

ГАЛЕРЕЯ КЛАССИЧЕСКОГО И СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
«БУРГАНОВ-ЦЕНТР»



НАУЧНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ДОМ БУРГАНОВА
ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ

SCIENTIFIC AND ANALYTICAL JOURNAL
BURGANOV HOUSE
THE SPACE OF CULTURE

По рекомендации экспертного совета Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации журнал входит в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание ученой степени доктора и кандидата наук»

ISSN 2071-6818 (print)
ISSN 2618-7965 (online)

2.2023

Москва/Moscow
2023

Chief editor _____ **Burganova Maria A.**

The Editorial Board:

- Bowlt John Ellis** (USA) — Doctor of Science, Professor of the University of Southern California; Founder and head of the Institute of Modern Russian Culture
- Burganov Alexander N.** (Russia) — Doctor of Science, Professor of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts, Full-member of Russia Academy of Arts
- Burganova Maria A.** (Russia) — Doctor of Science, Professor of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts, Full-member of Russia Academy of Arts
- Gao Meng** (China) — Doctor of Science, Professor of Guangzhou Academy of fine arts
- Glanc Tomáš** (Germany) — Doctor of Science of The Research Institute of East European University of Bremen (Germany), and assistant professor of The Charles University (Czech Republic)
- Kravetsky Alexander G.** (Russia) — Candidate of Sciences, research associate of Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
- Kojo Sano** (Japan) — Professor of Toho Gakuyen University of Music
- Lavrentiev Alexander G.** (Russia) — Doctor in Art History, professor, vice-rector for scientific and international work of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts
- Misler Nicoletta** (Italy) — Professor of Modern East European Art at the Istituto Universitario Orientale, Naples
- Pan Yaochang** (China) — Professor of the Department of Art History and Art Theory of College of Fine Arts in Shanghai University; member of the Academic Committee of the Shanghai University
- Pavlova Irina B.** (Russia) — Doctor of Philology, Senior Researcher of Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
- Perelshtein Roman M.** (Russia) — Doctor of Arts, All-Russia State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov
- Pletneva Alexandra A.** (Russia) — Candidate of Sciences, research associate of Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
- Pruzhinin Boris I.** (Russia) — Doctor of Sciences, Professor, editor-in-chief of the Journal *Problems of Philosophy*
- Revzina Yulia E.** (Russia) — Doctor in Art History, professor, department chief Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts
- Ryzhinsky Alexander S.** (Russia) — Doctor of Science, Professor of Gnesins Russian Academy of Music
- Sahno Irina M.** (Russia) — Doctor of Sciences, Professor of Peoples' Friendship University of Russia
- Shvidkovsky Dmitry O.** (Russia) — Doctor in Art History, professor, rector Moscow Institute of Architecture, vice-president of the Russian Academy of Arts
- Smolenkov Anatoly P.** (Russia) — Candidate of Sciences, Professor of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts, full-member of Russia Academy of Arts
- Smolenkova Julia A.** (Russia) — Candidate of Sciences, associate professor of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts
- Tanehisa Otabe** (Japan) — Doctor of Science, Professor, Head of Department of Aesthetics and Theories of Art. The University of Tokyo
- Tsivian Yuri G.** (USA) — Doctor of Science, Professor, University of Chicago, Departments: Cinema and Media Studies, Art History, Slavic Languages and Literatures

Editor _____ **Smolenkova Julia A.** (Russia)

LETTER FROM
THE EDITOR

6



A CARVED FIGURE OF SAINT DEMETRIUS OF THESSALONICA IN
THE EONYMOUS AISLE OF THE ASSUMPTION
CATHEDRAL OF THE MOSCOW KREMLIN.
THE RELIC AND ITS SCULPTURAL EMBODIMENT
BY **ANNA RYNDINA**

10



THE ROLE OF THE SKY MOTIVE
IN THE DEVELOPMENT OF KONSTANTIN LEVIN'S
STORYLINE IN TOLSTOY'S NOVEL "ANNA KARENINA"
BY **IRINA B. PAVLOVA**

33



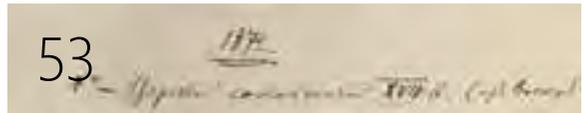
ROBERT FALK AND ITALY
BY **LIYA A. CHECHIK**

43



EUGENE LANCERAY'S EQUESTRIAN STATUES:
THE ROYAL FALCONER OF THE 16TH CENTURY
AND KYRGYZ WITH A GOLDEN EAGLE
BY **TATIANA V. DORONINA**

53



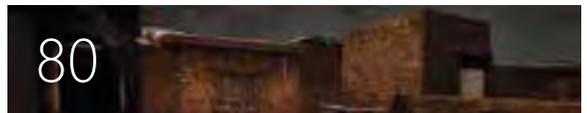
ART AND HISTORY OF BYZANTIUM
IN THE WORK OF ARTIST-JEWELLER EDUARD NIKITIN"
BY **POLINA V. SIMAKINA**

70



IN DEFENCE OF A "POOR" VR IMAGE"
BY **TATIANA E. FADEEVA**

80



THE LATEST PRACTICES IN MOTION GRAPHICS DISPLAY:
THE DEMO DESIGN IN MOTION FESTIVAL
BY **LIUBOV M. SOKOLOVA**

86



DESIGN IN BOOKS FOR NEWBORNS
BY **NATALYA YU. KAZAKOVA, ELIZAVETA D. LAKIZENKO**

99



Редакционный совет:

- Боулт Джон Эллис** (США) — доктор наук, профессор Университета Южной Калифорнии, создатель и директор Института современной русской культуры
- Бурганов Александр Николаевич** (Россия) — доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова
- Бурганова Мария Александровна** (Россия) — доктор искусствоведения, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова, академик Российской академии художеств
- Гао Мэн** (Китай) — доктор наук, профессор, Guangzhou Academy of fine arts
- Гланц Томаш** (Германия) — доктор, научный сотрудник Исследовательского центра Восточной Европы Бременского университета, профессор The Charles University (Чехия)
- Кравецкий Александр Геннадиевич** (Россия) — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русского языка Российской академии наук
- Койо Сано** (Япония) — профессор, Toho Gakuuen University of Music
- Лаврентьев Александр Николаевич** (Россия) — профессор, доктор искусствоведения, проректор по научной и международной работе Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова
- Мислер Nicoletta** (Италия) — профессор, Istituto Universitario Orientale, Naples
- Пан Яочанг** (Китай) — профессор кафедры истории и теории искусства колледжа Изящных искусств Шанхайского Университета, член Академического комитета Шанхайского Университета
- Павлова Ирина Борисовна** (Россия) — доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы РАН
- Перельштейн Роман Максович** (Россия) — доктор искусствоведения, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова
- Плетнева Александра Андреевна** (Россия) — кандидат филологических наук, научный сотрудник Института русского языка Российской академии наук
- Пружинин Борис Исаевич** (Россия) — доктор философских наук, профессор, главный редактор журнала «Вопросы философии»
- Ревзина Юлия Евгеньевна** (Россия) — доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств
- Рыжинский Александр Сергеевич** (Россия) — доктор наук, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных
- Сахно Ирина Михайловна** (Россия) — доктор филологии, профессор Российского университета Дружбы народов
- Смоленков Анатолий Петрович** (Россия) — кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова, академик Российской академии художеств
- Смоленкова Юлия Анатольевна** (Россия) — кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова
- Танехиса Отабе** (Япония) — доктор наук, профессор, заведующий кафедры Эстетики и теории искусства Токийского университета
- Цивьян Юрий Гаврилович** (США) — доктор наук, профессор, University of Chicago, Departments: Cinema and Media Studies, Art History, Slavic Languages and Literatures
- Швидковский Дмитрий Олегович** (Россия) — доктор искусствоведения, профессор, ректор Московского архитектурного института, вице-президент Российской академии художеств
- Редактор _____ **Смоленкова Юлия Анатольевна** (Россия)

СЛОВО
РЕДАКТОРА

8



АННА ВАДИМОВНА РЫНДИНА
РЕЗНАЯ ФИГУРА СВЯТОГО ДИМИТРИЯ СОЛУНСКОГО
В ОДНОИМЁННОМ ПРЕДЕЛЕ
УСПЕНСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ.
РЕЛИКВИЯ И ЕЁ ПЛАСТИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ

22



ИРИНА БОРИСОВНА ПАВЛОВА
РОЛЬ МОТИВА «НЕБО» В РАЗВИТИИ
СЮЖЕТНОЙ ЛИНИИ КОНСТАНТИНА ЛЕВИНА
В РОМАНЕ Л.Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

38



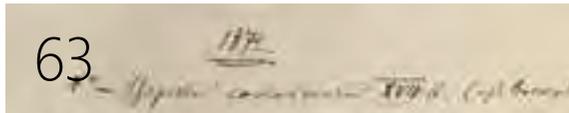
ЛИЯ АНАТОЛЬЕВНА ЧЕЧИК
РОБЕРТ ФАЛЬК И ИТАЛИЯ

48



ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА ДОРОНИНА
КОННЫЕ СТАТУИ Е.А. ЛАНСЕРЕ
«ЦАРСКИЙ СОКОЛЬНИЧИЙ XVI ВЕКА»
И «КИРГИЗ С БЕРКУТОМ»

63



ПОЛИНА ВАДИМОВНА СИМАКИНА
РЕМИНИСЦЕНЦИИ ИСКУССТВА И ИСТОРИИ
ВИЗАНТИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА-
ЮВЕЛИРА ЭДУАРДА НИКИТИНА

76



ТАТЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА ФАДЕЕВА
В ЗАЩИТУ «БЕДНОГО» VR-ИЗОБРАЖЕНИЯ

83



ЛЮБОВЬ МИХАЙЛОВНА СОКОЛОВА
НОВЕЙШИЕ ПРАКТИКИ В ЭКСПОНИРОВАНИИ
МОУШН-ГРАФИКИ: DEMO DESIGN IN MOTION FESTIVAL

92



**НАТАЛЬЯ ЮРЬЕВНА КАЗАКОВА,
ЕЛИЗАВЕТА ДМИТРИЕВНА ЛАКИЗЕНКО**
ДИЗАЙН-РЕШЕНИЯ В КНИГАХ ДЛЯ НОВОРОЖДЕННЫХ

104



LETTER FROM THE EDITOR

Dear readers,

We are pleased to present to you Issue 2, 2023, of the scientific and analytical journal *Burganov House. The Space of Culture*.

