

**Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Санкт-Петербургский институт истории Российской академии наук
СПБИН РАН**

РЕФЕРАТ ПО ИСТОРИИ И ФИЛОСОФИИ НАУКИ

**«История и методология исследования миниатюр Лицевого летописного
свода».**

Тема согласована:

Научный руководитель

чл.корр. РАН, проф., д.и.н., А.В. Сиренов

2020 г.

2020 г.

аспирант Вишня Игорь Борисович

Санкт-Петербургский институт истории Российской академии наук

Реферат

2020 г.

д.ф.н. Мангасарян В.Н.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2020 г.

Содержание

Введение	3
1. Первые издатели Лицевого летописного свода, XVIII век	5
1.1 М. М. Щербатов	5
1.2 И.Е. Глебовский, Г.В. Козицкий	9
1.3 Н.И. Новиков, рецензент изданий Лицевого летописного свода	9
2. История и методология исследования Лицевого летописного свода	13
2.1 XIX век	13
2.2 XX век	26
3. Авторская манера миниатюр Лицевого летописного свода, методика исследования	32
Заключение	49
Список используемой литературы	53

Введение

Историю исследования ЛЛС¹ хочется начать с цитаты одного из самых крупных на сегодняшний день исследователей Свода А.А. Амосова²: «По мере того, как в рамках собственно-исторического знания в России формировалось источниковедение, адепты новой дисциплины с завидным постоянством стали применять существовавшие и создаваемые приемы анализа источников к группе лицевых хроник. История изучения рукописей этой грандиозной компиляции, определяемой ныне как Лицевой летописный свод, едва ли не более интересна, чем собственное ее содержание. Ибо страсти, кипевшие и кипящие на страницах научной литературы, не менее горячи, нежели борения персонажей, рождавших своими действиями мировую Историю.»[1,31] Что не удивительно, так как памятник, по своему объему³ и значению один из самых важных не только в истории отечественного летописания, но и в мировом контексте. По замыслу и объему – это, скорее всего одна из самых значительных лицевых рукописей, как русской культуры, так и мировой в целом. История ЛЛС, где и как он хранился, осознание его единым, связанным по смыслу и художественному оформлению, постепенное, не сразу, понимание его особой роли в русской истории и культуре, художественных достоинств миниатюр, делает Свод абсолютно незаурядным памятником, неисчерпаемым источником российской истории и культуры XVI и XVII веков⁴.

¹ Здесь и потом аббревиатура ЛЛС расшифровывается как Лицевой летописный свод.

² Амосов А.А.(1948-1996 гг.) ,1966 г., поступил в Московский государственный историко-архивный институт, в 1991 г. защитил докторскую диссертацию « Лицевой летописный свод Ивана Грозного: Комплексное кодикологическое исследование», которая стала плодом долгих исследований в разных областях источниковедения: палеография, филигранология, текстология и т.д.

³ ЛЛС содержит в себе 9745 листов и 17830 миниатюр. Дошел до наших дней в виде 10 томов: три тома— Музейский сборник, Царственная книга и Синодальный том хранятся в ГИМ, г. Москва, четыре тома в РНБ, Хронографический сборник, Голицинский, Лаптевский и Шумиловские тома, а также три тома в БАН, Хронографический сборник, первый и второй Остермановские тома, г. Санкт-Петербург.

⁴ Синодальный том был расписан красками уже в XVII веке, по манере раскраски принципиально отличается от всех предыдущих томов Свода, расписанных в XVI веке.

Исследованиями ЛЛС занималось значительное количество выдающихся ученых, начиная с XVIII века можно упомянуть такие имена как М.В. Ломоносов, М.М. Щербатов, первый издатель двух рукописей ЛЛС. В начале XIX века с лицевыми рукописями работал великий историограф Н.М. Карамзин. К концу века совершили текстологический прорыв А.Е. Пресняков и В.Н. Щепкин. Огромный вклад как исследователь материального носителя внес Н.П. Лихачев, сделав подробное описание водяных знаков. Из современных исследователей, конечно надо упомянуть А.В. Арциховского, Д.Н. Альшица, С.О. Шмидта, О.И. Подобедову, Б.М. Клосса, В.В. Морозова и конечно Д.С. Лихачева, уделившего много внимания к лицевым рукописям, а в частности к миниатюрам Свода. Мы постараемся раскрыть в данной работе все этапы «осознания» памятника, как единого целого: время и место создания, исторической и художественной ценности.

Целью исследования данной работы является история и методология изучения ЛЛС. Главные исследователи и основные методы, которые использовались при изучении рукописей, плюсы и минусы каждого из них, что изучено хорошо и в полной мере, а что практически надо пересмотреть заново, а также выработка автором собственного подхода к изучению миниатюр Свода в контексте этих исследований.

Задачи исследования:

1. Обзор основных методов изучения Лицевого летописного свода, история открытий и ошибок.
2. Различные методы и подходы к истории изучения миниатюр Свода.

3. Основные принципы в выявлении авторской манеры миниатюр, как рисунка (иконография и авторская манера), так и живописной раскраски миниатюр ЛЛС.

1. Первые издатели Лицевого летописного свода, XVIII век

1.1 М.М. Щербатов

Итак, что мы имеем? С начала XVIII века, то тут, то там стали появляться увесистые с многочисленными миниатюрами рукописные книги, так называемые лицевые⁵. Сколько их всего, откуда они взялись, какого времени создавались, для чего, как и где были созданы? Кто, наконец, заказчик, чья идея? Эти вопросы, несмотря на уже двухвековую историю изучения, до сих пор не раскрыты, или раскрыты далеко не полностью. Эти десять томов всемирной и русской истории являются частями одного, огромного памятника, стало, окончательно ясно только к двадцатому столетию. А может, изначально, он был еще больше? Все еще неизвестно и мы до сих пор не можем точно определить, а все ли тома ЛЛС найдены⁶. Что стало с остальными частями Свода?

Первой «ласточкой» оказался М.М. Щербатов⁷, который нашел в Синодальной (Патриаршей) библиотеке россыпь из листов форматом⁸ около 30x40 см., с текстами, написанными темно-коричневыми чернилами крупным каллиграфическим полууставом. Причем, большинство текстов

⁵ Лицевой рукопись становится, если в ней помещены миниатюры с изображениями людей, то есть с лицами.

⁶ Есть основания полагать, что в ЛЛС не хватает первоначальной русской истории, а это до времени правления Владимира Мономаха 1114 год., а также по свидетельству в первом издании 1769 г. князя М.М. Щербатова Царственной книги в предисловии издания, где он сообщает о виденных им лично и не попавших в основной сформированный и переплетенный том миниатюр коронации царя Федора Иоановича, и многих других миниатюр, которые были иллюминированы.

⁷ Щербатов М.М. (1733-1790 гг.), князь, историк, издатель двух томов ЛЛС, «Царственная книга» 1769 г. и «Царственный летописец» 1772 г. в Санкт-Петербурге при Императорской Академии наук.

⁸ Листы, найденные Щербатовым в Синодальной (бывшей Патриаршей) библиотеке были изначально формата, не обрезаны, так и были собраны и переплетены, отсюда это наибольший по формату листов том ЛЛС.

было украшено прорисовками миниатюр и даже, несколько, просто в стадии наброска карандашом, и такие, где были отставлены места для будущих миниатюр. Сюжеты соответствовали временам царя Ивана Грозного с 1533-1553 гг. По свидетельству самого князя много было повторных листов, двойных и даже тройных, а также расписаны красками, которые, после формирования тома, исчезли. Том ЛЛС, под названием «Царственная книга» содержит 687 листов и 1281 миниатюру, раскрашенных красками две миниатюры (Ц7, Ц8об.)⁹. Впервые Щербатов издает книгу в 1769 году под названием « Царственная книга, то есть ЛЕТОПИСЕЦ царствования царя Иоанна Васильевича, от 7042 году до 7061, напечатан с писменнаго, который сыскан в Москве в Патриаршей Библиотеке». В предисловии издания князь пишет: «...и между прочими книгами найдена мною была лод №70 книга в листах и перемешана... Летописец старинной о Великих Князях, **писан на целых листах с рисовальными фигурами без переплету**; который я взял, и по рассмотрении его, нашел что сей конечно был часть великого труда, который хотели сочинить; ибо **многие листы были двойные и тройные**; и многие, а паче в новейшее время, промешки находились; однако те, которые мог следствием собрать, то есть от 7042 до 7061 году, переплел...**многие из сих картин расписаны и красками**, а другие в конце сей книги **назначены карандашом, и иных же и со всем нет**, но токмо места оставлены...в некоторых местах на полях **ученены поправки скорописью**¹⁰...в самом конце некоторые листы перемешены...Предстает еще вопрос, кто сию книгу сочинял? ... Что касается до времени, то является, что она была сочиняема в начале царствования Царя Федора Ивановича: **понеже обретається в некоторых перемешанных, и для сего невмещенных здесь листах Коронация сего царя, а может сия книга не была докончена до кончины сего Государя, во время Царствования Годунова...**»[17,0]. Удивительно,

⁹Здесь и потом аббревиатура Ц расшифровывается как Царственная книга. Две миниатюры Царственной книги, Ц7 и Ц8об., расписаны красками, но не в манере художников XVI века, а скорее в манере раскраски Синодального тома уже в XVII веке, причем роспись не закончена, много пустых мест, лики, проемы, стол на первой, а вторая еще более незакончена, создается впечатление, что мастер только попробовал расписать миниатюру, но по каким то причинам оставил работу.

¹⁰ Есть гипотеза, что эта скоропись ничто иное как цензурные правки царя Ивана Грозного

каким образом Щербатов нашел и собрал уникальную лицевую рукопись и даже сумел издать ее, а с другой стороны породил столько не разрешенных до наших дней загадок. Что это за двойные и тройные, да еще раскрашенные миниатюры, а где миниатюры, повествующие о временах царя Федора, коронации 1584 года, ведь мы знаем, что Лицевой свод заканчивается 1567 годом, второй год опричнины, то есть 17 лет, и их видел князь Щербатов, а это как минимум еще один том ЛЛС.¹¹ Получается, что в так называемых перемешанных листах могло оказаться до 1000 миниатюр Свода, поэтому трудно представить, что они так просто исчезли без следа. С другой стороны не могу себе представить, что князь оставил недостоверные сообщения. Этот момент, думаю, для историков очень интересный и должен быть разгадан. В начале Царственной книги издания Щербатова красуется гравюра, точная иконографическая копия миниатюры Царственной книги, но раскрашенная красками, хотя в оригинале она, как и все остальные (кроме двух) без цвета. Собственно князь сформировал из древнего источника некий свой источник, им понимаемый, с позиций XVIII века. Здесь, конечно хочется спросить, а что такое исторический документ, как понятие, ведь князь, исполненный только добрыми намерениями, создал своего рода фальсификат XVI века, ведь листы остались необрезанными и вошли в книгу только те листы, которые показались уместными Щербатову, а не авторам Свода. Так сказать это пример одной из первых реконструкций прошлого, некий научный акт по форме и совсем не научный по содержанию. Конечно с позиций XXI века, самое правильное было сделать опись всех найденных листов, переложить их пергаментной или еще какой бумагой и положить в коробку для будущих времен, все. Однако в интуиции исследователю не откажешь, так как ему удалось отнести памятник к XVI веку, здраво размышляя, что в более поздние времена так хвалить Ивана Грозного не станут, правда, немного позже атрибуция памятника на столетия изменится, причем самым странным способом. Еще, к слову, хочется заметить, что в Синодальном томе,

¹¹ Один том ЛЛС вмещает в среднем около 1000 листов и около 1500 миниатюр

заканчивающим Свод, есть часть миниатюр в красках, повторяющий период Елены Глинской и маленького Ивана, с одним отличием, что в Царственной книге, они в коронах, а Синодальном томе в княжеских шапках, но те это миниатюры, которые видел Щербатов не известно. В 1772 году М. М. Щербатов издает еще одну лицевую рукопись. Он разыскал ее в библиотеке князей Голицыных¹², по всей видимости, узнав знакомый почерк и общую манеру рисунка миниатюр Царственной книги, что подтверждало догадку князя, о том, что изданная им рукопись не единственная, а должны быть еще части, имеющие к ней отношение. Это было по-настоящему большое научное открытие, хотя, он, конечно, не представлял тогда, что обнаружил только вершину айсберга, и какой, огромный, в конце концов, окажется пласт лицевых рукописей, в пять раз большей им изданных. Издает Щербатов книгу с почти аналогичным названием, желая этим подчеркнуть общность двух лицевых рукописей «ЦАРСТВЕННЫЙ ЛЕТОПИСЕЦ содержащий РОССИЙСКУЮ ИСТОРИЮ от 6622/1114 году, то есть от начала царствования Великаго Князя Владимира Всеволодича Мономаха до 6980/1472 году, то есть до покорения Новагорода под власть Великаго Князя Василья Ивановича, после учиненнаго бунту в Новгороде происками Марфы посадницы и ея детей.» Интересно, что Щербатов пишет в предисловии издания: «Остается таперя мне нечто о самой древности и содержании сего летописца сказать. Мне является он **не великой древности**, как то по письму, так и по рисованным картинам видно; и как при напечатании Царственной книги, в которой так же рисованные но нераскрашенные картины вмещены, я имел случай предложить, что та по мнению моему **была часть какого неоконченнаго труда**, то сей последний летописец **догатку мою всем подтверждает** и должно его почитать **первой частью** той уже в 1769 году напечатанной книги. А как начинается с 7042/1534¹³ году, а сия кончится 6980/1472, то видно, что 62 года

¹² Голицинский том в 1730-х гг. попал в библиотеку князя Д.М. Голицина, а в 1810 году куплен Ф.А. Толстым и вместе с собранием последнего в 1830 г. поступил в Публичную библиотеку (РАН).

