штудий самоочевидны, это исторически-этапные работы, которые составляют непреложную часть отечественного искусствоведческого тезауруса. Не буду на них останавливаться, ибо о них уже достаточно весомо сказали и еще, несомненно, скажут другие. Важнее, пожалуй, осветить ее теоретические интересы. Ирине Евгеньевне повезло, что расцвет ее творчества пришелся уже на эпоху относительной терпимости, когда не обязательно было ниспровергать и отвергать все, что выходило за пределы советского псевдомарксизма (а ведь М. В. Алпатову, В. Н. Лазареву или Б. Р. Випперу пришлось труднее – им ради общественного выживания приходилось участвовать в идеологической борьбе «против буржуазного искусства и искусствознания»). Данилова же уже могла вступать в свободный идейный диалог со своими зарубежными коллегами, и она активно вела этот диалог, восстанавливая то естественное научное общение, которое было прервано еще на рубеже 1920–1930-х годов. Особенно инспиративными для нее оказались труды П. Франкастеля и М. Баксендолла, наложившие конкретный отпечаток на ее исследования стенописи итальянского Ренессанса, – помнится, именно от Даниловой я впервые о М. Баксендолле и узнал.

Иконология – или, если перейти на новейший жаргон, контент-анализ – ее уже не столь увлекала. Она полагала, что нельзя слишком углубляться в содержание, игнорируя форму. В целом Ирина Евгеньевна предпочитала, как и М. В. Алпатов, то, что Г. Зедльмайер называл (в том числе и в своей высокой оценке М. В. Алпатова) «структурным методом» («Strukturforschung») – методом, который воздавал бы должное и контенту, и форме, не вычленяя символы в отдельные, преимущественные предметы внимания. Уловив, быть может и верно, симптомы такого «вычленения» в моей книге (и диссертации) о бытовых жанрах, она отнеслась к ней довольно критически. Попутно заметим, что «структурный метод» не следует путать со структурализмом, имеющим совсем другие идейные корни и основанным на философии языка. В любом случае одно дело личные теоретические пристрастия Даниловой, а совсем другое – ее общественная позиция. В последнем случае ей всегда был свойственен чуткий плюрализм, и она стремилась представить в лекционном зале ГМИИ все самое лучшее или, точнее, всех самых лучших в тогдашней гуманитарной науке. В ГМИИ выступали, к примеру, и В. В. Иванов, и Ю. М. Лотман, и В. Н. Топоров, и Л. М. Баткин. Тем самым хоть и в малой, но весьма заметной мере преодолевался тот теоретический застой, что пагубно отличал нашу науку об искусстве на фоне несравнимо более успешных языкознания и филологии.

Отметим еще один существенный аспект научного творчества Даниловой. У нас всегда, с первых шагов русской науки об искусстве, были яркие и пассионарные энтузиасты итальянского Возрождения, но никогда – если не считать разного рода прекраснотушных мечтаний – не ставилась проблема «русского Возрождения», то есть рецепции ренессансных веяний в России и автохтонного формирования того, что могло бы этим веяниям соответствовать. Так вот, две работы Ирины Евгеньевны являются в данном плане воистину этапными. Во-первых, это ее ранняя статья (собственно, в силу ее обширности не статья, а целая минимонография) «Картины итальянских мастеров в Дрезденской галерее в оценке русских писателей и художников XIX века». Славные ренессансные мастера, с Рафаэлем и его «Сикстинской мадонной» в качестве знакового эпицентра, предстали здесь тем средоточием духовного интереса, который позволил действительно соизмерить Россию с Италией XVI века и тем самым прочувствовать важную часть тех пониманий и недопониманий, что делали «русское Возрождение» хоть и страстно желанным, но все же скорее виртуальным, нежели реальным явлением. Во-вторых, это значительно более позднее исследование «Церковные представления во Флоренции в 1439 году глазами Авраамия Суздальского», где Данилова напомнила о давно опубликованном, но основательно подзабытом и толком не осмысленном древнерусском свидетельстве о ренессансных новшествах. Так во взглядах на XIX и XVI века проступали различные грани того исторического познания, которое являет контрасты и диалоги разных, то диаметрально противоположных, то, напротив, сближающихся традиций. Благодаря этому чисто прикладное искусствознание превращалось под пером Даниловой (как это не раз бывало и у М. В. Алпатова) в своего рода искусствоведческую историософию. И тем самым открывались новые горизонты познания, к которым еще не пролегли ухоженные пути.