Upon the recommendation of the Expert Council of the Higher Attestation Commission, the journal is included in the List of Leading Peer-reviewed Scientific Journals and Publications in which the main scientific results of theses for the academic degrees of doctor and candidate of science must be published. **Now the journal has been assigned to K2 of the Higher Attestation Commission list.**

The journal publishes scientific articles by leading specialists in various humanitarian fields, doctoral students, and graduate students. Research areas concern topical problems in multiple areas of culture, art, philology, and linguistics. This versatility of the review reveals the main specificity of the journal, which represents the current state of the cultural space.

The journal is opened by Anna Ryndina's article "A Carved Figure of Saint Demetrius of the Eponymous Aisle of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. The Relic and Its Sculptural Embodiment". In it, the author draws attention to the polemic problem of interpreting the phenomenon of the Russian church sculpture in the synodal era, highlighting that its in-depth study in the late 20th — early 21st centuries allowed to "defend" the high spiritual and artistic status of this phenomenon. The author bases her evidence on archival documents, analysis of historical and cultural contexts, and a comparative analysis of the monuments.

In the article "The Role of the Sky Motive in the Development of Konstantin's Storyline in Tolstoy's Novel *Anna Karenina*", Irina Pavlova analyses the spiritual development of the hero of the novel *Anna Karenina* through the prism of the image of the sky and the significance of the theme of the universe in the development of the storyline of Konstantin Levin — one of the central characters of the novel *Anna Karenina*. The article examines several episodes describing the hero's encounter with the Universe, which are connected with his desire to gain desired love, happiness, harmonious personal relations, with an intuitive feeling of the inextricable connection of the earthly and heavenly.

Images of Italy and the understanding of Italian art in the work of R. Falk are explored by Liya Chechik in the article "Robert Falk and Italy".

The author describes the journey of the young artist, who travelled around dozens of cities and commemorative places of Northern Italy in 1911, and the reflection of "Italian impressions" in his work. The author emphasises that the "Italian experience" was constantly used by the artist in his creative, analytical and pedagogical work.

A notable contribution to the study of the creative heritage of famous Russian sculptor E. Lanceray was introduced by Tatiana V. Doronina. In her article "Eugene Lanceray's Equestrian Statues: The Royal Falconer of the 16th Century and Kyrgyz with a Golden Eagle", she presented the result of attribution, systematisation of archival and scientific materials dedicated to Lanceray's equestrian statues. The article provides previously unknown information about the display of Lanceray's equestrian statues at three exhibitions: the World Exhibition in Paris, (1878), the All-Russian Art and Industrial Exhibition in Moscow (1882), Exhibition of Birds of Prey, Dogs and Hunting Accessories in St. Petersburg (1885).

The influence of Byzantine art on the work of a contemporary artist is analysed by Polina Simakina in the article "Art and History of Byzantium in the Work of Artist-jeweller Eduard Nikitin". The author notes the "multilayered" semantic structure of the works and emphasises that the organic syncretism of the art of the entire Western Asian region can be traced in the artistic image of the monuments.

The phenomenon of a "poor" VR-image, which opposes the existing conventions of the film and video game industry, where a "good picture", a high-quality, visually convincing (suggestive) image "reign", is explored by Tatiana E. Fadeeva in the article "In Defense of a "Poor" VR image". Authors argue that a "poor image" can be used as a tool to form an artistic statement, or may work as an artistic device, which encourages the viewer to participate in communication more intensely.

The formation of digital trends in both art and design is analysed by Liubov M. Sokolova in the article "The Latest Practices in Motion Graphics Display: the DEMO Design in Motion Festival". The author emphasises that in graphic design, new technologies influence not only design methods but also in many respects the emergence of new synthetic genres, such as motion design. The author pays special attention to the study of the role of motion graphics in the modern digital space.

Design features of books adapted for the category of readers "0+" with a study of the needs and abilities of this age group are considered by Natalya Yu. Kazakova and Elizaveta D. Lakizenko in "Design in Books for Newborns". The authors conclude that a book for newborns is aimed at the first acquaintance of a child with the outside world, the development of the sensory system, fine motor skills, and primary socialisation with close adults.

The publication is addressed to professionals specialising in the theory and practice of the fine arts and philology and all those interested in the arts and culture.

СЛОВО РЕДАКТОРА

Дорогие читатели!

Мы рады представить Вам № 2/2023 научно-аналитического журнала «Дом Бурганова. Пространство культуры».

По рекомендации Экспертного совета ВАК журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук. Журналу присвоена категория К2.

В журнале публикуются научные статьи ведущих специалистов разных гуманитарных областей, докторантов и аспирантов. Направления исследований касаются актуальных проблем в различных областях культуры, искусства, филологии и языкознания. В этой многогранности обозрения проявилась основная специфика журнала, представляющего современное состояние пространства культуры.

Журнал открывают статья А. В. Рындиной «Резная фигура святого Димитрия Солунского в одноимённом пределе Успенского Собора Московского Кремля. Реликвия и её пластическое воплощение», в которой Автор привлекает внимание к полемической проблеме толкования в синодальную эпоху феномена русской храмовой скульптуры, указывая, что углублённое её исследование в конце XX — начале XXI века позволило «отстоять» высокий духовный и художественный статус этого явления. Автор основывает свои доказательства на архивных документах, анализе исторических и культурологических контекстов, сравнительном анализе памятников.

И. Б. Павлова в статье «Роль мотива неба в развитии сюжетной линии Константина Левина в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина»» анализирует духовно–нравственное развитие героя романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» через призму образа неба и значимости темы вселенной в развитии сюжетной линии одного из центральных персонажей романа «Анна Каренина» Константина Левина. В статье рассмотрено несколько эпизодов, описывающих встречи героя со Вселенной, которые связаны с его стремлением обрести столь желанные любовь, счастье, гармоничные личные отношения, с интуитивным ощущением неразрывной связи земного и небесного.

Образы Италии и осмысление итальянского искусства в творчестве Р. Р. Фалька исследует

Л. А. Чечик в статье «Роберт Фальк и Италия». Автор описывает путешествие молодого художника, который в 1911 году обошел десятки городов и памятных мест северной Италии, и отражение в его творчестве «итальянских впечатлений». Автор подчеркивает, что «итальянский опыт» постоянно привлекался художником в творческой, аналитической и педагогической работе.

Заметный вклад в изучение творческого наследия известного русского скульптора Е. А. Лансере внесла Т. А. Доронина. В своей статье «Царский сокольничий XVI века» и «Киргиз с беркутом» она представила результат атрибуции, систематизации архивных и научных материалов, посвященных конным статуям Е. А. Лансере. В статье приводятся неизвестные ранее сведения об экспонировании конных статуй Лансере на трех значимых выставках: Всемирной выставке в Париже (1878), Всероссийской художественно-промышленной выставке в Москве (1882), Выставке ловчих птиц, собак и принадлежностей охоты в Санкт-Петербурге (1885).

Влияние искусства Византии на творчество современного художника анализирует П. В. Симакина в статье «Реминисценции искусства и истории Византии в творчестве художника-ювелира Эдуарда Никитина». Автор отмечает «многослойность» смысловой структуры произведений и подчеркивает, что в художественном образе памятников прослеживается органический синкретизм искусства всего Переднеазиатского региона.

Феномен «бедного» VR-изображения, противостоящего существующим конвенциям индустрии кино и видеоигр, где «царствует» «хорошая картинка», качественное, визуально убедительное (суггестивное) изображение, исследует Т. Е. Фадеева в статье «В защиту «бедного» VR-изображения». Автор декларирует, что «бедное изображение» может использоваться как инструмент для формирования художественного высказывания, выступать как художественный прием, побуждающий зрителя к участию в коммуникации.

Формирование цифровых направлений как в искусстве, так и в дизайне анализирует Л. М. Соколова в статье «Новейшие практики в экспонировании моушн графики: DEMO design in motion festival». Автор подчеркивает, что в графическом дизайне новые технологии влияют не только на методы проектирования, но и во многом на по-

явление новых синтетических жанров, таких как моушн-дизайн. Особое внимание Автор уделяет исследованию роли моушн графики в современном диджитал пространстве.

Особенности дизайна книг адаптированных для категории читателей «0+» с исследованием потребности и способности этой возрастной группы рассматривают Н. Ю. Казакова и Е. Д. Лакизенко в статье «Дизайн решения в книгах для новорожденных». Авторы делают вывод, что книга для новорожденных направлена на первое знакомство ребёнка с окружающим миром, развитие сенсорной системы, мелкой моторики, на первичную социализацию с близкими взрослыми.

Издание адресовано профессионалам, специализирующимся в области теории и практики изобразительного искусства и филологии, а также всем, кто интересуется вопросами искусства и культуры.

Anna V. Ryndina

Academician of the Russian Academy of Arts,

Honoured Artist of the Russian Federation,

Doctor of Arts,

Professor,

Head of the Old Russian and Church Art Department of the

Research Institute of Theory and History of Fine Arts at the

Russian Academy of Arts

e-mail: ryndinaav@rah.ru

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-7991-4854

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-2-10-32

A CARVED FIGURE OF SAINT DEMETRIUS OF THESSALONICA IN THE EPONYMOUS AISLE OF THE ASSUMPTION CATHEDRAL OF THE MOSCOW KREMLIN. THE RELIC AND ITS SCULPTURAL EMBODIMENT

Summary: In the article, the author continues her research on the Holy relics and wooden carved sculpture in ancient Russian art in the context of East and West relations.

The author draws attention to the current problem of studying the relationship of form formation with the structure of symbolic thinking within the cultural space of the era. Moreover, the author explores historical analytical texts which highlight the problems of sacred synthesis, confirming the author's conclusions that church space and each object, regardless of its size and sacred significance, originally formed a single whole.

In her article, the author proves that the kiot carved statue of St. Demetrius of Thessalonica was made by a Moscow master at the end of the 14th — beginning of the 15th centuries. It was placed in the Demetrius chapel of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin, signifying, according to Metropolitan Cyprian's plan, the image of the saint's "tomb board", which was brought to Vladimir from Thessalonica in 1197. Restored in the 16th and 17th centuries, the icon of the Thessalonica martyr, from which a golden filigree crown (the end of the 14th — beginning of the 15th

century) has been preserved, could have also been commissioned by Cyprian in order to liken the Moscow Assumption Cathedral to the ancient basilica of St. Demetrius, and Moscow to Thessalonica. The only ancient shrine brought to Moscow from Vladimir in the 90s of the 14th century was most likely a Byzantine ark of the 11th century with a particle of St. Demetrius's "shirt", which was the main shrine of the basilica. The reconstruction of the "tomb board", commissioned by Cyprian, in the form of a wooden statue of the saint confirms the opinion that it was a relief.