¹³ В оригинале издания М.М.Щербатова 7042/1534, а нужно 7042/1533, возможно опечатка, или по другому велись расчеты времени в XVIII веке

сочиняющий пустоту между сих летописцов, были или недописаны, или каким ни есть случаем утрачены.»[18,2] Собственно какие выводы хочется сделать, первое, заслуга князя в издании двух томов ЛЛС очевидна, второе — ученый проявил не дюжую интуицию и образованность, обнаружив вторую книгу и узнав в ней манеру рисунка и почерка, третье — М.М. Щербатов создал прецедент с листами Свода, которые не вошли в «Царственную книгу», что это за двойные или тройные листы, где цветные миниатюры, которые он во множестве видел, и где, наконец, сцены с коронацией царя Федора Иоанновича.

1.2 И.Е.Глебовский, Г.В. Козицкий

Следующие два тома ЛЛС были изданы последовательно в 1774 году И.Е.Глебовским¹⁴ и в 1775 году Г.В. Козицким¹⁵, по высочайшему соизволению императрицы Екатерины Второй за счет ее личного кабинета. Сами лицевые рукописи временно хранились в комнатной библиотеке Государыни. Обе книги, позже они стали называться первый и второй Остермановские тома¹⁶, изданы в том же духе, как и Щербатовские, но без рецензий, так что вклад обоих издателей чисто технический. Оба тома названы издателями «Древний летописец», первая и вторая части.

1.3 Н.И. Новиков, рецензент изданий Лицевого летописного свода

В 1777 году на арену осмысления и изучения томов ЛЛС выходит известнейший русский просветитель, дворянин, философ, журналист и издатель Николай Иванович Новиков. На страницах своего издания «Санктпетербургския ученяя ведомости», 1777, №19, он пишет рецензию на

¹⁴ Глебовский И.Е.(ок.1733-1797 гг.), дворянин, был в чине статского советника, по свидетельству Новикова напечатал по поручению Екатерины II в 1774 году 1-ю часть «Древнего летописца»

¹⁵ Козицкий Г.В.(1724-1775 гг.), писатель, журналист, переводчик, секретарь Екатерины II, издал в 1775 году по поручению императрицы 2-часть «Древнего летописца»

¹⁶ Первый и второй Остермановские тома находились с 1740 года в Библиотеке Академии наук, до этого принадлежали Петру I, потом его сподвижнику и дипломату А.И. Остерману.

издание «Древнего летописца». Это в принципе небольшая, на три странички заметка. Начинается она кратким описанием исторических событий обоих томов, а дальше имеет смысл процитировать: «...учинено теми особами, которым соизволила поручить **ЕЯИМПЕРАТОРСКОЕВЕЛИЧЕСТВО** издание сея Летописи, повелев печатать насчет Кабинета ЕЯ...Первую часть издал Его Высокородие, Иван Елизарьевич Глебовской, а вторую покойный Коллежский Советник, Григорий Васильевич Козицкий...**Упомянув о всем касающемся до издания сея Летописи, сообщим мнение наше о самой книге. Она кажется нам, равно как и издания Его Сиятельством, Князем Михайлом Михайловичем Щербатовым, две Летописи, первая под заглавием Царственных книги, содержащая время 19 лет, начиная с 1534¹⁷ до 1553 года; вторая же под заглавием Царственного Летописца, содержащая течение времени 358 лет, начиная с 1114 до 1472 года, суть отрывки одного полного труда. Образ писания, приложенныя рисунки, одинакий вкус в рисовании и раскрашивании, сие утверждают.**» [6,150]

Потрясающий тот факт, что Новиков обнаруживает непреодолимое сходство в письме, а главное в рисунке и раскраске миниатюр, хотя, так наверняка это сказать сложно, на сегодняшний день, я выявил не менее 16-ти иконографических манер рисунка, а типов раскраски в ЛЛС не менее 50-ти. Складывается впечатление, что Николай Иванович просто интуитивно угадал общий, связывающий все миниатюры стиль ЛЛС. Но самый главный, принципиальный шаг сделан, «пазл» начал складываться. Далее Н.И. Новиков продолжает: «Сверх сего подтверждает сию догадку **Артемон Сергеевич Матвеев, в челобитной своей к Царю Федору Алексиевичу, где упоминает он о подобном сему труде, собранном под смотрением его, для употребления Царевичей в детских летах находившихся. А по сему сии отрывки могут быть точно от того полного Сочинения, собранного Боярином Матвеевым. Мнение Его Сиятельства К. Щербатова, в преисловии на Царственный Летописец, сию нашу догадку подтверждает** Впрочем

¹⁷ Возможно, Новиков Н.И. просто переписал дату у Щербатова М.М., современный вариант даты 1533 г.

достойны вероятия или нет сии наши догадки, мы оставляем судить искусным Историкам нашим.» [6,150-151] Собственно Н.И. Новиков дает этим отрывком понять смысл создания томов ЛЛС—учебники для воспитания царевичей, а время их создания XVII век, хотя его упоминание М.М. Щербатова в подтверждению своей догадки более чем туманно, да и сам Николай Иванович это не утверждает, а как бы отдает это судить искусным историкам. Князь в своей рецензии к Царственному летописцу пишет только о воспитателе Петра I Никите Зотове, где упоминаются книги с картинками: «...что и сии сочиненные с рисованными картинами книги не для науки ли Петру Великому были употреблены...».[18,3] Но далее еще интересней, лично для меня, исследующего авторскую манеру миниатюр ЛЛС, так как это первое мнение о художественном уровне найденных лицевых рукописях, черным по белому князь М.М.Щербатов пишет: «Наконец я не почел за нужное изображенные картины **грыдировать**;¹⁸ ибо худой их вкус, и незнание рисовки повсюду явно; и со всем они сходны с той, которая для образца в Царственной книге находится, окромя что и худая рисовка, еще хуже красками можно сказать вымарана, и тако токмо довольствоваться литерою К. означить места сих картин. К.М.Щ.»[18, конец предисловия] Ярче не скажешь, гравировать эти миниатюры нет смысла ввиду их полной художественной немощи: рисунок слаб, а раскраска — это пачканье бумаги краской, поэтому только литера К. на месте картины, видимо, чтоб не смущать обывателя. То есть Н.И. Новиков и М.М. Щербатов выделяли эти лицевые рукописи не по принципу их достоинств, а как раз, наоборот, по принципу их художественной беспомощности, типа рисовалось для царевичей, для детей «сойдет». Я сейчас не хочу углубляться, отчего возникло такое мнение у князя и просветителя, но это не удивительно от людей воспитанных на академической живописи XIII века. Хотя, надо все же добавить, что некая

¹⁸ **грыдировать**, грыдоровать "гравировать", начиная с Петра I; см. Смирнов 93; градыровальное искусство "искусство гравера" (XVIII в.; см. Благой 23). Напрашивается объяснение из нем. *gravieren*, которое, однако, не объясняет -д-; см. Преобр. 1, 154.

правота в уровне некоторых мастеров Свода у Щербатова, несомненно, была. Так как объемы работ по созданию ЛЛС были огромными, то привлекались к работам художники очень разного уровня, а иногда совсем не державших карандаша и кисти в руках. Хотя здесь дело конечно не в этом, а хочется вспомнить «идолов театра» Френсиса Бекона, когда мнение двух авторитетных людей, не имеющих «серьезного» научного грунта на многие годы, как говорит А.А. Амосов, гипнотически, повлияло на многих исследователей почти на два столетия вперед. Однако Н.И. Новиков преподносит нам еще один, очень загадочный сюрприз, а именно: «... а здесь упомянем еще, что подлинник сея летописи, писанный старинным полууставом в лист, с приложением раскрашенных рисунков, изображающих описуемые происшествия в лицах, находился в комнатной ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВА Книгохранильнице, переплетенный в одну книгу. Разделение же сея летописи **на три части, (из которых две только еще напечатаны,)** учинено теми особами, которым соизволила поручить ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО издание летописи, повелев печатать насчет Кабинета ЕЯ.» [6,149-150] Так, вот, по свидетельству Новикова была некая первая рукопись (Urmanuskript), разделенная на три части, коих две напечатаны. Но мы сегодня знаем судьбу первого и второго Остермановских тома, хотя, это тоже вопрос? Еще известно, что с этими томами работал М.В. Ломоносов для своей исторической работы «Краткий российский летописец с родословием», оставивший на полях летописей свои многочисленные пометы и маргиналии¹⁹, а возможно и сама императрица, Екатерина Великая, которая очень интересовалась историей и собственноручно написала «Записки касательно российской истории».

Итоги XVIII века:

1. памятник открыт и зафиксирован в четырех изданиях, 1769, 1772, 1774 и 1775 гг., при полном покровительстве императрицы Екатерины II

¹⁹ Моисеева. Г. Н., Ломоносов и Древнерусская литература, Ленинград, «Наука», 1971г. -318 с.

2. его оценили как единое целое, но представляющий скорее исторический интерес, чем художественный
3. памятник создан для воспитания царевичей, где-то в XVII веке, но это осталось в виде гипотезы
4. таинственный первый том Новикова, пропавший в кабинете Екатерины II, и та куча разрозненных, перемешанных листов Щербатова, растворившаяся в Синодальной библиотеке Москвы.

2. История и методология исследования Лицевого летописного свода

2.1 XIX век

Во времена расцвета классической науки интерес к Лицевому летописному своду Ивана Грозного начал набирать интерес у исследователей. Известно, что Н.М. Карамзин, работая над своей «Историей государства Российского», использовал в качестве источников изданные лицевые рукописи ЛЛС. Причем, считал их происхождение в XVI веке, а не в XVII, как думали в Веке Просвещения. К изданиям прибавился Синодальный том²⁰, найденный им в том же месте, что «Щербатовская» Царственная книга, Синодальной (бывшей Патриаршей) библиотеке. Историограф заметил, что найденная лицевая рукопись самая последняя по хронологии является продолжением Царственной книги и других уже изданных. Причем все они близки к Никоновской летописи. Так что к этому моменту еще один фрагмент ЛЛС обрел место в общей картине, теперь пять рукописей были

²⁰ Синодальный том, последний из известных томов ЛЛС, был также без раскраски, как и Царственная книга, но во времена царя Алексея Михайловича был раскрашен по новому, в духе культурных традиций XVII века, так, что вполне можно отнести этот том к памятникам как XVI, так и XVII веков. Синодальный том хранился в библиотеке московских царей, а с XVIII по XX век в Синодальной библиотеке, с 1920-х поступил на хранение в ГИМ.

обозначены как некий единый Свод. Известный археограф П.М. Строев²¹, много работавший с лицевыми летописями, датировал Голицинский том тем же XVII веком. Однако с развитием исторических наук, стала вырисовываться идея «контекста», когда рукопись не рассматривалась сама по себе, а предполагалось найти ей место среди других, аналогичных рукописей. Так, В.М. Перевошиков в своем труде о русских летописях по 1240 год, пишет: «Царственный летописец, от 6622/1114 до 6980/1472. Он составлен, вероятно, во время младенчества Петра Великого, кем — неизвестно. Сей летописец есть **список с Никоновскаго**, с немногими весьма прибавлениями, с великими пропусками» [8,22]. Лицевой свод стал обретать свое место в истории русского летописания. Еще более конкретно о Царственной книге пишет в 1850 году Д. В. Поленов: «**Вообще Царств. Кн. есть лучшая Летопись из предыдущих и имеет преимущество перед Ник. Лет-сю** тем, что в сей последней встречаются весьма частые пропуски нескольких строк и даже целых происшествий. **Собственные имена и многие слова написаны в Царств. Кн. Правильнее, чем в Ник. Лет-си...** Карамзин (I) говорит, что «Синодальная Лет-сь (в рукописи) и Царств. Кн. суть главные источники для описания первых времен Иоанновых.»[9,41] Дальше он ссылается на мнение Карамзина о том, что Синодальный том продолжает Царственную книгу. Хотя нет еще определенности в датировке, но уже есть созвучие с мнением Николая Михайловича Карамзина о близости текста ЛЛС к XVI веку. В 1854 году И.Е. Забелин обнаруживает следы книг из Синодальной библиотеки в документах царя Алексея Михайловича, что еще в 1639 году во время учения Алексея Михайловича в отрочестве, 1 мая из Казенного приказа в Оружейный приказ было отдано «пять книг царственных знаменныя в лицах». Так что книги в лицах были, но гораздо раньше, когда отец Петра Первого, еще сам был юн и учился по ним. Мало

²¹ Строев П.М. (1796-1876), российский историк, археограф, издатель, академик Петербургской АН(1849). Работал в археографических экспедициях, обнаружил много древнерусских рукописей.