Можно было бы упомянуть еще пару таких горизонтов, приоткрытых Ириной Евгеньевной, – в частности, в истории пейзажа или, в более широком смысле, в истории понимания природы в искусстве. Но мы не хотим растекаться мыслью по древу. Достаточно сказать, повторяя то, что мы говорили в начале: «Были личности – следовательно, была наука об искусстве». Была Ирина Евгеньевна Данилова – значит, не стоит слишком горевать о том, что нет школы, системы, издательской базы, контроля качества и всего прочего. Главное, что есть впечатляющий историко-человеческий задел. А остальное, дай Бог, приложится, пусть даже и не скоро, в дальнюю «пору чудесную»...

Штудии И. Е. Даниловой об иконе «Благовещение»

О. Этингоф (О. Etingof, Москва)

Essays by I. Ye. Danilova about the icon “Annunciation”

Summary

I. Ye. Danilova devoted several articles and reports to the icon “Annunciation” of the 14th century from the Pushkin Museum of Fine Arts. The researcher's special intuition, the breadth of knowledge of the history of art and artistic flair enabled her to interpret the icon from the Pushkin Museum quite adequately to the specific context of the Byzantine culture of that period and to compare it with the images of the Akathistos Hymn to the Holy Virgin.

В разные годы И. Е. Данилова опубликовала серию заметок и статей об иконе «Благовещение» второй четверти или середины XIV века из ГМИИ им. А. С. Пушкина. Тема для творчества Ирины Евгеньевны – довольно частная, но, как представляется, она весьма показательна. Эти публикации указывают на один из сквозных мотивов в ее исследованиях и обнаруживают механизм ее работы с материалом.

В 1976 году в Афинах проходил XV Международный конгресс византистов. И. Е. Данилова участвовала там с докладом, прочитанным и опубликованным в материалах конгресса по-французски, это был развернутый тезис без аппарата³⁴. Потом русский вариант текста будет неоднократно издан, в частности в сборнике 1984 года, уже с аппаратом³⁵. Впоследствии И. Е. Данилова существенно расширила первоначальное эссе до масштабов значительной статьи и последний раз опубликовала в книге, изданной в РГГУ³⁶.

В конце 1970-х и в 1980-е годы уже прошло много лет со времени ее стажировки в Италии, но И. Е. Данилова не оставляла тем, касающихся итальянского Возрождения. Она к тому времени работала в ГМИИ и естественно, что, собираясь на византийский конгресс, обратилась к первоклассному палеологовскому памятнику из коллекции музея. Однако Ирина Евгеньевна не была византистом, поэтому ей нужно было вписать сюжет доклада в контекст своих интересов. И. Е. Данилова не погружалась в проблемы, которые в основном обсуждались в научной литературе по палеологовской живописи, к которой относится икона. То есть она не касалась вопросов датировок и атрибуций, соотношения искусства Константинополя и местных школ, проблемы палеологовского ренессанса или влияния исихазма на живопись, а также анализа иконографии Благовещения в контексте почитания Богоматери в палеологовскую эпоху и пр. Она даже минимально ссылалась на специальную литературу по византийскому искусству.

³⁴ *Danilova I.* De la corrélation du verbe et l'image dans la peinture byzantine // Actes du XV Congrès International des Études byzantines. Rapport et co-rapports. Athènes, 1976. Athènes, 1981. Vol. 2. Art et Archéologie. Communications A. P. 165–168.