The author draws attention to the polemical problem of interpretation of the phenomenon of Russian church sculpture in the synodal era as a manifestation of pagan beliefs, pointing out that its in-depth study at the end of the 20th — beginning of the 21st centuries made it possible to assert the high spiritual and artistic status of this phenomenon. The author bases her evidence on archival documents, analysis of historical and cultural contexts, and comparative analysis of monuments.

Keywords: Saint Demetrius of Thessalonica, relics of Thessalonica, Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin, church sculpture

Many researchers attach great importance to the fate of the Thessalonica relics which were brought to Vladimir from Thessalonica in 1197 and then found their way to the Assumption Cathedral¹ in Moscow. However, numerous questions regarding the “tomb board” of St. Demetrius remain in the shadows, and the final date of the pictorial icon, renewed in 1701 by Kirill Ulanov, is also unclear.

It seems to us that the analysis of the carved image of the holy warrior, discovered by N. Pomerantsev in the attic of the Mirovarennaya Chamber of the Moscow Kremlin in 1924 and identified by him as an image of St. Demetrius of Thessalonica of the end of the 14th — beginning of the 15th centuries², can shed light on the solution of the above-mentioned problems. According to the researcher, the sculpture was badly damaged by fire (hands are missing and the face is damaged). Pomerantsev believed that the warrior held a spear in his right hand, and a shield³ in his left.

According to G. Wagner, the warrior representing St. George has common iconographic and typological features with the stone Yermolinsky George of the Frolov Gates of the Moscow Kremlin and was created, therefore, in the second half of the 15th century⁴. For Wagner, the image of St. George, “the patron of the princely house”, is the most consistent with the ideological views of the era of Ivan III⁵.

In connection with the possible functioning of the statue, Wagner puts forward a hypothesis about its position “in the architectural niche of some Kremlin tower or grand duke’s palace”⁶. As one can see, in connection with the warrior’s figure, in science, there is the same circle of “city defence” stamps as in the case of Nikolai Mozhaisky. Although according to the materials of written sources of the

17th-18th centuries and according to the modern existence of kiot icons with a relief image of saint warriors, in particular, *Saint George and the Dragon*, it is clear that they occupied a place in the interiors of churches, most often in side-by-side iconostases⁷. This equally applies to ancient Balkan wooden statues.

Let us start with the definition of the character. We are presented with the opinion of Pomerantsev, who believed that the Kremlin warrior was St. Demetrius of Thessalonica; it is closer to the truth than Wagner’s point of view. Wagner proceeded from such an iconographic sign as “curly hair”⁸, arranged in round curls on the saint’s head, known precisely from the images of St. George, while the hair of St. Demetrius was interpreted differently — in the form of straightened strands, more adjacent to the head. However, this argument is by no means absolute.

Indeed, the hairstyle of the Kremlin warrior is made using the same convex “curls” as in the subsequent images of wooden horsemen. However, it is made differently. The hair fits around the egg-shaped head, without creating a fluffy curly hat characteristic of iconography of St. George. In this case, it has the form of a “helmet” tightly attached to the head, descending along the cheeks so that long wavy strands are visible in the front, reaching almost to the chin; the lower curl is accentuated by size, falling down in the form of a kind of “drop”. This form of hairstyle is a sign of a very wide range of icons and reliefs with the image of St. Demetrius, dating back to ancient times.

Such, for example, is an ivory icon of the second half of the 10th century with a tall relief figure of St. Demetrius of Thessalonica from the Metropolitan Museum of Art in New York⁹. In painting of the 11th-12th centuries, this is the martyr of Thessalonica on two icons from the State Hermit-

1. Smirnova, E.S. 1997. “Church Icon of the Dmitrievsky Cathedral. The Holiness of the Thessalonica Basilica in the Vladimir Church”, *Demetrius Cathedral in Vladimir: to the 800th anniversary of its foundation*, pp. 220–253.
2. Sterligova, I.A. 1997. “Byzantine Reliquary of Demetrius of Thessalonica from the Moscow Kremlin and its Fate in Ancient Rus”, *ibid.* pp. 255–273.
3. Pomerantsev, N.N. 1964. *Vystavka russkoj derevjannoju skul’ptury i dekorativnoj rez’by: Katalog [Russian wooden sculpture and decorative carving. Catalogue of the exhibition]*, p. 24. Moscow, USSR. The monument’s height: 1.7 m.
4. *Ibid.*
5. Vagner, G.K. 1980. *Ot simvola k real’nosti. Razvitie plasticheskogo obraza v russkom iskusstve XIV–XV vekov [From symbol to reality. The development of plastic image in the Russian art of XIV–XV centuries]*, p. 223. Moscow, USSR.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*

7. *Reznye ikonostasy i derevjannaja skul’ptura Russkogo Severa: Katalog vystavki [Carved icon-stands and wooden sculpture of the Russian North. Catalogue of the exhibition]*, 1995, Moscow, Russia. Cat. M 7, «The Miracle of St George and the Dragon» (the XVII century) from the northern aisle of the Cathedral of the Annunciation in Solvychevodsk; Cat. M 9, «St George the Victorious» (the XVII century) from the St. Michael the Archangel’s Church in the Velikodvorskaya village; Cat. M 10, «The Miracle of St George and the Dragon» (the XVII century) from the Epiphany Cathedral in Mezen, and others.
8. Vagner, G.K. Op. cit. p. 223.
9. Evans, Helen C. (Editor) and Wixom, William D. (Editor). 1997. *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261*. Cat № 81, pp. 134–135.



Ill. 1. Dmitry Solunsky

age: *The Apostle Philip, St. Fyodor and St. Demetrius and St. George, Fyodor Stratilat and Demetrius*¹⁰, and the character of the last image dating back to the 12th century is closer to the type we are interested in.

Based on the direction of the preserved part of the right hand and the position of the saint's left shoulder, one can think that the warrior was

10. Bank, A. 1977. *Byzantine Art in The Collections of Soviet Museums*, no. 239–241, pp. 316–317, 242, 317.

holding a shield with his left, lowered hand, and holding a high spear in his right, like the two characters of the Hermitage icons mentioned above. The figure of St. Demetrius on a small mosaic image of the 14th century from Sassoferato in Italy, in the icon setting of which an ampoule with myrrh is embedded¹¹, is designed in a similar way. It should be noted that this gesture is at odds with the known copies of the Thessalonica icon, which, as they say, was painted on the “tomb board” of the saint and was brought to Vladimir from Thessalonica in 1197¹², and then to Moscow in the 90s of the 14th century under Metropolitan Cyprian¹³.

However, in connection with the named icon from Thessalonica, a number of essential points are unclear: to what extent does the iconography of the ancient icon (if it existed at all!) correspond to the Godunov copy of 1596 from the State Historical Museum¹⁴ and the image of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin, restored (more precisely, re-painted) by Kirill Ulanov in 1701 on a 12th century board (?)¹⁵. E. Smirnova notes that it is impossible to decide with certainty what the original iconographic version was¹⁶.

There remains another question — do we have reason to identify the “tomb board” brought from Thessalonica with the icon that exists now, for this identification first appears only in the text of *The Book of Degrees of the Royal Genealogy*¹⁷. Smirnova believes that there are grounds for this¹⁸. However, she cites A. Grabar's opinion, which is most interesting for us, that the “tomb board” could be part of an empty tomb, which was located in the Thessalonica basilica and was upholstered in silver (most likely, chased — author's note) plates¹⁹, that is, it was a tomb relief. A similar precedent is known: under Bishop Heidelberg (1133), an icon of St. Demetrius of Thessalonica, originating from Apulia and famous among

11. *Splendori di Bisanzio*, 1990. Cat. № 42, pp. 112–113. Milano, Italy.

12. Smirnova, E. S. Op. cit. p. 220, illustration 132, 134, 135.

13. *Ibid.* p. 229.

14. *Ibid.* illustration 134, p. 223.

15. *Ibid.* illustration 132, p. 221, p. 232.

16. E. S. Smirnova notes that it is difficult to draw a conclusion about the original iconography of the icon: large ancient fragments under the layer of painting from 1701 are absent. — Smirnova, E. S. *Ibid.* p. 234.

17. *Ibid.* p. 231

18. *Ibid.*

19. Grabar, A. 1950. “Quelques reliquies de Saint Demetrius et la martyrium de Saint a Salonique”, *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 5, pp. 2–28. Smirnova, E. S. Op. cit. p. 239.

contemporaries precisely for the beauty of gold²⁰, was specially brought as a gift to Saint Julian in Mens. Researchers see in it a Byzantine icon in a luxurious precious frame²¹, which was traditional for the Eastern Christian world. Meanwhile, the origin of the monument is from Apulia, where the relics of St. Nicholas the Wonderworker have been kept in Bari since 1087, and the news of the tomb chased icon of the saint, enclosed to the Barian basilica by Serbian kings at the beginning of the 14th century and perhaps, repeating the most ancient precious statue — a reliquary, urge to treat this news differently and assume the chased image of the Thessalonica martyr to be in the icon from Mens; the martyr could be the container of the wonderful myrrh flowing from the relics of the saint or his mysterious “shirt”, mentioned among the relics brought to Vladimir from Thessalonica in the Laurentian Chronicle of 1212²².

The “historical reconstruction” of famous monuments of church art was more than appropriate in the era of Metropolitan Cyprian, and especially in connection with the image of this saint. The fact is that in 1185, one of the Thessalonica icons of St. Demetrius was temporarily captured by the Bulgarians and transferred from Thessalonica to Tarnovo (when the basilica was plundered by the Normans), and Saint Demetrius was glorified by the brothers Peter and Asen as the patron saint of Bulgaria²³. In an epigram to the glory of this icon, Theodore Balsamon again mentioned the luxury of gold and silver²⁴. And although in 1186, the icon was again in the hands of the Byzantines, the fact of Bulgaria’s involvement in it was very significant not only then but also in the era of Metropolitan Cyprian, when a real tendency arose to overcome the long-term schism between the Bulgarian and Byzantine Churches, which preceded the patriarchate of Evfimy Turnovsky, whose relative was presumably Cyprian²⁵.