того, есть свидетельства, что дьяк Андрей Юдин принес в Оружейную Палату книгу царственную в лицах, писана на александрийской бумаге в десть, была переплетена, и «из переплету» вывалилась и многие листы «ознамены», а не «выщечены», 613 листов. Книга доведена до разбитого состояния и отдана на реставрацию и для расцвечивания. Все говорит о том, что уже к 1639 году книги были изрядно потрепаны, раз нужно было заново переплестать, а то, что нужно было раскрашивать, по все видимости и есть Синодальный том, расписанный красками, как раз в XVII веке. Но, только в 1858 году И.М. Тихомиров окончательно отнес Царственную книгу к XVI веку, а Синодальный том к рубежу XVI – XVII веков. На рубеже 1858-1959 гг., Н.В. Калачев, редактор и издатель исторических журналов начал совместно с князем М.А. Оболенским проект издания летописей для народного чтения. Н.В. Калачев составил впервые список книг для этого издания: два Остермановских тома, Синодальный том, Царственная книга, Голицинский том и сюда добавил Лаптевский том и Шумиловский том, которые к этому времени уже находились в Императорской публичной библиотеке (РНБ).²² Впервые был оглашен весь корпус лицевых рукописей русской истории. Прозвучала идея публикации рукописей с картинками, так как они несут также историческую ценность о быте и культуре предков. Вскоре был напечатан первый выпуск за 1114-1125 гг. и восемь миниатюр²³. Теперь вместе с изданием М.М. Щербатова мы имеем уже девять миниатюр для общего пользования, правда, все это графические копии, воспроизводимые литографским способом, без иллюминирования.²⁴ Наконец в 1861 году вышел труд Ф.И. Буслаева, где он заговорил о Древнерусской культуре и искусстве как о нечто самобытном и важном. Он заговорил о языке древнерусской миниатюры: « При таком характере живописного стиля не только не возбраняется, но даже необходимо отсутствие единства времени и особенно места. Как в средневековой мистерии, зрители в одно и тоже

²² Шумиловский том находится в РНБ с 1814 года, а Лаптевский том находится в РНБ с 1827 года

²³ Голицинский том

²⁴ раскраски

время присутствуют при событиях, совершающихся на небесах, и на земле, и в преисподней, а если только на земле, то часто в различных странах, или внутри и вне задания: точно так русская миниатюра XVI века не стесняется никакими границами, подчиненными законами действительности.» [3,301]

Какой разительный контраст с временами Щербатова и Новикова, когда в миниатюрах видели нелепую, можно сказать, почти детскую, «пачкотню» бумаги. Впервые Буслаев заговорил об особом художественном языке средневековья, о глубоких смыслах, не понятных современникам. В своей книге Федор Иванович развивает мысль о связи приемов, выработанной агиографической традицией и способами иллюстрирования, а именно их повествовательность, где время и пространство многомерны. Однако, в целом, Буслаев считал Царственную книгу некой копией XVII века с оригинала XVI века. В 1862 году вышла первая часть нового издания Никоновской летописи²⁵. Основную работу выполнил Бычков Афанасий Федорович²⁶. При издании привлекались две рукописи ЛЛС: Голицинский и Лаптевские тома²⁷, где Бычков, сравнивая текстологические и палеографические особенности обоих текстов, решительно заявил, что это суть единый текст, который был разъединен и долгое время хранился у разных владельцев. Постепенно начало приходить сознание, что и миниатюры ЛЛС имеют свою художественную и источниковедческую ценность. Прохоров В.А. отмечал, что миниатюры Свода имеют свою «драгоценность содержания» и сетовал, что ранее к миниатюрам было столь мало внимания. Он задался целью по частям издавать миниатюры Свода при журнале «Христианские древности и

²⁵ Летопись **Никоновская**, крупнейший памятник русского летописания XVI в., получивший свое название по одному из списков, принадлежавшему патриарху Никону. В научный оборот введена В. Н. Татищевым, ошибочно предположившим, что летопись и создана при участии патриарха Никона. Первоначальная редакция Л. Н. доводила изложение до 1520 г. и была составлена при московской митрополичьей кафедре в кон. 20-х гг. XVI в. Ее оригинал сохранился в рукописи М. А. Оболенского (ЦГАДА, ф. 201, № 163).

²⁶ Бычков А.Ф. (1818-1899), издатель памятников русской литературы и истории, библиотечный деятель, библиограф, лексикограф.

²⁷ Тоже самое можно сказать о Шумиловском томе, судя по раскраске, все три тома — суть, один том перемешанный между собой в трех фолиантах.

археология», причем без отрыва их от основного текста. Правда удалось немного, всего 14 миниатюр из истории болезни Василия III, Царственная книга, отмечая их историческое и археологическое значение.²⁸ В 1864 году Московский Румянцевский музей приобретает лицевую рукопись «Житие святителя Николая Чудотворца», которое аналогично ЛЛС как по стилю, так и по форме, имеет 225 листов и 436 миниатюр, причем многие из них по иконографии совпадают с миниатюрами Лицевых рукописей Свода. А.Е. Викторов²⁹ составил описание памятника, где подчеркивалось близость почерков и манеры рисунков с Царственной книгой, а также **несомненная принадлежность рукописи XVI веку**. В 1881 году Султанов Н.В. издал книгу «Образцы древнерусского зодчества в миниатюрных изображениях. Исследование по рукописи XVI века «Житие Николая Чудотворца»// Памятники древней письменности и искусства. СПб., 1881». В ней он обстоятельно разбирает тему архитектуры Древней Руси XVI века. И подчеркивает, что отсутствие в миниатюрах каменных шатровых колоколен, луковичных глав, и тонких барабанов, высоких подклетов форм «русского барокко» полностью исключает его возможность появления в XVII веке, что по всем архитектурным элементам в миниатюрах видно прекрасное знакомство мастеров именно с особенностями Московской архитектурной традицией XVI века. С 1893 года открывается новый период в историографии ЛЛС, но если быть еще точнее еще в 1891 году вышла скромная, чуть более 100 страниц текста и 116 таблиц альбома книжка выдающегося источниковеда и археографа, историка искусства и основоположника целого ряда специальных исторических дисциплин — Н.П. Лихачева. Называлась она «Бумага и древнейшие бумажные мельницы в Московском государстве. Историко-археографический очерк, СПб., 1891 год. Эта книга предвосхитила фундаментальный трехтомный труд

²⁸ Прохоров В.А. Царственная книга//Христианские древности и археология, ежемесячный журнал, издаваемый Прохоровым В.А. 1862-63 гг.

²⁹ Отчет по Московскому публичному музею от времени основания его до 1-го января 1864 года. Представленный бывшим директором музея свиты его императорского величества генерал-майором Н.В. Исаковым. СПб., 1864.

«Палеографическое значение бумажных водяных знаков», СПб., 1899 год. В нем Лихачев пишет специально целую главу, посвященную лицевым летописям «Лицевые летописи и Царственная книга». Появился настоящий и интерес к бумаге, носителю, подключается филиграноведение³⁰. Конечно, точная дата выпуска бумаги, еще не дает точной даты выполнения рукописи, бумага может пролежать на складе 10-ть и 20-ть лет и более, но есть фиксация — **не позднее**. Бумага дает возможность определить круг памятников из нее сделанных, последовательность закупок бумаги и ее потребления, что дает уже право делать определенные выводы, а не строить гипотезы. В 1893 году А.Е. Пресняков проводит глубокий, текстологический анализ Царственной книги. Работа Переснякова³¹ — это критика первого издания князя М.М. Щербатова, он выявляет существенные ошибки, где нет различия между основным полууставным текстом и скорописными пометами. «В результате оказалось, что в 50 случаях скорописные приписки внесены в основной текст без оговорок, в 7 случаях приписки вообще опущены в издании, лишь в 7 случаях М.М. Щербатовым оговорен характер публикуемого текста, наконец, в 15 случаях издателем не отмечено, какой именно фрагмент основного текста заменен в издании скорописным».[1, 62] Пресняков находит полное сходство почерков полуустава Царственной книги и Синодального тома, и что еще важнее, стилистическое сходство манер миниатюр обеих книг, несмотря на то, что миниатюры второй летописи раскрашены. Полемизируя с Н.В. Калачевым, Пресняков выделял Царственную книгу как особенную, не замыкающую лицевые рукописи, а ставящий на это место Синодальный том. Ряд — Голицинский, Лаптевский, два Остермановских, Шумиловский том, дают вместе полный текст Никоновского свода, с пропусками в силу утраченных листов. Правда, в конце А.Е. Пресняков пришел к выводу, что главный вопрос о месте Царственной книги им все - таки не решен и надо, привлечь на помощь

³⁰ ФИЛИГРАНОЛОГИЯ (филиграноведение), вспомогательная историческая дисциплина, изучающая маркировочные знаки бумаги преимущественно ручного отлива (водяные знаки, филигранные)

³¹ Пресняков А.Е. Царственная книга, ее состав и происхождение СПб., 1893 г. С.52

палеографию и художественную археологию. А самое удивительное, что, несмотря, на все противоречия и явные текстологические указания на XVI век, А.Е. Пресняков остался на позициях XVII века, находясь под влиянием мнения проф. А.И. Соболевского, который полностью разделял точку зрения Щербатова-Новикова и даже еще более отодвигал датировку от XVI века к концу XVII века. В итоге А.Е. Пресняков сомневался в датировке Свода и предложил обратить внимание на «**ценные рисунки лицевых летописей**»³² специалистам художественной археологии, чтобы внести ясность не только по вопросам Древнерусского искусства, но и истории Московского летописания. С чем я согласен, так, опираясь на свои данные по рисунку и раскраске ЛЛС, можно уже определенно говорить о всех лицевых рукописях Свода как о **едином** памятнике, и о принципиальном различии раскраски Синодального тома (раскраска XVII века) от всех остальных, а также о структуре проведенных работ над памятником, норма выработки и производства в книгописных мастерских. В 1898 г. историк С.Ф. Платонов, а потом М.А. Богдановский³³, военный специалист, после внимательного изучения миниатюр Царственной книги, высказались о ее происхождении **времен Ивана Грозного**, то есть XVI век. Удивительно, что маятник датировки ЛЛС вплоть до двадцатого века качался от XVII века до XVI, и обратно. Московский Исторический музей (ГИМ) в 1897 году приобретает, пожалуй, самый ценный том ЛЛС, Музейский сборник, в нем 1031 лист и 1733 миниатюры. С этого тома начинается вся история Московских лицевых рукописей. Его подробно описывает Вячеслав Николаевич Щепкин³⁴ в двух книгах³⁵, где в первой (1897 г.) он начинает так: «Историческим Музеем приобретены два замечательных сборника — один XVIII, другой XVI века, первый имеет значительный исторический интерес, **второй чрезвычайно важен в художественном отношении.**»[15,1] Пожалуй, — это первое

³² Пресняков А.Е. Московские летописные своды// Труды 9-го археологического съезда в Вильне. 1893. М., 1897, т. 2. Протоколы. С. 103-104.

³³ Богдановский М.А. Инженерно-исторический очерк осады Казани 7060-7061 гг.(1552) СПб., 1898. С. 64.

³⁴ Щепкин В.Н. (1863-1920 гг.) — палеограф, лингвист, славист широкого профиля.

³⁵ Щепкин В.Н. Два лицевых сборника императорского Исторического музея. СПб., 1897. С.34.// Лицевой сборник императорского Российского исторического музея. СПб., 1900. С.54.

громкое и уверенное заявление о высокой художественности лицевой рукописи Свода! Далее Вячеслав Николаевич пишет: «Замечательный сборник, содержащий часть Библии и историю о Троянской войне, **единодушно относится знатоками к середине XVI в.**»[15,6] Тут, совсем новое, ведь недавно, примерно четыре года назад А.Е. Пресняков ссылаясь на своего учителя проф. Соболевского отсылал ЛЛС к концу XVII века: «Палеографические данные, по любезно сообщенному мне мнению проф. А.И. Соболевского, не оставляют сомнений, что эта рукопись относится **ко второй половине и даже концу XVII века.** Стиль рисунков может вызвать некоторые сомнения; по мнению А.И. Соболевского, в них можно видеть **копии** с более древних оригиналов — XVI века». [12,6] Какая разница, почти в столетие! Конечно, можно подумать, что в это время Музейский сборник, описываемый Щепкиным и Царственную книгу — Пресняковым, еще толком не соединяли в единый комплекс лицевых рукописей Свода. Далее Щепкин дает палеографический анализ почерка рукописи, где объясняет отличие его от XVI века, многообразием написания различных букв и влияние каллиграфических приемов XV века. О миниатюрах Вячеслав Николаевич пишет следующее: «В характере рисунка, раскраске, размерах и типах зданий и лиц наблюдаются некоторые различия, **заставляющия** думать о **нескольких рисовальщиках, вносящих каждый свою манеру.**»[15,8] Вот он первый шаг, впервые заговорили о разных художниках, работавших над ЛЛС. Причем Щепкин улавливает пропорции лиц и зданий, он говорит следующее: «В художественном и техническом отношении всего выше рисунки к библейской части: они должны быть отнесены к совершеннейшим образцам русской миниатюры.»[15,8] С чем вполне можно согласиться, но в очень обобщенном взгляде на проблему, далее сомнительное и ничем не доказанное заявление: « Во второй части рукописи нередко встречается **грубая поправка более поздней эпохи (конца XVII —нач. XVIII века)**». [15,8] Потом Щепкин отмечает ряд миниатюр, раскрашенных в тонких полупрозрачных тонах, которые отличаются от яркой, декоративной