³⁵ *Данилова И. Е.* О соотношении слова и изображения в византийской живописи // Она же. Искусство Средних веков и Возрождения. Работы разных лет. М., 1984. С. 27–30. Мы не ставим перед собой задачу отражения полной библиографии публикаций вариантов этого этюда, некоторые из них вышли раньше 1984 года.

³⁶ *Она же.* «Се Дева во чреве приимет и родит сына». О византийской иконе XIV века «Благовещение» из ГМИИ им. А. С. Пушкина (опыт интерпретации) // Она же. «Исполнилась полнота времен...». Размышления об искусстве. Статьи, этюды, заметки. М., 2004. С. 291–303.

В первом кратком эссе И. Е. Данилова главным образом сосредотачивает внимание на взаимоотношении текста и изображения в искусстве итальянского Возрождения и в Византии. Она исходит из того, что для Ренессанса характерно полное или почти полное совпадение текста и зримого образа, в то время как для Византии присуща принципиальная невоплотимость Писания в зрительных образах. Исследовательница уподобляет образное содержание иконы Благовещения некоему упрощенному либретто по отношению к сложным текстам, лежащим в его основе. И тут, очевидно, сказывается как раз то, что в центре ее интересов в это время было искусство Возрождения, то есть всякий сюжет, к которому она прикасалась, неизбежно соотносился, сравнивался с итальянской живописью и ренессансной образностью.

Здесь же И. Е. Данилова затрагивает другую проблему, богословского свойства, – рассмотрение иконы на анагогическом уровне, то есть идею о том, что всякая икона есть образ воплощения в принципе, а Благовещение, в частности, это наглядно выражает. Икона из ГМИИ приводится как удачный тому пример. И вот тут Ирина Евгеньевна обнаруживает серьезную начитанность в текстах новозаветных книг, святоотеческой литературы, Ареопажитик, гимнографии и пр. Речь, конечно, идет о русских переводах разного качества, но знание их впечатляет, особенно для искусствоведа советского периода.

Очень интересно, что мы можем проследить истоки такой эрудиции И. Е. Даниловой. Во-первых, как уже говорилось, она происходила из духовной семьи, дед ее был священником. Она сама в советское время, кажется, никогда об этом не рассказывала, но, вероятно, дома в детстве впитала в себя знание некоторых основ церковной культуры и многих текстов. С другой стороны, начало ее научной деятельности было связано с древнерусским искусством, с исследованием росписей Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Еще раз напоминаем, что В. П. Толстой рассказывал, как в 1946 году они, будучи аспирантами, ездили в Ферапонтово, смотрели росписи и читали тексты, в частности Акафиста Богородице, поскольку в Рождественском соборе содержится древнейший для Руси и очень полный иконографический цикл Акафиста³⁷.

И тут можно обратить внимание на то, что И. Е. Данилова, комментируя византийскую икону Благовещения, использует эпитеты Богоматери именно из Акафиста Пресвятой Богородице и его последования, в первоначальной краткой заметке она приводит только два из них: «царево седалище» и «преклонивый схождением небеса». А в развернутой статье этих эпитетов появляется гораздо больше: «глубина неудобозримая ангельскими очима», место, где «нижняя с вышними совокупаются», «лестнице, небесная, ею же сниде бог», «мосте, преводящий сущих от земли на небо», «вместившая, вместившего вся».

Более того, И. Е. Данилова рассматривает взаимоотношения архангела и Марии как некое сценическое действие по канве предложенного ею либретто, то есть как последовательность нескольких эпизодов и сложного диалога между ними. И именно в Акафисте Богоматери в начальных икосах последовательно описывается этот диалог, а в состав иллюстраций к первой половине Акафиста обычно входит несколько изображений Благовещения подряд.

Очевидно, что кроме общей эрудиции, касающейся церковных текстов, И. Е. Данилова использовала здесь свой опыт исследования ферапонтовских росписей и поисков соответствия икосов Акафиста и зримых образов, созданных Дионисием³⁸. Тем самым, обращаясь к византийской иконе, И. Е. Данилова совместила свое детское православное воспитание и интересы в сфере итальянской и древнерусской живописи.