The proposed by Smirnova date of appearance of the image of St. Demetrius of Thessalonica in Moscow not in 1380 but simultaneously with the ancient icon of Our Lady of Vladimir is more than logical, as well as Cyprian’s order for both icons to have precious gold settings with chasing and filigree²⁶. Cyprian, as it were, consciously united the palladium of Rus’ in the form of an ancient image of the Virgin with the historical palladium of Bulgaria and all of Byzantium in a single act of their solemn transfer to Moscow, which inherited the state and spiritual tradition not only of Kiev and Vladimir but of Byzantium as a whole. It is clear that this act involved a painted icon of a martyr warrior, then copied many times in Rus’ in subsequent eras. However, this does not mean that it was painted precisely in the 12th century, moreover, on the saint’s “tomb board”. It is here that one should recall A. Grabar’s hypothesis about the relief icon.

Let us think about whether there are any semantic analogues of the mentioned “tomb board” in the past history of Rus’? Sacred tomb boards are mentioned twice in the Novgorod Chronicles of the 12th-13th centuries. According to researchers, in the Cathedral of St. Sophia in Novgorod at that time, there was a whole complex of objects that were relics of the Holy Sepulcher²⁷. The Novgorod chronicle says that in 1134, the “tomb board” of the Holy Sepulcher was brought to the great city by a certain Dionysius, the envoy of posadnik Miroslav²⁸. The First Novgorod Chronicle notes the acquisition of the Holy Sepulcher²⁹ by Dobrynya Yadreykovich, the future Archbishop Anthony, at the beginning of the 13th century in Constantinople. D. Ainalov believed that fragments of the facing of the marble *cubiculum* on the Tomb, which appeared after its destruction by the Arabs in 1009³⁰, are identified

20. Tarkova-Zaimova, B. 1978. “Quelques representations iconographiques de Saint Démétrius et l’insurrection des Assénides — première session dans son culte «occuménique»”. *Byzantino-bulgarica*, vol. 5, p. 265. Sofia, Bulgaria.

21. Ibid.

22. “Lavrent’evskaja letopis’” [“Laurentian Chronicle”], issue 2, column 422. *Polnoe sobranie russkikh letopisej* [Complete Collection of Russian Chronicles], vol. 1, 1927. Leningrad, USSR.

23. Tarkova-Zaimova, B. Op. cit., pp. 262–263.

24. Ibid.

25. Prohorov, G.M. 1976. *Povest’ o Mityae* [The Tale of Mitya], pp. 16–21. Leningrad, USSR.

26. Ryndina, A.V. 1990. *Artistic Metal of Moscow of the 14th-15th Centuries. Typology and Style formation*, Abstract of Ph.D. dissertation, p. 25, Moscow, USSR. Ryndina, A.V. 1997. “On the History of the Restoration of the Icon Setting of «Our Lady of Vladimir» in the 15th century”, *Ancient Russian Art. Research and attribution*, pp. 136–147.

27. Sterligova, I.A. 1994. “Ierusalimy kak liturgicheskie sosudy v Drevnej Rusi” [“Jerusalims as liturgical vessels in Kievan Rus’”], *Ierusalim v russkoj kul’ture* [Jerusalem in Russian culture], p. 52. Nauka, Moscow, Russia.

28. *Complete Collection of Russian Chronicles*, vol. 2, p. 608.

29. *Novgorodskaya pervaya letopis’ starshago i mladshago izvodov* [The Novgorod First Chronicle of the older and younger recensions], p. 279. Moscow, Leningrad, USSR, 1950.

30. Ainalov, D.V. 1906. “Some Data of Russian Chronicles about Palestine”, *Communications of the Orthodox Palestinian Society*, vol. XVII, issue 3, pp. 345–350.

here. However, it could also be a miniature marble "model" of the church over the Holy Sepulcher, similar to those churches with which the Byzantines adorned the tops of crosses, numerous Eucharistic vessels, portable lanterns, etc.³¹. We are convinced of the latter by numerous Novgorod carved stone icons of the 13th-15th centuries with the plot of The Myrrh-Bearing Women at the Holy Sepulcher, where there was a unique architectural background³² in these compositions, and which served as pilgrimage relics³³.

All of the above allows us to suggest that the annalistic "tomb board" of the Thessalonica martyr could indeed be a relief that once covered the holy tomb in the form of a chased lining, or hewn from a wooden block that was part of the coffin and upholstered on the surface like famous medieval statues-reliquaries, embossed with plates of precious chasuble.

Among the objects associated with the veneration of St. Demetrius of Thessalonica in Rus', there is no doubt about the existence of the picturesque icon. It is just a matter of when it was made. And here we can talk about the 12th or 14th centuries. The surviving filigree gold crown of the late 14th — early 15th centuries is real evidence that by this time, the pictorial image had already been painted and decorated; however, it is unknown where and when it was painted.

In order to get closer to the truth, we need solid material and technical data, which is clearly not enough now. The nature of the "tomb board" leads researchers to a very broad date — the 11th-13th centuries³⁴. Under the painting of 1701, there are "no large fragments of another painting, neither the original one, nor from other layers, in particular, from the layer of 1517"³⁵.

Thus, the fact that a Greek icon of the 12th century was transferred to Moscow from Vladimir cannot be considered established. Smirnova believes that the annalistic text of 1212 sets the record straight in this matter: "put" the prince's "shirt" in the church,

and "place" the "tomb board" — this could only be if there was an image³⁶ on this board. The author considers the icon of the 12th century to be this image. However, also, a relief icon could be "placed" as a picturesque image — medieval people did not make any distinctions here, according to the dogma of the VII Ecumenical Council on icons. Therefore, this argument cannot be considered decisive.

One should also take into account the personality of the compiler of the Laurentian Chronicle (1377) — Dionysius of Suzdal, one of the keenest minds of Russian religious thought of the 14th century³⁷. The Bishop of Nizhny Novgorod was the head (since 1374) when Prince Dmitry Konstantinovich "ordered to make a stone wall, and conceive the Dmitriev Gate"³⁸, that is, during the years of heightened attention to the cult of the Thessalonica martyr with faith in his intercession. Hence, the "pedaling" of the theme of the Thessalonica relics in the depiction of the events of 1212 is also obvious. In the light of the story with the Vladimir icon of St. Demetrius of Thessalonica, attention should be paid to the fact of conscious antique stylisation — Dionysius, under the guise of "Laurentius", presents his alteration as the original annalistic story of the 13th century³⁹. It was Dionysius who came up with the idea of acquiring precious relics in Constantinople and ordering in Nizhny Novgorod in 1383 an artel of Greek and Russian jewelers for a large-scale reliquary of the Great Passion (Moscow Kremlin), as well as sending from Byzantium two images of Hodegetria, copied from the revered miraculous icon and placed in the Spassky Cathedral in Nizhny Novgorod and in the Cathedral Church of Suzdal⁴⁰. In all this, one can see the active interest of the era in the copies of the famous ancient icons of the Byzantine world, one of which could have been an icon of St. Demetrius of Thessalonica commissioned by Cyprian for the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin at the end of the 14th century and adorned with precious frame.

What place did the "tomb board" of the ancient chronicle play in this program? It is clear that it was unlikely to survive by the end of the 14th century.

31. Sterligova, I. A. Op. cit. p. 46.

32. Ryndina, A.V. 1968. "Features of Iconography Development in Ancient Russian Small Plastics. «Holy Sepulchre»", *Old Russian art. Artistic culture of Novgorod*, vol. 3, pp. 224–236.

33. Ryndina, A.V. 1994. "Old Russian Pilgrimage Relics. The Image of Heavenly Jerusalem in Stone Icons of the 13th-15th Centuries", *Jerusalem in Russian culture*, pp. 63–85.

34. Smirnova, E. S. Op. cit. p. 231.

35. Ibid. p. 238. E. S. Smirnova relies on the opinions of restorers I. L. Baranov, G. S. Bahtel', and V. V. Kozintsev (ex. № 34, p. 250).

36. Ibid. p. 231.

37. Prohorov, G.M. 1976. *The Tale of Mityaj*, pp. 66–74.

38. "Rogozhskij letopisec" ["Rogozhsky chronicler"]. *Complete Collection of Russian Chronicles*, vol. XV, p. 142.

39. Prohorov, G. M. Op. cit. p. 74.

40. "Rogozhskij letopisec" ["Rogozhsky chronicler"]. *Complete Collection of Russian Chronicles*, vol. XV, p. 142.

Summing up the general impression of the statue of the Mirovarennaya Chamber, we can say that it is (excluding the false hands and the icon case) a carefully crafted solid lime block, having a height of 1 m 70 cm and a thickness of 22 cm. The back side of the figure is a surface roughly hewn with an ax and with holes at the level of the hips for mounting in an icon case.

In constructing volumes, the author not only did not hide but, on the contrary, emphasised this blockiness. None of the details, not a single volume goes beyond the front plane; nevertheless, the master manages to make the relief alive and quivering by subtle, almost imperceptible means.

If you look at the figure from the side, then there is a feeling of light wavy bends, almost incomprehensibly creating a living vibration of forms: slightly convex, rounded knees, a slightly sunken chest and slightly pushed forward plate armour, "cut" inward at the beginning of the legs. The interpretation of the face is especially striking: the task of preserving blockiness forces the master to put the egg-shaped head on a long neck and, as it were, squeeze them on both sides, emphasising the "frontal" nature of the side surfaces. The features of the face are "drawn" with the thinnest lines. Almond-shaped eyes, classical in outline, and a small plump mouth on a polished oval face create an image in its own way, both gentle and strong. The nose, which was damaged by fire, had an elongated shape, but was low in relief, fitting into the uniform boundaries of the front plane. The amazing folds of the cloak on the right shoulder, the plates and belt of the armour, high boots with a belt weave are also subtly traced almost without revealing the volume. Compared to the later wooden and stone horsemen, common in Russian carving of the 15th-17th centuries, the tiny ear, clearly visible on the right, least damaged side of the statue, in the form of an elegant s-shaped curl with a double contour⁴¹, surprises with its subtlety and even somehow touches.