раскраски многих миниатюр сборника. Он отмечает Новгородское происхождение мастеров Музейского сборника, а также их разительное отличие от миниатюр конца XVI и XVII века. Также отмечает возможное влияние на мастеров библейской части традиций немецких изданий Библий, в частности иллюстрированной библией Лютера 1534 года. Кстати, Щепкин отрицает, правда, по другим причинам, использования художниками «прорисей»³⁶, но с чем я, абсолютно согласен. И вот, наконец, ключевая фраза: « Напротив все свидетельствовало **о свободной и опытной руке художника...** Но, быть может, и эти линии художник всегда проводил от руки, непосредственно чернилами, причем упомянутыя сходства в размерах также основаны **на сложившейся привычке руки.** Подобные совпадения контуров можно указать и для отдельных букв почерка, которым писана рукопись.»[15, 11-12] Для меня это самая важная мысль, так как в ней кроется начало для осмысления авторской манеры художника, кроющаяся не в иконографии, а «опытной» (и не опытной) руке, «привычке» руки и т.д. Теперь обратимся ко второму труду В.Н.Щепкина «Лицевой сборник Императорского российского исторического музея— I-II, 1900 г.», где он останавливается, в том числе, и на разборе авторских манер художников ЛЛС. «Огромные размеры рукописи, ея некогда роскошная внешность, обилие труда и средств, которых должно было потребовать создание такого памятника, — вот соображения, не допускающие мысли, чтобы в данном случае мы имели дело с рукописью **частного происхождения:** стоимость ея и в эпоху ея написания должна была **превышать силы частных любителей.**» [16,1] Хотя, до сих пор нет прямых доказательств, откуда происходит Свод, Щепкин говорит — это заказ государства, царя, и тут трудно не согласиться. Далее он пишет о том, что Музейский сборник является первой, самой древней частью русского хронографа, исторической энциклопедией, причем самым лучшим по качеству и художественным достоинствам, где В.Н. Щепкин выделяет два типа миниатюр:

³⁶ Шаблон, применявшийся художниками иконописцами и миниатюристами для повторения иконографических образцов, обычно это прозрачная тонкая бумага с дырочками по контуру рисунка

первоначальные и подправленные (поновленные), что на сегодняшний момент я не нахожу. Вполне возможно, что в ходе работ над раскраской мастера сами подправляли и что-то переписывали, меняя первоначальный замысел, но говорить о чужеродных изменениях, допустим XVII-го века, говорить нет серьезных оснований. Миниатюры, прописанные легкой, почти акварельной манерой, которые исследователь выделяет, как лучшие, что вполне возможно, но это дело художественного вкуса. В.Н. Щепкин относит их к 1-й манере, которые в большинстве имеют место в книге Бытия. Но здесь нам явно не хватает полистного анализа, где и на какой странице, встречаются, по мнению исследователя, такие миниатюры, а без этого, остается только догадываться. Так, например, вторую манеру, ученый, определяет как имеющую сплошную раскраску, тщательного, но легкого характера. Это очень общая характеристика манеры говорит нам только, что миниатюры расписаны по-разному, а каким образом и какие особенности, характерные признаки, отличающие эту манеру от первой, он не расшифровывает. Самое главное в его рассуждениях нет анализа хода работ, он, похоже, уверен, что у миниатюры, рисунок и раскраска, делались одним автором и это приведет его в дальнейшем анализе к путанице, из которой он не сможет выбраться. «Третья манера, господствующая в остальных Библейских книгах и в большей части Троянской Истории Гвидо-де-Колумны, по достоинству не обладает их художественным характером: это в общих чертах все еще хорошая акварельная манера, но менее изящная, — раскраска несколько грубее (В одну, более густую тень), краски однообразные, рисунок в общем хорош, но ординарнее, чем в 1-ой и 2-ой манере. Среди этих миниатюр 3-й манеры встречаются изредка прекрасные рисунки 2-ой манеры, ...Тут-же, среди картин 3-ей манеры, встречаются миниатюры, сходные с нею по рисунку, но отличные по раскраске...»[16, 4-5]. В.Н. Щепкин почувствовал, что не всегда манера рисунка совпадает с манерой раскраски, но в дальнейшем, на основании Царственной книги, где видны этапы работ, сделал вывод, что часть миниатюр были расписаны

позднее. Вопрос, какие миниатюры, конкретный номер страницы, несут на себе те или иные признаки, не дается и по этому, даже, если у автора и были верные наблюдения, то они, как минимум не зафиксированы в его тексте. Правда, в одном наблюдении с Вячеславом Николаевичем я полностью согласен, он выделяет некую 5-ю манеру на вставном листе М22³⁷, на котором он определил особенный почерк писца, водяной знак, рисунок и раскраску миниатюры. Такие же по манере миниатюры он выделяет в миниатюрах 4-й манеры. Я не буду комментировать все эти хитросплетения, но, то что, миниатюра на листе Музейского сборника 22 отличается по иконографии рисунка мною также замечено³⁸, но я не знал, что этот лист, вставка, вклеенный, что вполне объясняет его чужеродность в отношении остальных миниатюр сборника. «Листы 22-23 представляют вставку, отличающуюся от окружающего как почерком и манерой миниатюры (на л. 22), так и качеством бумаги, имеющей и особый водяной знак: мелкое, малоизвестное клеймо с литерами.» [16, 11-12] Щепкин глубоко понимал, общие закономерности, но не вышел на конкретные признаки каждой манеры. Не разделил работы над рисунком и раскраской, что создало серьезные проблемы в изучении авторской манеры миниатюр Свода. В конце общего описания он добавил: «Таковы в общих чертах различия миниатюр. Одновременное исследование более чем 1500 рисунков представляет значительные трудности; внимание быстро утомляется и перестает схватывать различия».[16,6] Тут, надо полностью, согласится с ученым, так как по собственному опыту разобрать по полочкам тысячи миниатюр дело очень непростое, поэтому неудивителен тот факт, что без серьезной и многократно проверенной методики это просто невозможно. Обобщая вклад А.Е. Преснякова и В.Н. Щепкина, А.А. Амосов пишет: «Художественная археология позволяла формулировать утвердительные ответы на вопросы о времени составления рукописей, но оставляла в стороне объяснения

³⁷ Здесь и в дальнейшем М означает Музейский сборник.

³⁸ Это наблюдение было мною зафиксировано в таблице в 2016 году на основе сравнения иконографической манеры М22 со всеми миниатюрами ЛЛС.

взаимных связей и зависимостей. Нужен был источниковедческий синтез, который основался бы на иных, более разносторонних данных.» [1, 71] Это совершенно справедливое замечание, что главное к концу XIX века было сделано — выявлен весь корпус лицевых летописей как единый и датировка XVI века стала преобладать над датировкой XVII века. В завершении XIX века хочется посвятить несколько строк о знаменитом труде Н.П. Лихачева 1899 года. Трехтомник, посвященный бумаге и филиграням, где он основательно касается темы лицевых рукописей, что дало новый мощный прорыв в их изучении. Начало его труда знаменуется подробной историей появления бумажных мельниц и истории филиграней в Италии и Франции, как и каким образом, было возможно появление европейской бумаги на территории Московского государства. Каким образом можно по водяным бумажным знакам определять время и происхождение бумаги, а также документа и возможных рамок его датировки. В первой части, четвертой главе «Лицевые летописцы и Царственная книга», Лихачев приводит историю возникновения в научном обороте лицевых рукописей, которая схожа в общих чертах с приведенной выше. Далее он делает очень убедительное сравнение о миниатюрах: «Отнюдь нельзя сказать, чтобы наши музеи, библиотеки и частные собрания были **бедны лицевыми рукописями**, время написания которых было бы известно. Просматривая даже немногие из них, легко заметить, что между рукописями, совершенными при Матвееве («**каких не бывало**»), и вообще в конце XVII столетия, и лицевыми летописцами лежит **целая пропасть**, не только в рисунке, мастерстве, способах изображения, но даже по **внешности** миниатюр. Эта разница **настолько велика**, что между той и другой школой миниатюристов мы должны искать **промежуточные соединительные звенья**. Такое звено мы видим в рукописях, исполненных при патриархе Филарете».[14, 170-171] Лучше и не сказать, стилистическая, иконографическая разница миниатюр XVI и XVII веков настолько большая, что спутать невозможно, и по моим собственным наблюдениям (повторяюсь), раскраска Синодального тома

разительно отличается от раскраски всех остальных томов ЛЛС. Здесь Лихачев ставит свою жирную и очень убедительную точку о датировке лицевых рукописей Свода, а далее на основе анализа бумажных водяных знаков ЛЛС и жития Николая Чудотворца и некоторых других рукописей, ученый указывает не только на XVI век, но и время 70-х годов, где Царственная книга стоит несколькими годами позже. Далее он дает подробный анализ и описание филиграней ЛЛС, упоминая, что русской истории Свода не хватает первого тома, до Владимира Мономаха, до 1114года.

Итоги XIX века:

1.лицевые рукописи использовались как важный исторический источник Н.М. Карамзиным

2. Ф.И. Буслаев впервые поднял тему художественной и исторической ценности миниатюр Свода

3. А.Е. Пресняков предпринял попытку с помощью палеографического метода объединить рукописи ЛЛС в единый свод.

4. В.Н. Щепкин впервые предпринял попытку определить авторскую манеру миниатюр первого тома ЛЛС, Музейского сборника, установил пять манер

5.памятник практически до конца XIX века датировался XVII веком и только к 1899 году Н.П. Лихачев, проведя серьезный филиграноведческий анализ всех лицевых рукописей, окончательно установил дату, не позднее 70-х годов XVI века, дал неопровержимые доказательства единства ЛЛС по используемой бумаге и водяным бумажным знакам.

2.2 XX век

Начиная описывать историю исследований миниатюр ЛЛС, опять хочется процитировать А.А. Амосова: «Историография лицевых рукописей дает особенно наглядное представление о формировании естественной логики источниковедческого построения: наблюдение над памятником, первичная догадка, конструирование гипотезы, вхождение гипотезы в научный обиход³⁹, превращение ее в парадигму, возвращение к памятнику, опровержение парадигмы, – и далее, по следующему кругу. На протяжении более чем двухвекового бытования памятника в научном обиходе этот цикл был повторен как минимум трижды. Однако никто не скажет, что нынешний цикл – последний.»[1,31] Возможно Амосов прав и настал новый цикл опровержения парадигмы, что приближает нас к более реальной истории памятника, снимая как с луковицы слой за слоем заблуждения, неверные гипотезы, догмы и т.д. Несмотря на бурный интерес к Лицевому летописному своду в конце XIX века, возникла продолжительная пауза, во многом из-за событий 1917 года, смены социального строя и общественных ценностей. Произошли кардинальные изменения в стране, и это отразилось на науке в частности и на исторической, не в малой степени. Что-то похожее произойдет еще раз, но уже в наше время, когда в 1991 году навсегда уйдет СССР и историческая наука опять начнет стремительно пересматривать свои основные позиции, сообразно новому времени и его тенденциям. Только к 1927 году Н.Ф. Лавров опубликовал свое исследование⁴⁰ по рукописной традиции Никоновской летописи, где в центре внимания оказался Летописец начала царства времен Ивана Грозного. Он упоминает А.Ф. Адашева, как причастного к редакционной работе по составлению текстов Лицевого свода, где Никоновская использовалась в определенном смысле как черновик в помощь составления основного текста ЛЛС. Стоит упомянуть работу⁴¹ М.Г. Худякова 1930 года, где он на основе миниатюр Царственной книги о взятии

³⁹ Точнее сказать «оборот»

⁴⁰ Лавров Н.Ф. Заметки о Никоновской летописи // Летопись занятий Постоянной историко-археологической комиссии. Л., 1927, вып. I (34). С.55-90.

⁴¹ Худяков М.Г. Татарская Казань в рисунках XVI столетия // Вестник научного общества татароведения. Казань, 1930, №9-10. С.45-60.

Казани войсками Ивана грозного, утверждал о достоверности изображений, передающих общие черты татарского зодчества той эпохи. Работа написана в один голос с трудами М. Богдановского конца XIX века по топографии Казани и достоверности реалий XVI века миниатюр Царственной книги. Издательством «ACADEMIA» в 1933 году было выпущено, впервые, роскошное издание по Древнерусской миниатюре, где было репродуцировано 100 картин. М. Владимиров пишет в начале издания, что судьба Древнерусской миниатюры стала актуально в обществе, только после привлечение внимания к иконописи, но что важно, что лицевые миниатюры в отличии от икон, никогда не подвергались реставрации и дошли до наших времен практически в своем первоизданном виде. Однако интерес к миниатюрам исследователей XIX века был историческим, филологическим или иконографическим, не более того. Далее, Владимиров (М.В.Алпатов)⁴², дает описание Московского государства времен Ивана Грозного, при всей отсталости оно было включено в бурное развитие поиска новых торговых путей, которое на Западе называлась « Эпохой великих открытий». Однако, «Иоанн своим образцом и идеалом считал библейского царя Навуходоносора, в котором все свойства неограниченного самодержавия и теократических представлений находили в себе наиболее яркое представление»[4,11]. Впервые дается актуальный фон исторических событий и осмысление возникновения такого массивного труда, как ЛЛС. « В XVI веке русское самодержавие начало систематически использовать искусство в государственных целях»[4, 13-14]. В принципе эта идея очень созвучна временам, когда писалась эта статья, так как, в СССР происходили похожие процессы, подчинения искусства всех видов на службу государственных интересов. « Лицевые летописные Своды XVI века должны были вести изложение от сотворения мира, включать в себя Троянскую историю, ряд византийских хроник и только в виде завершения этого мирового процесса подводить к отечественным преданиям... Иллюстрации