³⁷ Толстой В. П. Поездка в Вологодский край в июне 1946 года // Ферапонтовский сборник. Сост. М. Н. Шаромазов; под общ. ред. Г. И. Вздорнова; Гос. НИИ реставрации, Музей фресок Дионисия М., 2002. Вып. VI. С. 354–368.

³⁸ Данилова И. Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970; *Она же*. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря // Из истории русского и западноевропейского искусства: Материалы и исследования. М., 1960. С. 118–129.

Однако самым интересным в данном случае представляется совсем другое. Мы начинали с того, что И. Е. Данилова не была византинистом и даже явно не ставила перед собой задачи погружения в детали культурного и художественного контекста палеологовской эпохи. Однако именно к первой половине XIV века и, как недавно доказала Е. Константинидес, даже к самому концу XIII века относятся древнейшие известные храмовые росписи с подробным иконографическим циклом Акафиста Богородицы, в частности росписи церквей Богородицы Олимпотиссы в Элассоне (Фессалия), Панагии тон Халкеон и Николая Орфаноса – обе в Фессалониках³⁹. А чуть позже, также в XIV веке, были созданы и рукописи, и иконы с иллюстрациями к Акафисту. Материал этот лишь сравнительно недавно систематически исследован, многие памятники открыты или получили новые датировки, существенно меняющие представления об общей хронологии развития иконографии Акафиста.

И. Е. Данилова, конечно, кое-что знала об этом, но только очень фрагментарно, и повторяю, в ее статьях даже нет ссылок на такую литературу. И она не была в курсе того, насколько икона из ГМИИ хронологически синхронна времени формирования и распространения иконографии Акафиста с его особой последовательностью разных образов Благовещения. Но особая интуиция исследователя, широта охвата истории искусства и художественное чутье дали ей возможность интерпретировать икону из ГМИИ совершенно адекватно конкретному контексту византийской культуры той эпохи. То же самое касается ее уподобления пространства иконы и диалога Марии с архангелом сценическому действию. Это вполне соответствовало раннепалеологовской традиции постановочных и чуть театрализованных композиций, что унаследовано было и живописью середины XIV века, к которой, скорее всего, относится икона из ГМИИ.

³⁹ *Constantinides E. C. The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly. 2 vols. Athens, 1992.*

АНТИЧНОСТЬ

О греческой глиптике V века до н. э. Мастер Дексамен Хиосский

Н. Никулина (N. Nikulina, Москва)

Greek Engraved Gemstones of the 5th Century BC. The Case of Dexamenos of Chios

Summary

Ancient Greek glyptics constitute a complex form of art, uniting the achievements of sculpture, painting and drawing. Natalia Nikulina's article discusses the glyptics of the Classical period by examining the oeuvre of one of the greatest masters, Dexamenos of Chios, who worked in Athens in the second half of the 5th Century BC. The four signed gems are analyzed, along with other works which can be attributed to this master. N. Nikulina discusses their distinct features and techniques and demonstrates the high level of convergence with the general tendencies of Attic art in the last decades of the 5th century.

Глиптика как область мировой художественной культуры и изобразительного творчества, как культурно-историческое явление и уникальный исторический источник – тема сложная, важная и интересная, но, к сожалению, обращаются к ней довольно редко. Это вполне объяснимо, так как данный материал не актуален в культурах Нового времени. В древности же, в государствах Древнего Востока, Эгейского и античного мира, глиптика имела иное значение. Эти предметы постоянно использовались в качестве печати, амулета, украшения.

Зародившаяся в Месопотамии еще на рубеже V–IV тысячелетий до н. э. и ставшая видом искусства к концу IV тысячелетия до н. э., древняя глиптика начала быстро и оригинально развиваться сначала на территориях Шумера, затем – в III тысячелетии до н. э. в Шумеро-аккадском государстве и параллельно в Египте. Во II тысячелетии до н. э. круг локального развития ее расширялся. История глиптики включала уже культуры всей Передней Азии и Средиземноморья (в том числе Крита и Микенской Греции). Однако самым большим многообразием отличалась глиптика I тысячелетия до н. э. – времени крупных имперских держав, где ее произведения приобретали также прокламативный характер, и времени свободных греческих полисов.