The relief icon of St. Demetrius, undoubtedly, was revered and had a silver and wrought silver gilded riza, as evidenced by the marks from the nails on the body of the warrior, especially noticeable at the places where the figure adjoins the

41. Most wooden sculptures from this group have their ears fully covered with a shock of thick hair. As for the earliest monument from this iconography, the stone George (1464) of the Frolov Gates of the Moscow Kremlin, one can see only the end of its earlobe from under the hair.

icon case and on the belt of the armour. The best preserved traces of the icon setting are on a large convex halo. It is covered with nail heads of either copper or gilded silver⁴² all over the surface. Moreover, at the place where the halo adjoins the right cheek, between the fifth and sixth rounded curl of hair, a small fragment of gilded embossed silver has been preserved, on which, unfortunately, the ornament cannot be read.

Thus, what can be stated with greater or lesser accuracy in connection with the transfer of the relics of St. Demetrius to the Moscow Assumption Cathedral from Vladimir? The information about the bringing of the icon to Moscow, written on the "tomb board", first appears in a written source of the 16th century — in the Book of Royal Degrees⁴³. Nothing is said about the time of this event and the date of placing the image in the Assumption Cathedral. Researchers in this matter use the legendary information summarised in the 19th century on a metal tablet, which, in all likelihood, reproduces the text of the two earlier tablets with the history of the image, mentioned in the cathedral Inventories of 1627 and 1701⁴⁴. Only on the tablet of the 19th century, there is a date of the event: 6888 (1380), which, of course, cannot be accepted as an indisputable fact. From the text of its right part, we learn about the renewal of the icon in 1517 with the blessing of Metropolitan Varlaam, along with the ancient Mother of God of Vladimir, the images of Our Lady of Bogolyubskaya and the Savior on the throne, specially brought for this purpose from Vladimir⁴⁵. However, during the restoration of the icon of St. Demetrius, it was not possible to identify any traces of the renewal of 1517, in contrast to the Our Lady of Vladimir icon, where it can be clearly seen⁴⁶. There are no traces of an icon more

42. The clarification of the material should help clarify the dating of the icon's precious decoration.

43. *Kniga Stepennaya [The Book of Degrees of the Royal Genealogy]*, p. 226. Moscow, Russian Empire, 1908.

44. Smirnova, E. S. Op. cit. pp. 227–228. For some reason, no one paid attention to the coincidence of the date of the icon's «restoration» by Kirill Ushakov and metropolitan Adrian's order of the metal plates with a «chronicle» for the honoured icons of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. These facts, undoubtedly, were supposed to confirm the relic's authenticity with the possible aim of historical ecclesiastical falsification typical for the XVIII century.

45. "Voskresenskaya letopis'" ["Resurrection Chronicle"], *Complete Collection of Russian Chronicles*, vol. 8, p. 254, 264, 269. Saint Petersburg, Russian Empire, 1859. After having been restored, the Vladimir icons were returned.

46. Anisimov, A. I. 1983. "Vladimirskaya ikona Bozhiej Materi [Our Lady of Vladimir]", *Anisimov A. I. Sbornik statej [Anisimov A. I. Collection of articles]*, pp. 267–273. Moscow, USSR.

ancient than the ancient board of an indeterminate date with a painting by Kirill Ulanov of 1701, except for the golden filigree crown of Cyprian's time mentioned above, indicating, in any case, the presence of the image of the Thessalonica warrior-martyr, painted at the end of the 14th century, in Vladimir and then in Moscow, perhaps, straight in the Moscow Assumption Cathedral. The hypothesis of I. Sterligova seems convincing. She states that the silver gilded ark from the Armory of the Byzantine work of the second half of the 11th century was the receptacle of the bloody "shirt" of St. Demetrius, which is mentioned as the greatest shrine in the "Praise" to Prince Vsevolod of the Laurentian Chronicle along with the "tomb board" of the year 1212⁴⁷, and which, apparently, really appeared in Moscow at the end of the 14th century⁴⁸.

Summing up the available data, one can think that the only ancient Thessalonica relic brought to Moscow from Vladimir at the same time as the miraculous icon *Our Lady of Vladimir* was, most likely, only a Byzantine ark with the "shirt" of St. Demetrius. As for the icon and the "tomb board", on the basis of the gold filigree crown from the icon and the wooden icon-case statue of the end of the 14th century it is reasonable to assume Cyprian's large-scale plan to reconstruct the ancient Thessalonica shrines on Moscow soil in order to spiritually liken Moscow both to Thessalonica and Vladimir, which, despite the official significance of Kiev, retained the role of the real centre of the Great Russian metropolis, for which it had fought for so long and dramatically. Let us note in connection with reliquary from the Moscow Kremlin that it was under Cyprian in 1401 that another great shrine was brought from Suzdal to Moscow — the "Great Passion" of Dionysius of Suzdal, which contained the blood of the Savior and particles of the instruments of His Passions⁴⁹ in a large-scale reliquary.

As for the combination of picturesque and sculptural images in one memorial complex, the latter

technique was very characteristic for the reliquaries of St. Demetrius of Thessalonica, created in Thessalonica in the 13th-14th centuries. An example is the round pectoral reliquary from the Dumbar-ton Oaks Collection in Washington⁵⁰. On its front wing, there is a bust image of the saint, made in the technique of cloisonné enamel. Inside, there is a three-leaved kiot with two movable doors, as if covering the entrance to the tomb. The latter is presented in the form of a depression under a three-blade arch, which marks the canopy above the sarcophagus, under which there is a figure of St. Demetrius with arms folded across his chest. Attention should be paid to the structural similarity of this design with the Russian kiot "icons on resi" made of wood, similar to Nikola Mozhaisky and the Kremlin warrior. Unfortunately, none of the oldest icon cases has been preserved; however, on the basis of the monuments of the 16th century, one can imagine their shape. The only difference is that in similar to the Washington reliquaries, the image had a tomb board character, while the Russian kiot statues embodied the idea of the triumph of burnt flesh so relevant in the period of the need to resist spiritual vacillations, heresies and Latinism.

What place in a church could be occupied by a sculpture that marks the tomb board of St. Demetrius Myrotochets? It is known that in the southern part of the Moscow Cathedral of the Assumption, not far from the deacon's office, there is the Dimitrievsky chapel, the antiquity of which no one now doubts. The picturesque icon of St. Demetrius was, judging by the Inventories of the 17th century, in the central iconostasis at the very entrance to the chapel. The board of the icon, just like the wooden statue of a warrior, was badly damaged by fire. The first was installed against the background of the picturesque figures of Macarius of Egypt and Onufry the Great of the altar barrier of the cathedral: both were badly damaged by fire, and "the size of the burnt area corresponds to the Demetrius of Thessalonica icon standing on this place .., which was painted on a burnt board⁵¹ in

47. Sterligova, I.A. 1997. "Byzantine Reliquary of Demetrius of Thessalonica from the Moscow Kremlin and its Fate in Ancient Rus'", *Demetrius Cathedral in Vladimir: to the 800th anniversary of its foundation*, pp. 255–273.

48. Ibid. It is significant that Dionysius of Suzdal as the author of the Laurentian Chronicle particularly paid attention to the Reliquary in terms of his role as a collector of the relics of the Passion and the customer of The Great Passion (1383). Undoubtedly, we have a natural and direct connection here.

49. Golubinskij, E. 1997. *Istoriya Russkoj Cerkvi [The History of Russian church]*. Vol. 2, *Period vtoroj, Moskovskij [The second period, Moscow]*, *Pervaja polovina toma [The first half of the volume]*, p. 333 (ex. 3). Moscow, Russia.

50. Evans, Helen C. (Editor) and Wixom, William D. (Editor). 1997. *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261*. Cat № 117, p. 168. (inv. № 5820).

51. Kachalova, I. Ya. 1984. "The Altar Barrier of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. The Results of Painting Restoration in 1978–1979", *Ancient Russian art of the 14th-15th centuries*, p. 274.

the 16th-17th centuries. It is only unclear what kind of fire the author of this conclusion, I. Kachalova, had in mind. In the 16th century, the icon was restored in 1517; however, in the fire of 1547, 'God's intercession in the Assumption Cathedral of the Deesis'⁵² and all the vessels turned out to be intact ..."⁵³

It seems to us that the kiot "icon on resi" was placed immediately in the Dmitrievsky aisle of the cathedral. There are well-known reasons to identify it according to the Inventory of the beginning of the 17th century, which T. Borisova dates to 1606–1611⁵⁴. There are two local images of St. Demetrius of Thessalonica. One, undoubtedly, was a picturesque icon and was overlaid with a silver and niello setting⁵⁵ like most of the cathedral icons in the second half of the 16th century. Another icon should attract our special attention: it is "... the image of Dmitry Solunsky in a kiot, which stands at the northern doors; it is overlaid with silver, the setting and the wreath are wrought silver..., and its kiot is wooden with valances... And along the margins, that image is damaged."⁵⁶ It is important to note that the damage of the icon setting speaks of the venerable age of the monument; the wooden statue of St. Demetrius, part of which has been preserved, had a wrought silver nimbus. Some details testify to his great veneration: the first icon had 2 Ugric gold coins, the second — 57, and even 5 silver gilded grivnas⁵⁷. In the inventory of 1627, at the northern doors, we do not find the aforementioned image — instead of it, there is the icon of St. Sergius and the image of St. Demetrius of Thessalonica, "Pyadnitsa"⁵⁸. Since the creation of the Inventory of 1627 was preceded by a fire, one must think that the icons — both the pictorial and the icon "on resi" — were damaged in the fire just then, which makes the renewal of the image in 1701 as well as the disappearance of a wooden icon from the chapel understandable.

Its current state indicates a significant deformation of the original appearance: the entire right side of the figure is badly damaged, starting with the face, which turned into a black frozen mess, and armour, and ending with the right leg with traces of severe burns. There are separate burns on the left leg, as well as in the lower part of the armour. It is clear that the false hands were the most vulnerable, the left of which was later roughly supplemented. After the fire, the "icon on resi" could have ended up on the shelves above the Dmitrievsky and Pokhvalsky aisles, which appeared in the Fioravantievsky Cathedral and had their own iconostasis on the second floor on the western side⁵⁹.

In the light of the history of N. Pomerantsev's finding of the studied wooden sculpture, the later information about the fate of the decoration of the chapel of Demetrius of Thessalonica is very interesting. At the beginning of 1913, it was decided to replace the iconostasis of 1833, placed on the site of the iconostasis of 1770, with a new one. The former one was dismantled, and the icons were transferred for storage to the Mirovarennaya Chamber⁶⁰.

The dates of the last two iconostases of the Dmitrievsky aisle (1838 and 1913) make it possible to assume the time of the rough restoration of the wooden statue (the extended left arm, the hand of which rests on the armour belt). The restorers clearly did not have the slightest idea about the possible options for iconography. However, the very fact of renewal testifies to the traditional reverence for the ancient image⁶¹.