⁴² М. Владимиров псевдоним М.В. Алпатова

должны были не столько давать реалистические картинки современного или прошлого быта, сколько в величавых образах и строгих композициях показывать ход мировой истории, возникновение первого Рима и второго Византии, становление и бытие третьего Рима — Москвы, — которым, по взглядам того времени, должна была замкнуться история первых двух»[4, 14]. Собственно, в этих строках содержится формула осмысления всего проекта ЛЛС, его объемов, затрат, пафос и т.д. По иронии судьбы тогда, именно в СССР происходили подобные процессы как во времена Ивана Грозного, строилось, исключительное государство и вся история была именно для возникновения такого государства. Алпатов совершенно точно обозначает роль и место миниатюры XVI века, следовательно и исполнителя — миниатюриста. Требовалось огромное количество изображений, а это уже производство, которое ведет к неминуемому упрощению формы, «скоропись» миниатюры. «Имперсональность» художественного подхода, когда мы видим не солистов, а только хор, поэтому, как отмечает Алпатов, выявлять индивидуальные черты манеры каждого отдельного мастера становится все сложнее: « Правда, внимательное изучение отдельных рукописей позволяет установить в каждой из них участие нескольких иллюминаторов и с **некоторой вероятностью** распределить между ними отдельные миниатюры. Однако отличия между группами не носят принципиального характера. Это скорее варианты одного и того же художественного принципа, различные почерки одной и той же системы письма. Ни о какой реконструкции творческих индивидуальностей на основании этих остатков речи быть не может. Ставить проблемы мастеров в миниатюре XVI века — значит фиксировать внимание на проблеме, **которая не является главной** для понимания предмета»[4, 19-20]. Здесь явно заканчивается **искусствоведческая** проблема и начинается **источниковедческая**, так как нам важно выявить авторскую манеру, независимо от художественных задач в ней решаемых, для нас не существует выдающихся или посредственных авторов, нам важно знать,

сколько их и в какой последовательности они работали, как было организовано производство. В своей монографии⁴³ от 1955 года М.В. Алпатов пишет о миниатюрах ЛЛС еще лаконичней: **«При всей виртуозности рисунка в них преобладает шаблон, в построении сцен мало изобретательности, все передано однообразно, сухо, бескрасочно, порой даже ремесленно».** Что вполне возможно, местами есть миниатюры, нарисованные и раскрашенные людьми явно без художественной подготовки. **Но для историка это вообще не имеет никакого значения, талантливо или ремесленно, красочно или сухо, профессионально или детский рисунок, историку важно как это все происходило, сколько их было, и что они делали.** Например, известный археолог, открывший миру берестяные грамоты Великого Новгорода А. В. Арциховский много времени посвятил изучению миниатюр Лицевого свода с точки зрения их исторической важности, его книга, впервые изданная в 1944 году, так и называлась: «Древнерусские миниатюры как исторический источник». Во второй части этой книги Арциховский подробно описывает связь археологических данных с миниатюрами Свода. В первую очередь оружие, строительство храмов, быт, монастырское житье — везде есть, при известной условности художественного языка миниатюр, своя историческая достоверность. От себя могу добавить, что европейский костюм в ЛЛС рисуется очень точно, причем есть даже женский европейский костюм во всех подробностях на страницах Царственной книги. Конечно, нет возможности говорить, о миниатюрах как о документальных свидетельствах XVI века, но при внимательном рассмотрении можно найти массу любопытных и точных наблюдений, как в области бытовой культуры, так и в области мировоззрения человека той эпохи, что также немаловажно. Много с миниатюрами Лицевого свода работала в те годы О.И. Подобедова. В своем автореферате Ольга Ильинична пишет: «Рассматривая изобразительные приемы и методы работы писцов и мастеров-миниатюристов над листами

⁴³ Алпатов М.В. Всеобщая история искусств. т. III., Искусство. М., 1955 г., С. 274.

Свода, удастся выяснить взаимоотношения между рисовальщиками (знаменщиками) и мастерами, осуществлявшими раскраску («роскрыш»), ...»⁴⁴. Здесь прозвучала, по моему мнению, самая важная мысль, ключ к решению проблемы, которой не доставало В.Н. Щепкину. А именно, что у Подобедовой, впервые, прозвучала идея о разделении ролей, намек о производстве, что, допустим, были распределены роли, одни придумывали общий контекст, цензоры, другие делали в оставленных писцами местах для миниатюр, набросок, будущей композиции, потом прорисовывали его тонкой кистью, а дальше прорисованные миниатюры раскрашивала бригада живописцев. Но, дальше этой идеи Ольга Ильинична не воспользовалась и по «старинке» продолжала анализировать манеру миниатюр Свода по их общему стилю, который, конечно, как совершенно справедливо, писал М.В. Алпатов, единый с небольшими различиями. Всего Подобедова находила около шести, как она сама пишет в своей монографии «Миниатюры русских исторических рукописей», 1965 года, или, возможно десяти манер рисунка, а число живописных манер, может быть **неограниченно велико**: «И действительно, количество «рук» раскрашивавших миниатюры мастеров значительно больше десяти, и **чередование их очень частое**». [10, 154] Далее Ольга Ильинична отмечает, что не все миниатюры были расписаны «ремесленниками», а самими рисовальщиками, где видно не безразличное отношение к цвету. В целом число живописцев Подобедова определяет не менее сорока, что полностью подтверждает мои наблюдения, где только в Лицевом Хронографе я насчитал тридцать пять манер раскраски, так и частое их чередование: возможны циклы до сотни миниатюр, по пятьдесят, двадцать четыре, четырнадцать и двенадцать и даже по семь. По всей видимости, существовали разные нормы выработки в раскраске миниатюр Свода, что намекает на возможно разные мастерские, то есть различные типы производства. В те годы много и плодотворно работал в вопросах определения места и времени Лицевого свода Д.Н. Альшиц. Еще с сороковых

⁴⁴ Подобедова О.И. Миниатюры русских исторических рукописей, автореферат, М., 1961 г., С.20.

годов он много внимания уделял припискам на полях страниц ЛЛС. Как пишет А.А. Амосов: «Внимательное рассмотрение приписок на полях лицевых рукописей позволило Д.Н. Альшицу сформулировать и еще одно весьма ответственное положение: приписки являются не только плодом редакторской работы царя, но и его автографом, ибо — по мнению исследователя — мельчайшая (едва ли не корректурная) правка текста и многочисленные зачеркивания и лексические замены в содержательных приписках могут быть сделаны только при совмещении процессов чтения и письма одним и тем же лицом». [1,114]

Целый ряд известных ученых трудилось во второй половине XX века над различными аспектами Лицевого летописного свода. Конечно, надо упомянуть С.О. Шмидта, который много занимался миниатюрами Царственной книги как историческим источником и датировки приписок ЛЛС, Б.М. Клосса, В.В. Морозова, Д.С. Лихачева, В.Д. Черного, занимавшиеся различными аспектами исторического и источниковедческого характера бытования ЛЛС. Однако хочется выделить, труд А.А. Амосова, 1991 года, докторскую диссертацию «Лицевой летописный свод Ивана Грозного: Комплексное кодикологическое исследование», где он затрагивает производства миниатюр, особенностей художественного языка, символики цвета и композиции. Особенно много он уделяет время производству бумаги и филиграням Свода, в итоге чего дает современные датировки, которые пользуются доверием в научном сообществе. Пожалуй, это самая крупная научная работа до сегодняшнего дня. Из последних книг по ЛЛС стоит упомянуть работу Иванова М.И. «Лицевой летописный свод, Житие Николы и Егоровский сборник: опыт комплексного изучения, 2017 год, где исследователь делает попытку проанализировать авторскую манеру миниатюр ЛЛС. Там он допускает почти те же ошибки, что и предыдущие исследователи, а именно: 1. нет полистного анализа миниатюр, 2. Нет разделения на рисунок и раскраску, 3. Различия в манерах автор по

преимуществу делает на анализе ликов, что создает большую путаницу в целом. Однако он находит пятнадцать авторских манер, приводя к каждой несколько примеров из Свода. На этом хочется закончить общий обзор исследования Лицевого летописного свода и сказать пару слов о методе, который я собираюсь подробно описать в своей диссертации.

3. Авторская манера миниатюр Лицевого летописного свода, методика исследования

В научной литературе, так или иначе затрагивающей тему художественного оформления Лицевого летописного свода, утвердилось мнение о том, что над созданием миниатюр Свода трудилось от шести до двенадцати художников. В частности, сведения об этом мы находим в трудах В.Н.Щепкина (он пишет о пяти мастерах), О.И.Подобедовой (ей удалось установить руку шести — десяти мастеров рисунка и не менее сорока манер раскраски). Пятнадцать художников установил в своей работе «Лицевой летописный свод, Житие Николы и Егоровский сборник. Опыт комплексного изучения» М.Л. Иванов.

Мой метод посвящен выявлению авторской манеры рисунка и живописной раскраски миниатюр Свода, где с помощью полистного анализа иконографических признаков и способов раскраски можно установить максимально полное число авторов, что может опровергнуть установившееся мнение предыдущих исследователей.

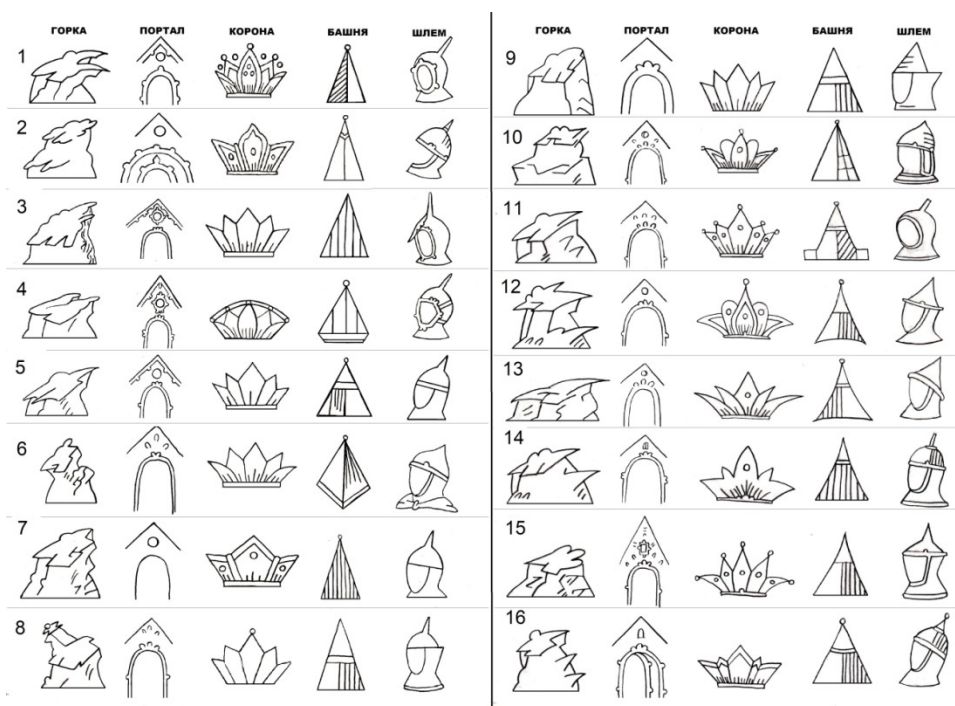
Моя цель состоит в следующем: установить точное количество художников, принимавших участие в создании миниатюр ЛЛС⁴⁵. Это стало возможно, но для этого надо применить другой подход к анализу авторства

⁴⁵ ЛЛС—Лицевой Летописный Свод

миниатюр Свода. Методом стилистического анализа, широко используемого предыдущими исследователями Лицевого свода, удастся выявить максимум полтора десятка авторов, притом, точного определения признаков не дается, а главное, нет разделения между прорисовкой и раскраской, что в итоге дает приблизительный результат, который говорит только о разных мастерах, работавших над созданием Свода. Конечно, автором миниатюр был не один человек, а несколько, возможно несколько десятков. Даже самый поверхностный взгляд на миниатюры приводит нас к этой мысли. Манера рисунка и живописи (раскраска) в ЛЛС различается, причем, важно понимать – стиль всех миниатюр Свода один, а разница в школах⁴⁶ и личной манере художников, приехавших со всех уголков Московского государства мастеров в скрипторий Ивана Грозного⁴⁷. Я вполне допускаю, что в работе над Лицевым летописным сводом работало не менее сотни художников. К такому выводу я прихожу на основе осуществленного мной полистного анализа миниатюр Музейского сборника ЛЛС, а также других томов Свода. На первоначальном этапе я выделил не менее шестнадцати иконографических манер.

⁴⁶ Иконографическая школа той или иной местности, например, Московская, Новгородская, Тверская и т.д.

⁴⁷ Есть мнение, что основные работы над ЛЛС были организованы Иваном Грозным в Александровой слободе, например: Б.М. Клосс Никоновский свод и русские летописи XVI-XVII веков — М.: Наука 1980. С. 245-246



рис

.1

А.А. Амосов подробно описывает ход работы по созданию миниатюры⁴⁸. Первым делом «цензор»⁴⁹ разбивает оригинальный текст на отрывки, отмечая их восковыми следами от шариков воска, и дает задание писцу переписать их, оставляя место для миниатюр. Далее мастер наносит общую композицию свинцовым карандашом⁵⁰, определяя все стилистические особенности будущей миниатюры и размечая основные моменты и детали, потом обводит (как правило, сам) тонкой кистью и чернилами весь контур, причем уже в этом варианте миниатюра имеет свою художественную законченность. Далее рисунки иллюминируются (раскрашиваются) минеральными красками⁵¹.

⁴⁸ Амосов А.А. Лицевой летописный свод Ивана Грозного. Комплексное кодикологическое исследование. М: Эдиториал УРСС, 1998. С.226- 228.

⁴⁹ Логично думать, что был главный руководитель всех работ или комиссия из двух, трех человек, задачей которых состояла в общей композиции всего Свода; его смыслового и художественного наполнения. Он или они, давали задания художникам, оценивали созданные рисунки, меняли сюжет (по необходимости), выбраковывали сомнительные моменты, хотя, если знать, что каждый мастер делал предварительный набросок сам, причем легко менял его в момент прорисовки, то можно говорить о некоем коллективном «цензоре».