Древнейшие месопотамские произведения глиптики имели изначально четко выраженную функцию: это были печати – знаки собственности. Такое использование было преимущественным, основным, хотя почти одновременно возникла и другая функция, выявлявшая сакральное, культовое значение гемм, – роль амулета, оберега. Позднее всего проявилась в Месопотамии третья функция произведений глиптики – служить украшением. При этом используемые в таком качестве цилиндрические древневосточные печати по сложности и мастерству фризовых изображений занимают особое место в истории глиптики Древнего мира.

Доминирующее положение той или иной функции в разные периоды определяло характер глиптики на конкретных исторических территориях. Если в Месопотамии главной была

функция печати, то в Египте или на Мinoйском Крите и в Микенской Греции преобладало предназначение в качестве амулета. То же и в греческой культуре: на раннем этапе геммы являлись прежде всего амулетами, но могли одновременно использоваться и как печати, и как украшения. Использование глиптики в качестве украшений всегда имело подчиненное значение в Древнем мире; положение стало меняться только в Греции IV века до н. э. и в эллинистический период. Тогда появились и первые камеи, служившие только украшением. Такой итог в общем развитии был, видимо, закономерен.

Древняя глиптика – это произведения в технике инталии, то есть негативного, углубленного рельефа. Материал, на котором возникает гравированное изображение, – цветной полудрагоценный камень разной фактуры и цвета или золото, материал более сакральный. Но произведения глиптики могли служить и печатной формой, благодаря чему в оттиске уже на мягком материале (глине или воске) также создавалось рельефное изображение, но другое – выпуклое, или позитивный рельеф.

Это изображение должно было быть легко читаемо, так как предназначено для тиражирования, частого многократного повторения. Оно требовало от своего создателя не только огромных усилий и напряжения, но и времени, которое исчислялось не днями, не неделями, а месяцами сосредоточенного труда. Работа мастера кропотлива и сложна, она основана на художественной интуиции и абсолютном владении ремеслом. Резать приходилось практически вслепую, почти без увеличения (тогда оно могло быть только минимальным), и ошибки не допускались, потому что не могли быть исправлены. Резчик пользовался станком в виде круга, похожего на гончарный, сложным набором инструментов (в основном резцов и сверл) и абразивом (алмазной пылью, растертой на масле); работа с твердыми породами минералов состояла в том, чтобы наносить абразив на поверхность камня, стирать и наносить снова, выверяя по частям создаваемое изображение. Формы, с которыми работали мастера, могли быть разными: цилиндр, конус, скарабей, скарабеоид, лентоид, – но каждая требовала понимания своей специфики.

Художественной выразительности создаваемого на поверхности инталии изображения уделялось особое внимание: его расположению, соотношению частей, согласованности в линейном и пластическом построении, выделению центра и значимых фигур, деталей, имеющих символику, важную для выявления общего смысла. При общей традиционности этого искусства в Древнем мире некоторые территории и периоды в художественном отношении могут быть выделены особо. Это касается, в частности, глиптики Древней Греции в классический и эллинистический периоды. Для греческих гемм (инталий) лучшее время – это конец V – начало IV века до н. э. Далее в конце IV века до н. э. греческими мастерами будет открыта даже новая техника резьбы – камеи (техника, дававшая реальные объемные изображения, но не позволявшая их воспроизводить). Камеи служили только украшениями.