52. Here, Deesis refers to iconostasis.

53. "Patriarshaya, ili Nikonovskaya, letopis'" ["Patriarchal or Nikon Chronicle"], *Complete Collection of Russian Chronicles*, vol. 13, p. 153. Moscow, USSR, 1965. In the fire of 1476, the Petropavlovskiy chapel was totally destroyed.

54. Borisova, T.S. 1985. "On the Dating of the Oldest Surviving Inventory of the Assumption Cathedral", *Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. Materials and research*, pp. 246–259.

55. *Russkaya istoricheskaya biblioteka [The Russian Historical Library]*, vol. 3, column 365. Saint Petersburg, Russian Empire, 1876.

56. Ibid. column 366.

57. Ibid.

58. Ibid. column 440.

59. There was a cathedral vestry on the first floor.

60. Shhennikova, L. A. 1985. "Ikonostas Dmitrievskogo pridela Uspenskogo sobora i «antikvarnaya» restavraciya nachala XX veka" ["The iconostasis of the Dmitrievsky chapel of the Assumption Cathedral and the «antique» restoration in the beginning of the XX century"], *Uspenskij sobor Moskovskogo Kremlya: Materialy i issledovaniya [Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. Materials and research]*, pp. 161–164. Nauka, Moscow, USSR.

61. There are some historical reasons to believe that persecuted people could seek protection at the Thessalonica martyr's «coffin lid». For example, during the class conflicts in 1547, Yu. V. Glinskiy, a hated minion, tried to hide from a mob exactly in the chapel of Great Martyr Demetrius of Thessalonica. The mob got him out of there and mercilessly killed him in the church, near the Metropolitan's place (characteristically, not in the chapel itself). — See Koreckij, V.M. 1989. *Uspenskij sobor kak pamjatnik idejno-politicheskoi zhizni Moskvy konca XV — nachala XVII veka [The Assumption Cathedral as a monument of the ideological and political life of Moscow in the late 15th — early 17th centuries]*, *Gosudarstvennyye Muzei Moskovskogo Kremlya. Materialy i issledovaniya [The State Museums of the Moscow Kremlin. Materials and research]*, issue VI. *Istoriya i restavraciya pamyatnikov Moskovskogo Kremlya [History and restoration of the monuments of the Moscow Kremlin]*, p. 72. Moscow, USSR.

Speaking of the complex of St. Demetrius' relics, E. Smirnova recalls S. Churchich's work, which says that the combination of the revered remains of the martyr and his portrait icon not only created the prerequisite for the development of the iconostasis but also occupied a certain place in churches — in their southern part, and not in the altar but in the naos⁶², as, for example, the sarcophagus of Stefan Dechansky in the Dechansky Monastery and the reliquary of St. Sergius in the Trinity Cathedral of the Trinity-Sergius Monastery⁶³. As for the Dmitrievsky chapel of the Assumption Cathedral, I. Zabelin, and after him a number of other scientists, assumed that it was erected in the name of St. Demetrius of Thessalonica over the tomb of the Grand Duke⁶⁴. On the basis of the Lvov and Uvarov chronicles, N. Shelyapina suggested that Prince Yuri Danilovich⁶⁵ was buried here. One way or another, all scientists who have devoted research to the history of the Dmitrievsky chapel come to the conclusion about its memorial functions. All this fits well with the system proposed by Churchich — a sculptural icon from the "tomb board" of the saint was placed in the chapel; it symbolised both his tomb and heavenly glory, the triumph of his burnt flesh. And an iconic image of Demetrius of Thessalonica was placed at the entrance to the chapel in the southern part of the cathedral in the 14th century. Perhaps the structure of this complex, proposed by Metropolitan Cyprian for the Assumption Cathedral, really repeated the location of the ancient shrines of the Vladimir Cathedral.

Why did the veneration of the "tomb board" with the figure of the holy warrior carved out of it seem to have been lost in time? All monuments of ecclesiastical art, created by the intention of Cyprian, are marked by a distinct stamp of primacy, structural and content uniqueness. They, in particular, "icons on resi", like Nicholas of Mozhaïsk and Demetrius of Thessalonica, were subordinated to the idea of glorifying the Church and the holy relics of the

ascetics and martyrs as its unshakable foundation. Related to this is the special abundance and high quality level of reliquaries, panagias for the offering and storage of the Mother of God bread, stone icons and Eucharistic covers, imbued with the very spirit of the liturgy and which, by the capacity of their iconographic programs, can be a concentrated image of the apostolic Church⁶⁶ for believers. Monuments of church art of this time become stable standards for subsequent eras, when the usual typological scheme gradually lost the pathos of affirming liturgical innovations, becoming just a model.

There are good reasons for dating the Kremlin warrior to the end of the 14th — beginning of the 15th centuries. Pomerantsev showed a subtle intuitive flair in this matter, as well as in the attribution of the statue. Stylistical analogues to St. Demetrius from the Kremlin can be found in the painting and plastic art of the Byzantine world of the 13th-14th centuries, as well as in Moscow monuments of icon painting and pictorial embroidery of the late 14th — early 15th centuries. In terms of iconography, he followed patterns similar to the mosaic icon of the 14th century in Sassoferrato, which can be judged by the position of the surviving fragments of the warrior's hands in the handicraft restoration of the 19th century, whereas, according to artistic features, the Kremlin Demetrius is far from the elegant refinement of the latter. In connection with it, some steatite reliefs, similar to the icon of the 13th century from Silistra in Bulgaria⁶⁷, come to mind. In them, one can observe the same elements of proportional deformation of the figure and some simplification of forms in general. However, the character of the steatite relief of the 14th century is especially consonant with the Kremlin warrior from the Cabinet of Medals of the Louvre⁶⁸. The holy warrior depicted there has no head, and there is no explanatory inscription. It can be George, and Demetrius, and also Fyodor or Procopius⁶⁹. An exaggeratedly long torso with relatively short legs and disproportion-

62. Smirnova, E. S. Op. cit. p. 246. Curcic, S. 1995. "Proskynetaria Icons. Saint's Tombs and the Development of the Iconostasis", *Tezisy konferencii «Iconostas. Proishozhdenie. Razvitie. Simvolika»* [Abstracts of the conference «Iconostasis. Origin. Development. Symbolism»], p. 8. Saint Petersburg, Russia.

63. Ibid.

64. Zabelin, I.E. 1902. *Istoriya goroda Moskvy* [The History of the Moscow City], p. 74. Moscow, Russian Empire.

65. Shelyapina, N.S. 1972. "K istorii izucheniya Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya" ["On the History of studying of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin"], *Sovetskaya arheologiya* [Soviet Archeology], no. 1, pp. 200–202.

66. Ryndina, A.V. 1994. "On the Liturgical Symbolism of Old Russian Silver Panagias", *Eastern Christian Church. Liturgy and Art*, pp. 204–219.

67. Ovcharov, N. 1991. "Sur l'icônographie de St. Georges aux XI–XIIe siècles", *Byzantinoslavica*, LII, p. 129. Prague.

68. Kalavrezou-Maxeiner, I. 1985. *Byzantin Icons in Steatite*, pp. 202–203, pl. 63, № 128. Vienna, Austria. *Byzance: L'art Byzantin Dans Les Collections Publiques Françaises: Musée Du Louvre 3 Novembre 1992–1er Février*, p. 436, № 328. Paris, France, 1993. Paris, Louvre, Cabinet des Médailles. Sch. 14.

69. *Byzance: L'art Byzantin Dans Les Collections Publiques Françaises: Musée Du Louvre 3 Novembre 1992–1er Février*, p. 436, № 328.

ately long arms coincide with the wooden statue. The authors of the Paris catalogue found it difficult to localise the relief; however, they do not rule out Constantinople⁷⁰. The icon is unanimously dated to the 14th century.

There are monuments of this archaizing, for the end of the 14th century, style and painting. First of all, we should remember the warriors in the Demetrius cycle of murals of 1312 in the Metropolis of Mistra. As an expressive example, we can cite the composition *St. Demetrius in the Dungeon*⁷¹, where, against the background of watchtowers flanking the dungeon, two warriors are presented, in detail close to a wooden statue in construction and proportions of figures: the same undersized, stocky, powerful in their large, weakly dissected volumes. Basically, the figure of St. Demetrius can also be compared with the mosaic icon *St. Fyodor Tiron* of the 14th century from the Vatican⁷². However, it more actively reveals the purely Roman brutality of powerful forms, reminiscent of the characters of early Christian plastic arts, apparently because for the Byzantines, the personality of this holy warrior was the image of a Roman soldier⁷³. The icon is particularly interesting for us in connection with the Kremlin statue — it has a vertically elongated shape, that is, it is made in the form of a relatively narrow tablet (14 x 6.4 cm) with traces of nails from the precious lining preserved in the margins and with a metal plate in the lower left corner with a Latin inscription. The mosaic dates back to the 70s of the 14th century or the end of the century⁷⁴, that is, a time very close to the Kremlin warrior.

In Moscow icon painting of the turn of the 15th century, there is an icon that makes the proposed dating of the kiot statue of St. Demetrius unconditional. It is *Nikola and George* from the Guslitsky Monastery stored in the State Russian Museum, painted on the same board⁷⁵. In the figure of St. George, Smirnova sees features of some archaism "in a monumental, slightly heavy figure, in large and strict features of the face., in conditional ornamental curls of his hair..."⁷⁶ The Kremlin Demetrius

has the same egg-shaped oval face, the same conditional "round" curls, the same thin long neck and, most importantly, with all the difference in silhouettes, the one of the Guslitsky warrior has an emphasised roundness in the outline of the hips with a thin waist; the graphic study of the armour, the shape and pattern of weaving on the boots almost literally coincide, with the only difference being that in the interpretation of the armour, the author of the icon resorts to a wider repertoire of decorative designs. Though, the figure of George as a whole has more elongated proportions, reflecting the iconographic type that developed in the Balkan art of the late 14th — early 15th centuries in the so-called "Moravian school" of painting — the last page of the "great style of medieval Serbia"⁷⁷. In the construction of the "icon on resi", plastic sources undoubtedly played the leading role. One way or another, the stadial unity of the Kremlin Demetrius and the Guslitsky icon as phenomena of the artistic life of Moscow at the end of the 14th — beginning of the 15th centuries is quite clear.