⁵⁰ Вопрос о материале карандаша пока не выяснен окончательно, однако по моим наблюдениям след от карандаша, использованного в ЛЛС, не имеет блеска, что позволяет отрицать наличие графита. Скорее всего, мастера ЛЛС использовали серебряный или свинцовый карандаш, повсеместно употреблявшийся в XVI веке.

⁵¹ Вопрос о красках пока не выяснен окончательно, но судя по плотности красочного слоя, как один слой легко перекрывается другим, создается впечатление, что применялись краски минерального происхождения с применением яйца, часто видны мелкие осыпи, которые говорят нам о переизбытке клея в пигменте красок (особенно зеленый цвет).

Способов, манер раскраски в Своде исчисляются десятками вариантов. В одном только Лицевом хронографе их больше тридцати, что говорит о большом коллективе, работавшем над Сводом. Рисунок выполнялся в шестнадцати основных манерах иконографии. Для понимания метода выявления авторской манеры миниатюры, важно знать, что набросок, прорисовку и раскраску мог сделать один человек, а могло быть и больше, два или даже три мастера. Причем, как правило, рисунок принадлежал одним мастерам, а раскраска этого рисунка – другим. Разделение на рисунок, иконографическую манеру и живописную раскраску является ключевым в методе. Хотя, не исключено, что авторство миниатюры может принадлежать одному автору целиком, но скорее это исключение из правил, чем правило. На сегодняшний день уже можно сказать, что создание тысяч рисунков Свода было самым настоящим производством, своеобразным конвейером средневековой Руси, где одни писали тексты, другие придумывали сюжеты, композиции, потом прорисовывали, а третьи расписывали, иллюминировали в красках. Разобраться во всей этой творческой кухне очень непросто, требуется годы наблюдений, сравнений, внимательного анализа особенностей манеры того или иного мастера, выявление закономерностей и наконец, правильных выводов, лишенных субъективных любований красотой миниатюр, бессмысленных рассуждений про художественную ценность, а только холодной систематизацией их по признакам. В постановке вопроса об авторской манере художников, создававших миниатюры для рукописей, есть важная проблема, которая до нашего времени остается нерешенной, что создает значительные трудности понимания этой темы. А. И. Яковлева в статье «Исследование рисунка праздничных икон Благовещенского собора Московского Кремля» (2012), основываясь на теоретических рассуждениях о рисунке в трактате Ченинни Ченинни и наблюдениях над иконами XIV-XV века в специальном разделе «Рисунок – показатель авторской манеры художника», пишет следующее: «Анализ рисунка, конкретных произведений живописи времен Андрея Рублева демонстрирует большое разнообразие

манер и приемов. В таком контексте для исследователей открывается возможность поиска «рук» мастеров в больших иконостасных комплексах, создававшихся, как правило, коллективно. Рисунок можно считать проявлением авторской манеры, особенно заметной, когда над ансамблем работает несколько мастеров».[19,100] Этот метод трудно понять, если не обозначить одно важное теоретическое положение. В процессе выявления признаков руки мастера, нужно разделять такие понятия, как иконография и личная манера. Иконография⁵² – это общая схема изображаемого рисунка, она подробно описывается в иконописных подлинниках. При конкретной реализации этой схемы художник привносит в изображение незначительные (случайные) подробности, которые, не меняя иконографию рисунка, его основной смысл и композицию привносят незначительные, можно сказать, «физиологические» особенности человека, присущие только ему одному, как отпечатки пальцев; причем, мы видим в них личное «дыхание» художника. Это не просто схема шаблонного рисунка, а его изменение, причем через эти «ошибки» мастер передает свои чувства, свое индивидуальное видение, свои пропорции, свой характер линии. Вот именно за это так высоко мы ценим творчество великих иконописцев Андрея Рублева, Дионисия и многих других. Мы видим в их произведениях, в первую очередь, не иконографическую схему, а личностное, творческое переосмысление, которое по праву можно отнести к индивидуальной манере мастера. Манера, рожденная здесь и сейчас и прежде не имевшая место в изобразительном искусстве. Здесь надо обязательно добавить то, что художник улучшает иконографию рисунка не всегда, иногда пропорции и композиция искажаются в худшую сторону и произведение идет к более грубому, примитивному упрощению. Тем не менее, это тоже «манера», и она поддается анализу, который позволяет исследователю говорить о конкретике «руки человека», создавшего данное произведение искусства. Важно правильно понимать, что задача исследователя не искать высокие идеалы

⁵² Термин «икконография» используется разными научными изданиями в различных формулировках и смыслах, не имеет устойчивого значения, мы даем здесь свою смысловую формулировку.

красоты и гармонию в искусстве, а выявлять объективные особенности и индивидуальность, признаки манеры отдельно взятого человека, художника.

Рассмотрим самый простой пример, который можно встретить в иконографии иконописных подлинников – изображение нимба святого. Нимб представляет собой абсолютный круг (рис.2).

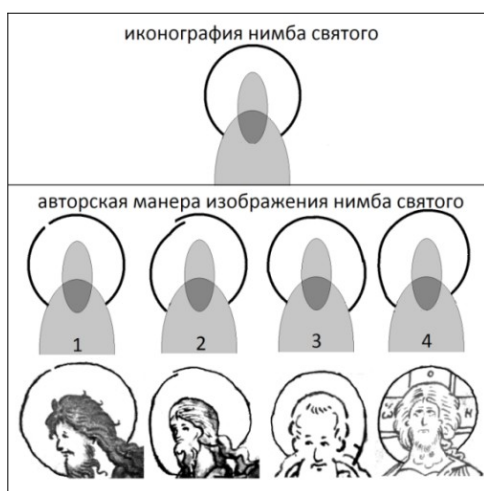


рис.2

Как его нарисует художник? Толщина линии, ее прерывность или непрерывность, ее форма – круг или овал (если овал, то в какую сторону он будет заваливаться), и многое другое, зависит от личной манеры отдельного автора. Как по-разному художники ЛЛС рисуют нимб, например первый, рисует нимб с маленьким зазором слева, второй, также с зазором, но линия нимба слева заходит под линию справа, у третьего мастера нимб заваливается вправо, у четвертого – влево. Причем это не случайная, разовая ситуация, а повторяющаяся из рисунка к рисунку. На примере нимба, самого простого элемента, хорошо видно, что на иконографию круга накладывается авторская манера рисования. Однако на более сложных элементах, таких как корона, шлем, горка, архитектурные детали, складки одежды, лики и т.д., отделить иконографию от авторской манеры будет гораздо сложнее. Надо заметить, что в разных городах Древней Руси существовали разные иконографические школы – Московская, Новгородская, Псковская и др. Иконография развивалась и менялась во времени. Манера большого художника могла стать со временем иконографическим образцом для

последующих поколений иконописцев, как случилось, например, с Андреем Рублевым, согласно Стоглаву 1551 года: «Писати живописцем иконы с древних образцов, как греческие живописцы писали и как писал Ондрей Рублев...А от своего замышления ничтож претворяти». Проблема иконографии и авторской манеры не всегда решается однозначно и это часто приводит к грубым ошибкам и дальнейшим неправильным толкованиям, да и просто к банальной путанице; за изменением иконографического шаблона исследователи ложно видят изменение авторской манеры или наоборот. Отсюда важно соблюдать некое правило, видеть за разными изображениями конструктивную схему, иконографический шаблон, что позволит определить, насколько «авторская манера» от него отклоняется, ее особенности, способы и приемы, техника рисунка, так сказать «рука мастера». Вот, например, иконография домика имеет двускатную крышу с прямой штриховкой, проем и окно сверху (рис.3).



рис.3

На первом рисунке мы видим изображение домика, близкое к иконографическому канону, тонкие, прямые линии, но штриховка крыши идет не вдоль, а поперек. На втором рисунке штриховка та же, только в два ряда, причем мастер наносит линии в свободной, экспрессивной манере. На третьем рисунке линии штриховки нанесены радиально от центра. Четвертый автор наносит линии соответственно «иконографическому» домику, но в два ряда. На этом примере очевидна разница между иконографией и авторской манерой: один шаблон, один стиль, а манер исполнения может быть сколько угодно, причем, надо не забывать, что любой из четырех вариантов

авторской манеры может стать на определенном этапе образцом для подражания, то есть «иконографическим каноном», шаблоном. Манера мастера видна уже на уровне первоначального наброска, как правило, он после прорисовки чернилами стирался (возможно, хлебным мякишем), но осталось большое количество примеров, где видны фрагменты предварительного эскиза карандашом. Иногда набросок и прорисовка сильно отличаются, что говорит о цензуре первоначального композиционного замысла миниатюры, которая исходила либо от самого художника, либо от кого-то из руководящих лиц, контролирующих общий процесс работ. Это хорошо видно на листе X-1317 (рис.4)⁵³, где над основным, законченным в красках рисунком миниатюры осталась большая сцена с персонажами и крышами домов, в карандашном наброске.



рис.4

Часто встречаются миниатюры, где набросок сохраняется внутри изображения. Видно как мастер корректировал, уточнял предварительный набросок, менял композицию. Например, на миниатюре Л-526 об.,⁵⁴ внизу, остались не прорисованные башни, а сверху, справа детали архитектуры и фигура, которая осталась в наброске. Возможно, это фигура юноши в короне, передвинутая автором влево, или персонаж оставшаяся за «кадром». На миниатюре Л-531, над горками, хорошо виден, оставшийся в наброске шлем, причем его иконографическая форма совпадает со шлемами,

⁵³ X– Хронографический сборник.

⁵⁴ Л– Лаптевский том.

прорисованными внизу, а справа заметен набросок лошади, которую автор прорисовал немного ниже. И таких примеров в Лицевом своде достаточно много. Важно отметить, определенную долю свободы от первоначального наброска мастера: художник легко менял композицию, добавлял или убирал детали, фигуры, архитектурные элементы и т.д., прорисовывая чернилами окончательный рисунок миниатюры, без помарок и ошибок, что говорит об уверенной и очень «твердой руке» мастеров Лицевого свода. Как я ранее уже говорил, что разделение на рисунок и живописную раскраску является ключевым в методе, поэтому изучать авторскую манеру миниатюр Свода необходимо послойно: набросок, прорисовка, живописная раскраска, возможно, поздние правки. Итак, для выявления иконографических особенностей той или иной манеры, надо выбрать пять, наиболее часто встречаемых признака, причем важно найти такие, которые имеют наибольшее количество повторений и не слишком мелкие, как, например, лики или руки персонажей. Для Лицевого летописного свода я выбираю в первую очередь элемент «горки», который встречается почти в каждой миниатюре. Далее это может быть архитектурный элемент, сопровождаемый типичным орнаментом, такой как портал с крышей. Также часто встречаются в Своде шлем, корона и башня. Это, конечно далеко не все признаки, по которым можно выявлять иконографическую манеру мастера, но минимально-достаточное их количество. А, так, таких признаков может возрасти до двадцати и больше, например, очень хороший признак, голова коня. Однако самый устойчивый и надежный признак, несомненно, лещадная горка (рис.5).

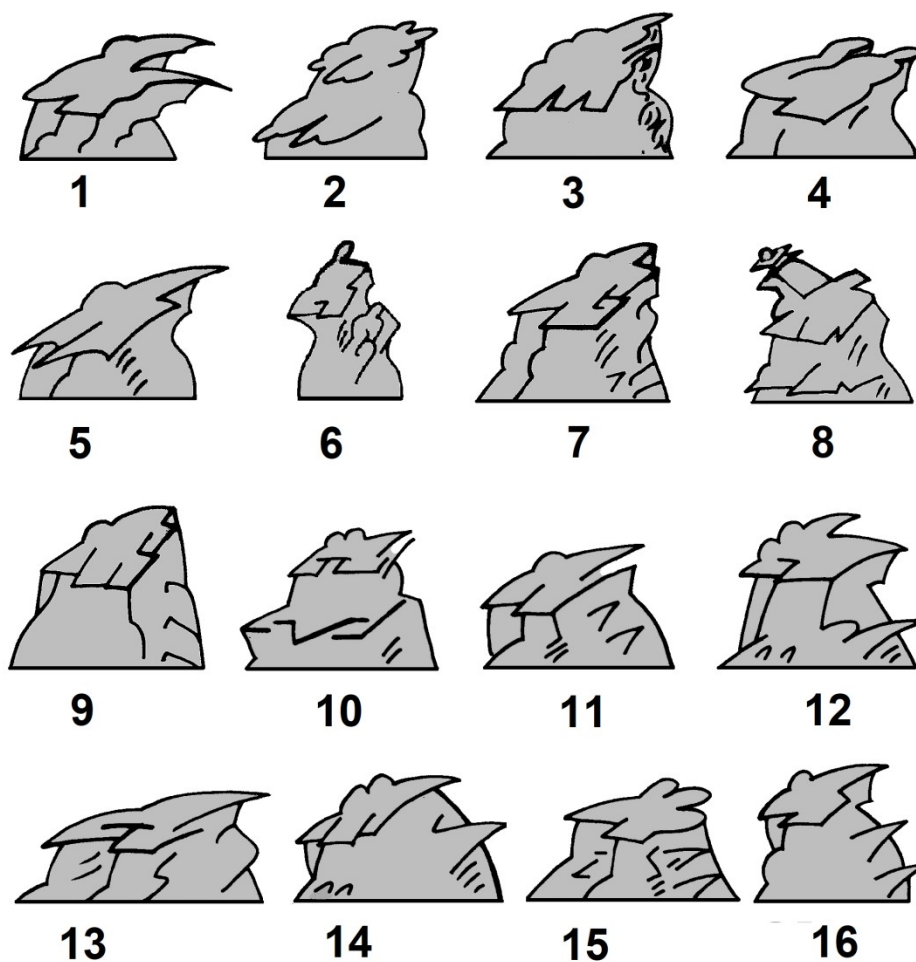


рис.5

Надо заметить, что иконографическая вариативность у каждого мастера своя, авторская, например: у М1, самая разнообразная по форме горок, шлемов, корон и т.д. Лещадная горка М1 в начале Музейского сборника имеет самую разнообразную форму (рис.6) и ее основная, шаблонная форма стабилизируется только во второй половине тома, где начинается история Троянской войны.