Даже в архаический и раннеклассический периоды, когда греческие резчики гемм все еще пользовались заимствованной у финикийцев и египтян формой печати в виде скарабея, им удавалось создавать тонкие и совершенные композиции (в том числе и мифологического содержания). Переход к форме скарабеоида, взятой из арсенала анатолийской, сиро-финикийской и египетской глиптики, суммарно повторявшей образ жука с выгнутой спинкой и большей плоскостью основания (то есть и изобразительного поля), значительно расширил их возможности. Вскоре от небольших скарабеоидов первой половины V века до н. э. греческие мастера стали обращаться к более крупным геммам – и это было переломным моментом, еще более важным для развития искусства. Значительно обогатился и усложнился репертуар классических гемм. Изображения на них обрели не только большее сюжетное многообразие (мифологические темы, образы богов и героев, животных и птиц), но и более тонкие пластические, живописные и декоративные эффекты, детальную проработанность и завершенность в построениях. Свободный стиль, которого мастера достигли к последним десятилетиям V века до н. э., дал им

высшую меру выразительности. Их образы отличает одухотворенность, естественность, живость в передаче движения. Не случайно произведения глиптики этого времени в лучших ее образцах вполне сопоставимы с прекрасными рельефными изображениями в греческих храмах, в надгробной и вотивной пластике, с работами вазописцев из самых известных мастерских, с замечательными произведениями торевтики, нумизматики, ювелирного искусства, даже монументальной скульптуры и живописи, которые играли ведущую роль в греческом искусстве.

Выдающийся мастер-резчик с острова Хиос по имени Дексамен, работавший в Афинах и соединивший в своем творчестве лучшие достижения аттической и ионийской школ, относится именно к такому разряду греческих художников. Сведений об этом замечательном мастере-виртуозе довольно мало, но есть его подписные произведения. Они могут быть для нас интересным и убедительным источником. Внимательный художественно-стилистический анализ изображений на этих геммах и дополняющий его анализ надписей, на наш взгляд, может несколько расширить те сведения, которыми мы пока располагаем. То, что этот мастер работал в Афинах во второй половине V века до н. э., оспаривать трудно. Следует признать и то, что лучшее время его творчества приходится на эпоху Перикла – блистательный период экономического, политического и культурного расцвета Аттики и Афин как демократической республикой и гегемона морского союза, осложненный лишь соперничеством со Спартой. Дексамен застал и годы подъема, и годы тяжелых испытаний для Афин, связанных с Пелопоннесской войной, которая началась в конце жизни Перикла.

На средства союзников Перикл развернул грандиозное строительство на Афинском акрополе, восстановление которого после персидского вторжения начал еще Кимон. Возобновилось строительство главного храма – храма Афины, основание которого было заложено при Кимоне. Оно велось теперь по плану, созданному с участием лучших архитекторов и скульпторов того времени. Тогда и стал осуществляться проект архитектурно-пластического ансамбля, ставшего потом одним из лучших в мировом строительном искусстве. Задуманный как греческий мемориал в честь одержанных побед над персами, этот ансамбль воспринимался настоящим гимном, возвеличивавшим культ Афины, принесшей эти победы эллинам, и славу Аттике как сильнейшему из полисных греческих государств. Подобно Писистрату, Перикл собрал в Афинах лучших из мудрецов, поэтов и художников своего времени. Имена их были известны многим: Софокл, Геродот, Анаксагор, Фидий, Иктин, Калликрат, Мнесикл – и это только часть.

Мастера, прославившиеся своими произведениями в глиптике, искусстве необычайно сложном, относившемся к разряду явлений сакрального уровня, ценились в греческом обществе никак не меньше, чем архитекторы, скульпторы и живописцы. Глиптика как искусство универсальное имела сложную природу, соединяя сразу достижения и скульптуры, и живописи, и графики. То, что вырезанные на поверхности цветного камня или золотого перстня изображения превращались в настоящий рельеф, оживавший под действием лучей света, всегда считалось настоящим чудом. Лучшим из гемм посвящались эпиграммы, подобные тем, что адресовались знаменитым произведениям греческого искусства. Геммы приносили в дар богам, помещая их в сокровищницы, ими восхищались, к их образам обращались в стихах. Не исключено, что и Дексамен, как известный иониец, был приближен к окружению Перикла. Тогда понятнее, кажется, становится его судьба в последние десятилетия его жизни и творчества. Ситуация в Афинах начала осложняться к концу 440-х годов. Вольнодумство окружения, якобы поощряемое самим Периклом, стало темой неприятного для него судебного разбирательства, которое устроили его враги. Вместе со стратегическими неудачами это способствовало падению его политического авторитета. Начало войны со Спартой, которую он стремился остановить, но уже не мог, эпидемия чумы, распространившаяся в Афинах в 430 году, – все это оказалось пагубно для Перикла. В 430 году его впервые не избирают стратегом (в 429-м, правда, избирают снова, но это уже не исправляет положения); ни дипломатические способно-