Typologically, the figure of Grand Duke Vasily Dimitrievich, embroidered on Metropolitan Photius' Big Sakkos, belongs to the same variant of the figure in girded clothes reaching almost to the knees, high boots and a cloak fastened with a brooch below the neck. Sakkos dates to 1414–1417 and is considered to be the work of Photius' Greek masters⁷⁸. A similar proportional structure of the figures, the way of clothes ornamentation, the assertive energy of gestures, the dense stance of the legs, the small and thin drawing of the faces, the assembled silhouette, which does not have active plastic or graphic nuances outside the main volume, testify to the stadial proximity of the monuments. Obvious signs of kinship include the elongation of the torso, noticeable in both cases, although somewhat harmonised in the figure of the Grand Duke.

Let us summarise. The kiot carved statue of St. Demetrius of Thessalonica, apparently, was made by a Moscow master at the end of the 14th — be-

70. Ibid.

71. Chatzidakis, M. 1995. *Mistra. Mittelalterliche Stadt und die Burg*, S. 35–45, Abb. 17. Athen.

72. *Splendori di Bisanzio*. Cat. N43, p. 114. M.S. 1191.

73. Ibid.

74. Ibid.

75. Smirnova, E.S. 1988. *Moskovskaja ikona XIV–XVII vv.* [Moscow Icons of the XIV–XVII centuries], № 53–54, p. 268. Moscow, USSR.

76. Ibid. p. 15.

77. Burih, V. 1974. *Byzantine frescoes in Yugoslavia*, p. 91, Belgrade. Podobedova, O.I. 1980. "The Military Theme and its Significance in the System of Murals in the Church of the Savior on Kovalev in Novgorod", *Ancient Russian Art. Monumental painting of the 11th–17th centuries*, vol. 11, pp. 196–209.

78. Mayasova, N.A. 1991. *Srednevekovoe licevoe shit'jo. Vizantiya. Balkany. Rus': Katalog vystavki* [Medieval pictorial embroidery. Byzantium. Balkans. Rus'. Catalogue of the exhibition], XVIII *Mezhdunarodnyj kongress vizantinistov* [XVIII International Byzantine Congress]. Moscow, August 8–15, illustration on p. 49.

ginning of the 15th centuries and placed in the Demetrius chapel of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin, signifying, according to the plan of Metropolitan Cyprian, the image of that “tomb board” of the saint, which was brought to Vladimir from Thessalonica in 1197. The icon of the Thessalonica martyr, from which the golden filigree crown of the end of the 14th — beginning of the 15th centuries, afterwards renewed in the 16th and 17th centuries, could also have been commissioned by Cyprian in order to liken the Moscow Assumption Cathedral to the ancient basilica of St. Demetrius, and Moscow to Thessalonica. The only ancient shrine brought to Moscow from Vladimir in the 90s of the 14th century, most likely, was a Byzantine ark of the 11th century with a particle of St. Demetrius’ “shirt”, which was the main shrine of the basilica⁷⁹. The reconstruction

of the “tomb board” commissioned by Cyprian in the form of a wooden statue of the saint confirms Grabar’s opinion that it was a relief.

The measure of the plastic beginning, which caused the visible heterogeneity of the wooden kiot icon *Nikola Mozhaisky* and the sculptural image of St. Demetrius, is explained not by the spread in time but by the symbolic meaning of the latter, which must comply with the measure of the “board” in combination with the laws of the actual plastic image, which was brilliantly balanced by the Moscow master. Meanwhile, in both cases, with the help of the language of wooden sculpture, a rare opportunity was achieved to create an image of whole burnt flesh in medieval art, directly involved in the veneration of the holy relics, not only “lying in coffins”, but also presenting the image of the Church in its apotheosis to the Orthodox world.

REFERENCES

1. Bank, A. 1977. *Byzantine Art in The Collections of Soviet Museums*. Leningrad, USSR.
2. Burganova, M.A. 2022. “Skul’pturnye izobrazheniya suzheta «Useknovennaya glava Ioanna Predtechii» [“Sculptures of the Head of Beheaded John the Baptist”], *Nauchno-analiticheskiy zhurnal «Dom Burganova. Prostranstvo kul’tury»* [Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture], vol. 18, no. 3, pp. 32–46. DOI: 10.36340/2071–6818–2022–18–3–32–46
3. Grabar, A. 1950. “Quelques reliquies de Saint Demetrius et la martyrium de Saint a Salonique”, *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 5.
4. Kalavrezou-Maxeiner, I. 1985. *Byzantin Icons in Steatite*. Vienna, Austria.
5. Ousterhout, R.G. 2021. “Eastern Medieval Architecture. Russia”, *Nauchno-analiticheskiy zhurnal «Dom Burganova. Prostranstvo kul’tury»* [Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture], vol. 17, no. 2, pp. 10–27. DOI: 10.36340/2071–6818–2021–17–2–10–27
6. Ovcharov, N. 1991. “Sur l’iconographie de St. Georges aux XI–XIIe siecles”, *Byzantinoslavica*, LII. Prague.
7. *Splendori di Byzanzio*. Milano, 1990. Cat. № 42, pp. 112–113.
8. Shvidkovsky, D.O., Ousterhout, R.O. 2021. “Vizantija i Osterhaut” [“Byzantium and Ousterhaut”], *Nauchno-analiticheskiy zhurnal «Dom Burganova. Prostranstvo kul’tury»* [Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture], vol. 17, no. 1, pp. 51–67. DOI: 10.36340/2071–6818–2021–17–1–51–67
9. Tarkova-Zaimova, B. 1978. “Quelques representation iconographiques de Saint Deetrius et l’insurrection des Assenides — premiere sission dans son culte «occumnique»”. *Byzantino-bulgarica*, vol. 5. Sofia, Bulgaria.
10. Evans, Helen C. (Editor) and Wixom, William D. (Editor). 1997. *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261*. Cat № 81, pp. 134–135. Metropolitan Museum of Art, New York, USA.
11. Ainalov, D.V. 1906. “Nekotorye dannye russkih letopisej o Palestine” [“Some Data of Russian Chronicles about Palestine”], *Soobshheniya Pravoslavnogo Palestinskogo Obshhestva* [Communications of the Orthodox Palestinian Society], vol. XVII, issue 3, pp. 345–350. St. Petersburg, Russian Empire.
12. Burih, V. 1974. *Byzantine fresco and lyroslavji*. Belgrade, Serbia.
13. Borisova, T.S. 1985. “O datirovke drevnejshij iz sohranivshihsiya opisej Uspenskogo sobora” [“On the Dating of the Oldest Surviving Inventory of the Assumption Cathedral”], *Uspenskij sobor Moskovskogo Kremlya: Materialy i issledovaniya* [Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. Materials and research]. Nauka, Moscow, USSR.
14. Burganova, M.A., Smolenkov, A.P. 2019. “Works of Small Plastic Arts in the Stroganov Collections. Attribution questions”, *Nauchno-analiticheskiy zhurnal «Dom Burganova. Prostranstvo kul’tury»* [Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture], no. 2, pp. 99–116.

79. Sterligova, I.A. 1997. “Byzantine Reliquary of Demetrius of Thessalonica from the Moscow Kremlin and its Fate in Ancient Rus”, *Demetrius Cathedral in Vladimir: to the 800th anniversary of its foundation*, p. 267.

15. Kachalova, I. Ya. 1984. "Altarnya pregrada Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya. Itogi restavracii zhivopisi v 1978–1979 gg." ["The Altar Barrier of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. The Results of Painting Restoration in 1978–1979"], *Drevnerusskoe iskusstvo XIV–XV vv. [Ancient Russian art of the 14th-15th centuries]*. Nauka, Moscow, USSR.
16. Podobedova, O.I. 1980. "Voinskaya tema i ee znachenie v sisteme rospisei cerkvi Spasa na Kovaleve v Novgorode" ["The Military Theme and its Significance in the System of Murals in the Church of the Savior on Kovalev in Novgorod"], *Drevnerusskoe iskusstvo. Monumental'naya zhivopis' XI–XVII vv. [Ancient Russian Art. Monumental painting of the 11th-17th centuries]*, vol. 11. Nauka, Moscow, USSR.
17. Ryndina, A.V. 2022. "The Semantic and Artistic Evolution of Images of Nicholas the Wonderworker. Russia and the West", *Nauchno-analiticheskiy zhurnal «Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury» [Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture]*, vol. 18, no. 6, pp. 10–36.
DOI: 10.36340/2071–6818–2022–18–6–10–36
18. Ryndina, A.V. 1994. "Drevnerusskie palomnicheskie relikvii. Obraz Nebesnogo Ierusalima v kamennykh ikonah XIII–XV vv." ["Old Russian Pilgrimage Relics. The Image of Heavenly Jerusalem in Stone Icons of the 13th-15th Centuries"], *Ierusalim v russoj kul'ture [Jerusalem in Russian culture]*, pp. 63–85. Nauka, Moscow, Russia.
19. Ryndina, A.V. 1997. "K istorii restavracii okladov ikony «Bogomater' Vladimirskaia» v XV veke" ["On the History of the Restoration of the Icon Setting of «Our Lady of Vladimir» in the 15th century"], *Drevnerusskoe iskusstvo. Issledovaniya i atribucii [Ancient Russian Art. Research and attribution]*. Dmitrij Bulanin, St. Petersburg, Russia.
20. Ryndina, A.V. 1994. "O liturgicheskoj simbolike drevnerusskih serebryanyh panagij" ["On the Liturgical Symbolism of Old Russian Silver Panagias"], *Vostochnohristianskij hram. Liturgiya i iskusstvo [Eastern Christian Church. Liturgy and Art]*. Dmitrij Bulanin, St. Petersburg, Russia.
21. Ryndina, A.V. 1968. "Osobennosti slozheniya ikonografii v drevnerusskoj melkoj plastike. «Grob Gospoden»" ["Features of Iconography Development in Ancient Russian Small Plastics. «Holy Sepulchre»"], *Drevnerusskoe iskusstvo. Hudozhestvennaya kul'tura Novgoroda [Old Russian art. Artistic culture of Novgorod]*, vol. 3, pp. 224–236. Nauka, Moscow, USSR.
22. Ryndina, A.V. 1990. *Artistic Metal of Moscow of the 14th-15th Centuries. Typology and Style formation*, Abstract of Ph.D. dissertation, Moscow, USSR.
23. Smirnova, E.S. 1988. *Moscow Icon of the 14th-17th Centuries*. Moscow, USSR.
24. Smirnova, E.S. 1997. "Hramovaya ikona Dmitrievskogo sobora. Svjatost' solunskoj baziliki vo vladimirskom hrame" ["Church Icon of the Dmitrievsky Cathedral. The Holiness of the Thessalonica Basilica in the Vladimir Church"], *Dmitrievskij sobor vo Vladimire: k 800-letiju sozdaniya [Demetrius Cathedral in Vladimir: to the 800th anniversary of its foundation]*, pp. 220–253. Modus graffiti, Moscow, Russia.
25. Sterligova, I.A. 1997. "Vizantijskij moshhevik Dimitrija Solunskogo iz Moskovskogo Kremlya i ego sud'ba v Drevnej Rusi" ["Byzantine Reliquary of Demetrius of Thessalonica from the Moscow Kremlin and its Fate in Ancient Rus"], *Dmitrievskij sobor vo Vladimire: k 800-letiju sozdaniya [Demetrius Cathedral in Vladimir: to the 800th anniversary of its foundation]*, pp. 255–273. Modus graffiti, Moscow, Russia.