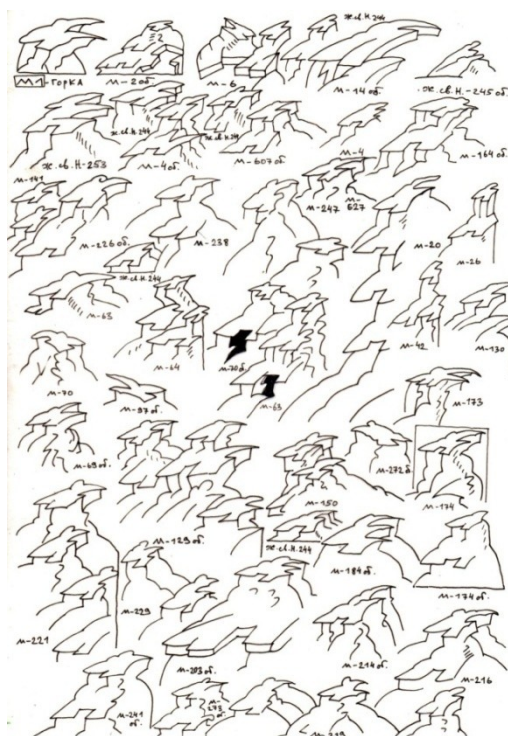


рис.6

Конечно, возникает вопрос, как можно в массе разнообразных горок увидеть одну иконографическую модель? Ответ кроется в анализе основных конструктивных особенностях лещадной горки, применяемой мастером. Например, в горках манеры 1 мы видим (рис.7), разбивку на три основных конструктивных элемента: 1-основание, в виде буквы П, лежащей на плоскости, 2- треугольная призма, усеченная сверху и 3-навершие в виде зигзага.

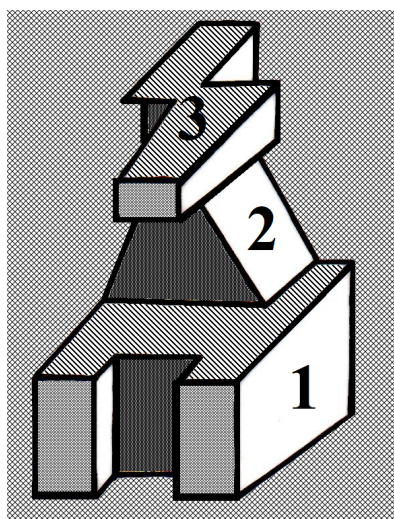


рис.7

Так или иначе, эта конструктивная форма просматривается во всех вариантах горок нарисованных М1. В основной, самой повторяющейся своей форме горка М1 выглядит так (рис.8).



рис.8

Шлем в группе M1 также претерпевает изменения во времени, в начале, разнообразный по форме, потом упрощается (рис.9).

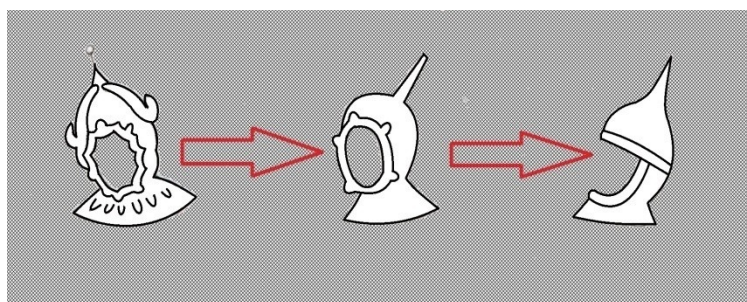


рис.9

Другие формы M1: корона, шапка, архитектурные элементы, претерпевают подобную эволюцию форм; от сложных к более простым, однако лики, руки и голова лошади неизменны. Судя по мастерству и сложности иконографической формы мастер или мастера группы манеры 1 были ведущими в создании миниатюр Свода, это можно видеть, где мастер из группы манеры 1 делает наиболее ответственные участки, как например, изображения фигуры царя (M-754⁵⁵, миниатюра M2, цари M1, M754об., миниатюра M7, царь M1, M-760об., миниатюра M5, цари M1). В целом в ЛЛС часто встречается работа двух или даже трех мастеров над одной композицией; есть одна уникальная миниатюра, единственная в своем роде, где над ней работало сразу три мастера: X-1281об., M8-верх, M7-центральная часть, M11-низ. Причем, есть просто смешанные миниатюры, принадлежащие различным мастерам отдельные элементы как, например, X-771, M11-верх, шлемы, M8-горка справа, M5-низ, шлемы. Все это говорит о коллективном, соборном способе работы, где мастера свободно могли дорабатывать детали изображений миниатюр Свода, влиять друг на друга, находится в творческом синтезе. Также встречаются очень стабильные, практически не меняющие форму элементы, художники. Например, M8 и

⁵⁵ М– Музейский сборник

М9 работали в близкой иконографической манере и во многом отличались почерком, авторской манерой; если у первого линия уверенная и сравнительно толстая, то у второго - немного нервная и тонкая, причем основное различие между ними - форма горок. На сегодняшний день основные группы миниатюр по иконографической манере исполнения рисунка уже выявлены, теперь требуется кропотливая работа по выявлению авторских манер внутри этих групп и точного определения числа авторов рисунка в ЛЛС. Тема живописной раскраски⁵⁶ миниатюр Лицевого свода так же не проста и местами очень запутанна для исследователя, как их графическая прорисовка (рисунок). В создании Свода, помимо основных мастеров, участвовало множество учеников; в общей массе миниатюр можно выделить значительное количество ученических работ, как в прорисовке, так и в раскраске. Есть работы иконописцев; их мы узнаем по характерным иконописным метам.⁵⁷ Как мы помним, последовательность работы над миниатюрами была такова: в начале работы с помощью тонкой кисти или калама⁵⁸ прорисовывалась композиция миниатюры, а затем прозрачной (минеральной) краской наносилась раскраска. Таким образом, цвет всегда шел за рисунком и никогда не предшествовал ему. Надо отметить, что раскраска Синодального тома по манере и логике наложения красочных слоев явно выделяется на фоне основного массива Лицевого свода. Не исключено, что есть следы поновлений мастеров XVII века и в основной части Свода⁵⁹. На данный момент времени трудно с абсолютной уверенностью утверждать принадлежит ли раскраска основной части Свода к XVI веку или там есть следы работы художников следующего столетия. Манеры живописной раскраски чрезвычайно разнообразны и по колориту, и

⁵⁶ Термин «раскраска» ввел в широкий научный оборот А.Амосов в книге «Лицевой летописный свод Ивана Грозного».

⁵⁷ В нескольких томах ЛЛС на миниатюрах, мною обнаружены, буквы старославянского алфавита, обозначающие цвет, которым надо раскрасить тот или иной фрагмент, например: горки, стол и т.д.

⁵⁸ Калам — орудие для письма из тростника или дерева, заточенное особым способом.

⁵⁹ Вопрос о «поновлениях» на сегодняшний момент остается спорным, были ли они вообще, при внимательном изучении раскраски, складывается впечатление, что все это оригинальная авторская раскраска.

по способу нанесения красочных слоев. Есть группы миниатюр расписанных в ярких, красочных тонах, а есть в очень сдержанной палитре. Заметно, что задачи некоего единообразия в принципе не ставилась, каждый мастер работал как умел в своей личной манере письма. В живописной раскраске можно выделить три группы. К первой группе я отношу первоначальную «авторскую» раскраску. Ко второй группе относятся различные поправки и поновления (изменения первоначального красочного слоя). В третью группу я включил миниатюры Синодального тома, которые были раскрашены художниками XVII века, а также две миниатюры из Царственной книги. Таким образом, Лицевой летописный свод может быть назван памятником двух веков, XVI и XVII, как бы ни были они различны по своим эстетическим вкусам. С одной стороны живописную раскраску изучать проще, чем рисунок, так как она не связана напрямую с иконографией и с теми проблемами, о которых я писал выше, но с другой стороны есть свои специфические сложности, которые, также требуют внимания и осмысления исследователем. Увидеть разницу между явно разными манерами раскраски не сложно, но существует масса неоднозначных, спорных моментов, которые требуют более глубокого и нестандартного подхода к проблеме. В отношении рисунка миниатюр Свода можно использовать практически один «набор» признаков: горка, портал, корона, шлем и башня с небольшими исключениями, где нет этих графем, то в раскраске все обстоит несколько иначе. Здесь «набор» признаков от одной манеры к другой меняется в зависимости от вкуса и предпочтения автора живописной раскраски. Казалось бы этим, основным признаком, должен стать цвет, колористическая палитра художника, но это не так. Во-первых, часто, мастера пользуются одним и тем же «замесом», и их палитра практически не отличается друг от друга. Мало того, есть случаи, когда, по каким-то причинам, автор меняет цвет, и можно видеть в одной, непрерывной серии миниатюр два «замеса». Иногда, художник «характерным» образом расписывает горки или тело лошади, например, ее гриву, но в других случаях это не работает, и эта

«характерность» у других авторов отсутствует. К этому добавляется проблема, которая заключается в том, что заметна «разница» между одинаковыми по манере росписи сериями миниатюр, где художник, видимо, как живой человек, немного меняет свою манеру в ту или иную сторону. В одной серии миниатюр он пишет аккуратно, а где то явно торопится и видны черты небрежности, красочный слой то плотный, то более прозрачный и т.д. Часто серии практически неотличимы по цвету, если не сказать, что цвет у них один и тот же, и отличаются они совсем по другим признакам. Надо добавить, что определить раскраску большого мастера гораздо легче, чем «простых» художников, так как она выделяется мастерством и грамотным наложением слоев краски. Вполне возможно, привлекались и случайные люди в ситуациях так называемого «аврала», когда надо было расписать большое количество миниатюр к сроку. Итак, возникает вопрос, а на какие признаки можно вообще опереться в определении авторской раскраски, и что работает безотказно. Ответ звучит неожиданно и парадоксально: нет ни одного признака, который мог работать в одиночку. Тем не менее, механизм определения авторской манеры раскраски существует, мало того, я постранично и неоднократно просмотрел все тома ЛЛС в РНБ⁶⁰ и уже точно определил количество художников в Лицевом хронографе⁶¹. Хочется задать вопрос, как? Вначале я обратил внимание на элемент, который вроде бы не имеет прямого отношения к раскраске – это уздечка коня. Она, как правило, черного цвета⁶² и было полное ощущение, что это элемент рисунка, а не живописи. Но рассматривая миниатюры, я заметил, что от изменения общего «замеса»⁶³ меняется конструкция самой уздечки, например ЛХ1⁶⁴ имеет простую форму (рис.10), а ЛХ2 уже более сложную, имеющую кольцо снизу.

⁶⁰ Лицевой Хронограф, Голицинский, Лаптевский и Шумиловский тома

⁶¹ На сегодняшний день мне удалось выявить тридцать пять различных авторских манер раскраски, постранично, что дает уверенность говорить о количестве художников расписывавших Лицевой Хронограф.

⁶² Черный цвет уздечки холодного оттенка, а черный цвет чернил прорисовки всегда теплого, коричневатого оттенка, что дает нам возможность говорить о нанесении этого элемента уже после основной прорисовки миниатюры.

⁶³ Как правило, но не всегда, изменение формы и цвета уздечки, меняет общую картину раскраски миниатюры.

⁶⁴ ЛХ- Лицевой хронограф.