сти, ни владение ораторским искусством не в состоянии вернуть ему прежнюю роль лидера и главы государства. В том же 429 году Перикл умрет от чумы.

Судьба людей из окружения Перикла складывалась по-разному, но пострадали многие. Анаксагор вынужден был покинуть Афины, Фидий был осужден и посажен в тюрьму. Если Дексамен действительно имел какое-то отношение к этому кругу (основания для такой гипотезы есть), то возможно, что он вернулся на Хиос – тем более что в разгар эпидемии в Афинах работать было затруднительно. И нет ничего удивительного, если затем Дексамен получил возможность работать в Пантикапее. Там его мастерская могла продолжать свою деятельность, а приглашение переехать могло быть сделано на Хиосе, учитывая тесные связи Хиоса и Пантикапея в тот период.

Сохранились только четыре подписные геммы Дексамена, но они определенно очерчивают направленность его творческого пути от конца 40-х до начала 20-х годов V века до н. э. Наиболее ранней считается гемма из халцедона, найденная в Аттике и хранящаяся сейчас в коллекции музея Фитцвильям в Кембридже⁴⁰. Это довольно крупный скарабеоид с характерными для камней, которые Дексамен обычно использовал, размерами 21 × 16 мм. Изображение, свободно вписанное в овал, в основе имеет соотношение «золотого сечения». По краю камня – тонкий бордюр в виде изящной цепочки, составленной из мелких звеньев. Представлена сцена, распространенная в греческих надгробиях третьей и четвертой четвертей V века до н. э. На первом плане справа, как обычно, изображена сидящая покойная; перед ней слева стоит юная служанка в длинных складчатых одеждах, подчеркивающих ее фигуру; в отведенной назад правой руке служанка держит венок, в левой – овальное зеркало, очертания которого повторяют овал геммы. Госпожа всматривается в свое отражение, держа в тонких пальцах край покрывала, спадающего с ее головы; левой рукой она опирается на край диффроса, на котором сидит. Фигура передана точно и прекрасно моделирована; согнутые ноги показаны в легком движении, и кончики пальцев ноги почти касаются линии пола. Типология подобных женских надгробий действительно уже почти сложилась к концу 40-х годов V века до н. э., но в крупных формах мраморных изображений она была доведена до своего совершенства гораздо позднее, только к концу 30-х и 20-м годам. Ничего невероятного в этом нет, и датировка, которую дает с осторожностью Г. Рихтер, безусловно точна – третья четверть V в. до н. э. Дело в том, что в глиптике иногда бывают всякие неожиданности. С одной стороны, мастера-резчики легко заимствуют какие-то образы из монументальных произведений, а с другой – сами могут оказывать влияние, определять дальнейшее развитие в искусстве крупных форм (так бывало и в эгейском, и в раннем греческом искусстве).

⁴⁰ Халцедоновый скарабеоид (21 × 16 мм). Госпожа и служанка. Греческая надпись «μίκης» и внизу «δεξάμενος». Fitzwilliam Museum Cambridge. 3/4 V века до н. э. Поступил из частной коллекции, со слов владельца, происходит из Мореи (Аттика). Richter G. M. A. The Engraved Gems of the Greeks, Etruscans and Romans – Part one. A History of Greek Art in Miniature. London: Phaidon Press, 1968. No. 277; Furtwängler A. Die antiken Gemmen. Leipzig; Berlin, 1900. Bd. I–III. Pl. XIV, 1; Неверов О. Я. Дексамен Хиосский и его мастерская // Памятники античного прикладного искусства. Л., 1973. № 4.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.