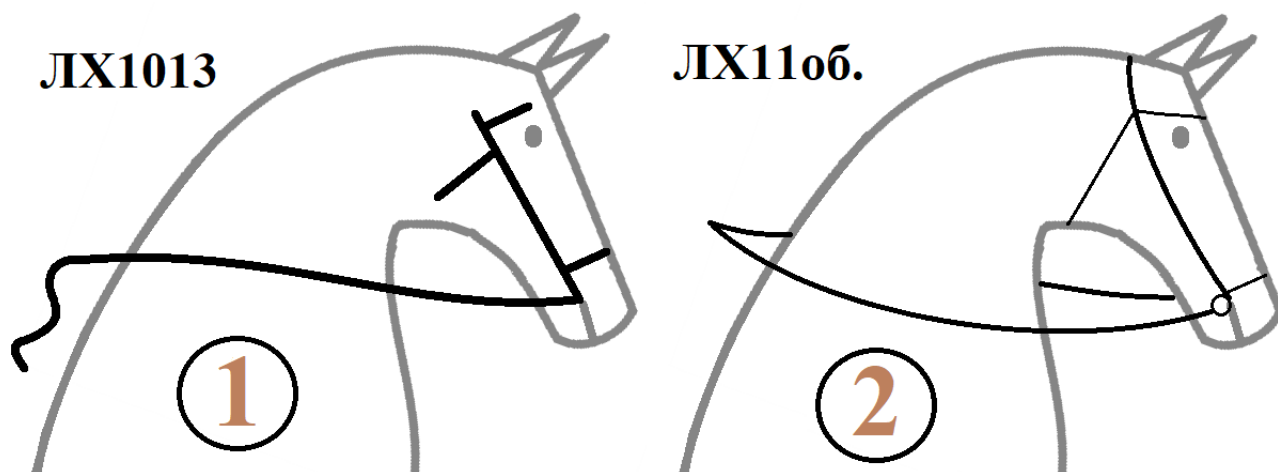
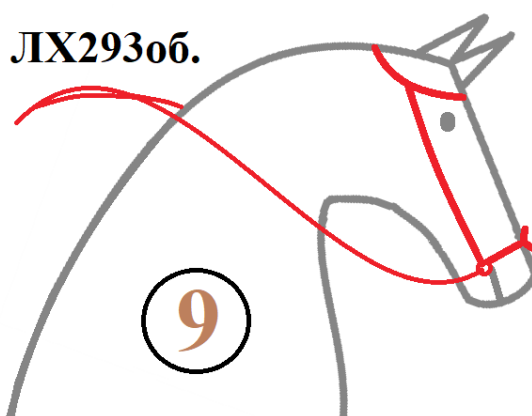


рис.10

Далее выяснилось, что уздечки бывают красного цвета (рис.11)⁶⁵, синего,



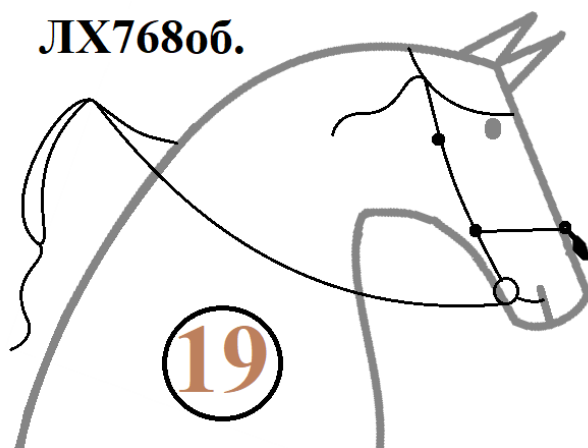
коричневого и т.д.

рис.11

Причем цвет уздечки, например черный, отличался от цвета чернил, написана краской, а не чернилами, которыми делалась прорисовка (рисунок). Сложность уздечек также сильно различается от манеры к манере,

⁶⁵ Основные цвета уздечки черный и красный, но также встречаются серые, коричневые, голубые, зеленые, смешанного типа.

ЛХ768об.

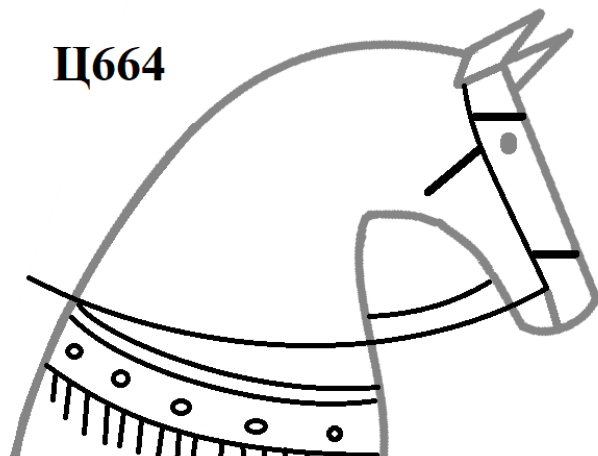


есть очень причудливые (рис.12).

рис.12

Надо заметить, что в Царственной книге есть два типа уздечек нарисованных уже на стадии рисунка, но основная масса принадлежит раскраске (рис.13).

Ц664



Ц148

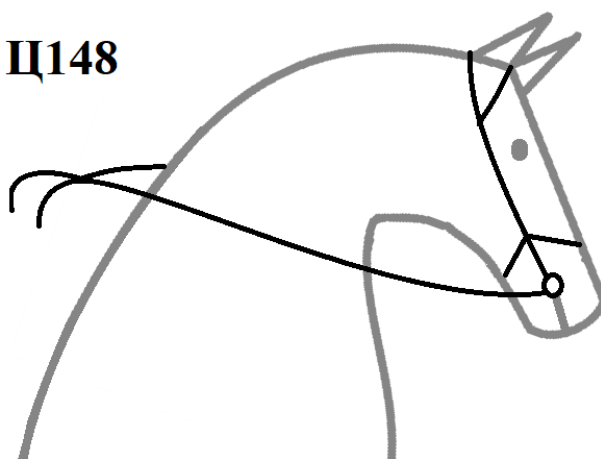


рис.13

Вариантов уздечек в Своде невероятное множество, причем у каждого автора своя, уникальная конструкция. У некоторых мастеров она имеет внутри себя вариативность, но оставаясь в рамках основной конструктивной формы. Однако не всегда уздечка позволяет определить манеру художника, она хороший «маркер», но есть много сложных случаев, когда этот признак не работает. Есть серии миниатюр, где попросту нет уздечек, так как нет изображений коней или они нарисованы без уздечки. Тема живописной раскраски столь обширна и сложна, что в данном формате реферата нет возможности рассказать даже об основных признаках. Существует масса сложных и интересных случаев, есть примеры раскраски вдвоем, но главное, что радует и вселяет оптимизм; вопрос выявления авторской раскраски

решаем. Уже можно говорить о ходе работ в целом, появились конкретные нормы выработки⁶⁶, возможно, говорить, как складывалась система производства от тома к тому и т.д. А если получится зафиксировать цикличность раскраски, последовательность художников друг за другом, то можно будет говорить о количестве мастеров в скриптории Ивана Грозного в тот или иной момент работы. Богатейший материал Лицевого летописного свода дает исследователю возможность отработать систему признаков и выработать самый оптимальный метод выявления авторской манеры художников Древнерусской миниатюры, как самого Свода, так и других лицевых рукописей Древней Руси и не только.

Заключение

В целом хочется сказать, что на протяжении двух с половиной веков изучения Лицевого летописного свода сделано немало, но сам памятник настолько велик, что все равно ощущение начала пути. От первых открытий М.М. Щербатова и Н.И. Новикова, когда их ошибки были вполне простительны, до наших дней целая пропасть. С одной стороны глядя сквозь время ошибаться, а самое непростительное просто стоять на месте нельзя, но это все-таки происходит, несмотря на то, что в 2006 году было выпущено полное факсимильное издание всех томов ЛЛС в Москве, издательством Актеон. Появились разные другие издания, в том числе и электронные в интернете, так что доступность Лицевого летописного свода стала качественно большей, тем не менее, пока нет больших открытий и серьезных исследований, которые могли раскрыть главные вопросы в связи созданием, структурой и значением Свода. Известный археограф В.В. Морозов, пишет:

⁶⁶ Если в Лицевом хронографе художники расписывали от 100 до 24 миниатюр, то в томах русской истории эта норма снизилась – 14 или 12 миниатюр, что вполне можно представить как ежедневную норму выработки для мастера (семь шесть листов в день).

«...мы все еще не можем с полной уверенностью ответить на важные вопросы, стоящие перед исследователем и волнующие читателя: кто, где и когда трудился над составлением этого грандиозного памятника отечественной письменности. Мы все еще не в состоянии назвать имена людей, подаривших Отечеству этот шедевр не только русской, но и мировой культуры. Он привлекал многих историков, столь же талантливых, сколь и амбициозных. Но до сих пор ЛС остается своеобразной **terra incognita**. Его монументальная основательность, его необычайные размеры и сложная история складывания и бытования, кажется, превышают слабые возможности отдельного исследователя.»[7, 7] Эти строки, написанные в 2005 году еще до выхода в свет факсимильного издания, но принципиально ситуация на сегодняшний день не изменилась. Ожидалось, что после выхода полного факсимильного издания ЛЛС в научном мире должен был возникнуть всплеск интереса, но этого не произошло, можно сказать, сегодня эпоха «застоя» или временного затишья. Вкратце, интерес к миниатюрам Свода возник не сразу: М.М. Щепкин и Н.И. Новиков не восприняли миниатюры как, что-то важное, скорее наоборот. Впервые, серьезно, миниатюрами заинтересовался, как исторически, так и художественной точки зрения Ф. И. Буслаев, который дал свою оценку уже во второй половине XIX века. Пожалуй, самым ценным трудом мне представляется работа Щепкина В.Н., уже в конце века, где он не только дает общую характеристику миниатюрам Свода, но сделал плодотворную попытку определить авторские манеры мастеров свода. Вклад Н.П. Лихачева, также трудно переоценить, его работы, посвященные носителю (бумаге) ЛЛС, выявление водяного бумажного знака, как очень важного в вопросе определения датировки памятника по его частям и в целом, сыграли революционное движение в изучении Свода, а также рукописей в целом. Немало потрудились над миниатюрами Свода в середине XX века Ольга Ильинична Подобедова. В своих работах она раскрывает основные закономерности в создании миниатюр, делает очень точные выводы по возможному ходу работ; о производстве, о отдельном

рисовании и раскраске, определяет возможное количество иконографических манер рисунка, около десяти и раскраски, которых не менее сорока и частую сменяемость манеры в ходе работ. Академик М.В. Алпатов в своем анализе миниатюр Свода, дает, хотя не прямое, но косвенное указание возможно разного подхода к пониманию и изучению, методами искусствоведения, как науки и историческими дисциплинами, в частности, источниковедения. Что вполне объяснимо, так как разбор каждой манеры и автора, имеющих общее стилистическое направление, но не имеющее яркой художественной индивидуальности, не так важно в искусствоведении как именно в исторической науке, где знание о том, сколько художников, в какой последовательности и как была организована работа той или иной мастерской является основным в понимании создания ЛЛС в его историческом контексте. Как ни странно это звучит, но исследования по теме ЛЛС еще только в начале пути, сам памятник настолько огромный и многоуровневый, что потребуются десятки исследователей, чтобы выяснить его историческую и художественную реальность. Мой вклад в это общее исследование — это последовательное и полистное выявление авторской манеры: в первую очередь иконографию рисунка, авторскую манеру рисунка, связь ее с наброском, а также выявление авторской манеры раскраски, закономерности в ходе работ, выявление норм выработки, последовательность работ, выявление групп работавших в одно время. Все это в свою очередь позволит проследить по признакам той или иной манеры возможные связи этих художников с разными школами иконописных мастерских, а также даст возможность уточнить датировку той или иной части Свода. Эти исследования позволяют убрать лишние смыслы, когда одни и те же персонажи рисуются в разных иконографических манерах, и точно определить возможное нахождение листов в разных томах, как, по раскраске, возможно, полностью исключить нахождение листов Синодального тома в других томах. По манере можно однозначно проследить единство всего памятника и по возможности исключить или

подтвердить нахождение авторов ЛЛС в других памятниках, как например «Житие Николы». Также исследованиям может помочь возможность проследить связь между манерами рисунка и манерами письма, и определить некоторую тождественность с бумажными водяными знаками. Очень надеюсь, что мои исследования помогут в дальнейшем историкам и искусствоведам в их кропотливом труде по определению исторического и художественного смысла ЛЛС в русской истории и истории мира.

Список литературы

1. Амосов А.А. Лицевой летописный свод Ивана Грозного. Комплексное кодикологическое исследование. — М.: Эдиториал УРСС.—1998.— С.385.
2. А.В.Арциховский А.В. Древнерусские миниатюры как исторический источник. — Томск-Москва, Водолей Publishers, —2004.—С.308.
3. Буслаев Ф.И. Для истории русской живописи XVI века. По поводу дела о дьяке Иване Висковатом — СПб.— 1861.— С.
4. Владимиров М./Алпатов М.В./, Георгиевский Г.П. Древнерусская миниатюра // 100 листов с описанием и статьями.— М.— АCADEMIA, —1933, —С. 322.
5. Иванов М.Л. Лицевой летописный свод, Житие Николая и Егорьевский сборник: опыт комплексного изучения.—М.— Актеон — 2017.—С. 246.
6. Новиков Н.И. Санктпетербургские ученые ведомости—Спб.—1777. —№19.С.148-151.
7. Морозов В.В. Лицевой свод в контексте отечественного летописания XVI века. — М.: Индрик, —2005.—С.278.
8. Перевоицков В.М. О русских летописях и летописателях по 1240, — СПб.—1836.— С.59.

9. Поленов Д.В. Библиографическое обозрение русских летописей — СПб. — 1850 — С.148.
10. Подобедова О.И. Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания.—М. — Наука—1965— С. 322.
11. Подобедова О.И. Московская школа живописи при Иване IV. — М.: Наука.— 1972.—С.193.
12. Пресняков А.Е. Царственная книга, ее состав и происхождение — СПб.—1893.—С.52.
13. Клосс Б.М. Никоновский свод и русские летописи XVI-XVII веков — М.: Наука —1980.— С.298.
14. Лихачев Н.П. Палеографическое значение бумажных водяных знаков. Ч.1: Исследование и описание филиграней; ч.2: Предметный и хронологический указатели; ч.3: Альбом снимков.— СПб.,— 1899.— С.749.
15. Щепкин В.Н. Два лицевых сборника императорского Исторического музея—СПб.—1897—С.34.
16. Щепкин В.Н. Лицевой сборник императорского Российского исторического музея—СПб.—1900.—С.54.
17. Щербатов М.М. Царственная книга—СПб. — 1769. — С.347.

18.Щербатов М.М. Царственный летописец — СПб. — 1772 — С.439.

19.Яковлева А.И. Исследование рисунка праздничных икон Благовещенского собора Кремля // Техники и технологии в сакральном искусстве. Христианский мир. От древности до современности. — М.: Индрик, —2012.— С. 326.