Анна Вадимовна Рындина
академик Российской академии художеств,
Заслуженный деятель искусств РФ,
доктор искусствоведения,
профессор,
заведующий Отделом древнерусского и церковного искусства
НИИ теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств
e-mail: ryndinaav@rah.ru
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-7991-4854

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-2-10-32

РЕЗНАЯ ФИГУРА СВЯТОГО ДИМИТРИЯ СОЛУНСКОГО В ОДНОИМЁННОМ ПРИДЕЛЕ УСПЕНСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ. РЕЛИКВИЯ И ЕЁ ПЛАСТИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ

Аннотация: Автор в своей статье продолжает исследования, касающиеся Святых мощей и деревянной резной скульптуры в древнерусском искусстве в контексте связей Востока и Запада.

Автор привлекает внимание к актуальной на современном этапе проблеме исследования связей формообразования со структурой символического мышления в рамках культурного пространства эпохи. Автор также исследует исторические аналитические тексты, освещающие проблемы сакрального синтеза, которые подтверждают выводы Автор, что пространство храма и каждый предмет, независимо от размеров и священной его значимости, изначально составляли единое целое.

В своей статье автор доказывает, что киотная резная статуя св. Димитрия Солунского была выполнена московским мастером в конце XIV– начале XV в. и поставлена в Димитриевском приделе Успенского собора Московского Кремля, знаменуя собой по замыслу митрополита Киприана образ той «гробной доски» святого, которая была принесена во Владимир из Фессалоник в 1197 г. Икона же солунского мученика, от которой сохранился золотой филигранный венец конца XIV — начала XV в., поновлённая

затем в XVI и XVII вв., могла также быть заказана Киприаном с целью уподобить Московский Успенский собор древней базилике св. Димитрия, а Москву — Солуни. Единственной древней святыней, принесённой в Москву из Владимира в 90-х гг. XIV в., скорее всего, был византийский ковчег XI в. с частицей «сорочки» св. Димитрия, которая и была главной святыней базилики. Заказанная Киприаном реконструкция «гробной доски» в виде деревянной статуи святого подтверждает мнение о том, что она представляла собой именно рельеф.

Автор привлекает внимание к полемической проблеме толкования в синодальную эпоху феномена русской храмовой скульптуры как проявления языческих верований, указывая, что углублённое её исследование в конце XX — начале XXI века, что позволило «отстоять» высокий духовный и художественный статус этого явления. Автор основывает свои доказательства на архивных документах, анализе исторических и культурологических контекстов, сравнительном анализе памятников.

Ключевые слова: святой Димитрий Солунский, солунские реликвии, Успенский Собор Московского Кремля, церковная скульптура

Многие исследователи придают большое значение судьбе солунских реликвий, принесённых во Владимир из Фессалоник в 1197 г. и затем попавших в московский Успенский собор¹. Однако многие вопросы, касающиеся «гробной доски» св. Димитрия, остаются пока в тени, неясна и окончательная дата живописной иконы, поновлённой в 1701 г. Кириллом Улановым.

Нам представляется, что на решение названных проблем может пролить свет анализ резного образа святого воина, обнаруженного в 1924 г. Н. Н. Померанцевым на чердаке Мироваренной Палаты Московского Кремля и определённого им как изображение св. Димитрия Солунского конца XIV — начала XV в.². По мнению исследователя, скульптура сильно пострадала от пожара (отсутствуют руки и сильно повреждён лик). Н. Н. Померанцев полагал, что в правой руке воин держал копье, а в левой — щит³.

Согласно точке зрения Г. К. Вагнера, воин, представляющий собой св. Георгия, имеет общие иконографические и типологические черты с каменным Ермолинским Георгием Фроловских врат Московского Кремля и создан, следовательно, во второй половине XV в.⁴. Для Г. К. Вагнера образ св. Георгия — «Покровителя княжеского дома» как нельзя более отвечает идеологическим позициям эпохи Ивана III⁵.

В связи с возможным функционированием статуи Г. К. Вагнер выдвигает гипотезу о её пребывании «в архитектурной нише какой-либо кремлёвской башни или великокняжеского дворца»⁶. Как видим, в связи с фигурой воина в науке бытует тот же круг «градозащитных» штампов, что и в случае с Николой Можайским, хотя по материалам письменных источников XVII–XVIII вв. и по современному бытованию киотных икон с рельефным изображением св. воинов, в частности, «Чуда Георгия о змие», ясно, что они за-

нимали место в интерьерах храмов, чаще всего в придельных иконостасах⁷. Это в равной степени касается и древних балканских деревянных статуй.

Обратимся прежде всего к определению персонажа. Нам представляется мнение Н. Н. Померанцева, увидевшего в кремлёвском воине св. Димитрия Солунского, более близким к истине, нежели позиция Г. К. Вагнера. Г. К. Вагнер исходил из такой иконографической приметы, как «курчавые волосы»⁸, уложенные на голове святого круглыми завитками, известными именно по изображениям св. Георгия, тогда как волосы св. Димитрия трактовались иначе — в виде спрямлённых прядей, более прилегающих к голове. Однако данный аргумент совсем не безусловен.

Действительно, причёска кремлёвского воина строится при помощи тех же выпуклых «кудряшек», что и в последующих изображениях деревянных конников. Но построена она иначе. Волосы облегают яйцевидную голову, не создавая характерную для иконографии св. Георгия пышную кудрявую шапку. В данном случае она имеет вид плотно прилегающего к голове «шлема», спускающегося вдоль щёк так, что в фас видны как бы длинные волнистые пряди, доходящие почти до подбородка, причём нижняя буколька акцентирована величиной, спадая вниз в виде своеобразной «капли». Подобная форма причёски является признаком весьма широкого круга икон и рельефов с образом св. Димитрия, входящих к глубокой древности.

Такова, например, икона слоновой кости второй половины X в. с ростовой рельефной фигурой св. Димитрия Солунского из Метрополитен Музея в Нью-Йорке⁹. В живописи XI–XII вв. это солунский мученик на двух иконах из Государственного Эрмитажа: «Апостол Филипп, св. Фёдор и св. Димитрий» и «Свв. Георгий, Фёдор Стратилат и Димитрий»¹⁰, причём к интересующему нас

1. Смирнова Э. С. Храмовая икона Дмитриевского собора. Святость солунской базилики во Владимирском храме // Дмитриевский собор во Владимире. М., 1997. С. 220–253; Стерлигова И. А. Византийский мощевик Димитрия Солунского из Московского Кремля и его судьба в Древней Руси // Там же, с. 255–273.
2. Выставка русской деревянной скульптуры и декоративной резьбы: Каталог / Составитель и автор вступительной статьи Н. Н. Померанцев. М., 1964, с. 24. Размер памятника — 1,7 м.
3. Там же.
4. Вагнер Г. К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV–XV веков. М., 1980. С. 223.
5. Там же.
6. Там же.

7. Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера: Каталог выставки. М., 1995. Кат. М 7 — «Чудо Георгия о змие» XVII в. из северного придела Благовещенского собора г. Сольвычегодска; кат. М 9 — «Георгий Победоносец» XVII в. из церкви Архангела Михаила д. Великодворской; кат. М 10 — «Чудо Георгия о змие» XVII в. из Богоявленского собора в Мезени и др.
8. Вагнер Г. К. Указ. соч., с. 223.
9. The Glory of Byzantium. Art and Culture of Middle Byzantine. Ema. A.D. 843–1261. New-York, 1997. Cat № 81, p. 134–135. Монастырская коллекция, 1970 (1970–324.3). Размеры: 19,6 x 12,2 см.
10. Bank A. Byzantine Art in The Collections of Soviet Museums. L., 1977, № 239–241, p. 316–317, 242, 317.

типу ближе персонаж последнего образа, датируемого XII в.

По направленности сохранившейся части правой руки и положению левого плеча святого можно думать, что левой, опущенной вниз рукой воин придерживал щит, а в правой держал высокое копьё, подобно двум персонажам упомянутых выше эрмитажных икон. Аналогичным образом построена и фигура св. Димитрия на небольшом мозаичном образе XIV в. из Сассоферрато в Италии, в оклад которого врезана ампула с миром¹¹. Следует отметить, что жест этот сходится с известными копиями той солунской иконы, которая, как считают, была написана на «гробной доске» святого и попала во Владимир из Солуни в 1197 г.,¹² а затем в Москву в 90-е гг. XIV в. при митрополите Киприане¹³.

Впрочем, в связи с названной иконой из Фессалоник неясен целый ряд существенных моментов: в какой мере соответствует иконографии древней иконы (если она вообще была!) годуновская копия 1596 г. в ГИМе¹⁴ и образ Успенского собора Московского Кремля, поновлённый (точнее, заново написанный) Кириллом Улановым в 1701 г. на доске XII в. (?)¹⁵. Э. С. Смирнова замечает, что с бесспорностью нельзя решить, каков был его первоначальный иконографический извод¹⁶.

Остаётся и другой вопрос — имеем ли мы основания отождествлять принесённую из Фессалоник «гробную доску» с существующей ныне иконой, ибо отождествление это впервые появляется только в тексте «Степенной книги»¹⁷. Э. С. Смирнова полагает, что для этого основания имеются¹⁸, однако приводит интереснейшее для нас мнение А. Грабара о том, что «гробная доска» могла быть частью ларнака — пустой гробницы, которая находилась в солунской базилике и была обита серебряными (скорее всего, чеканными — А.Р.) пластинами¹⁹, т. е. являлась надгробным рельефом. Подобный прецедент известен — при

епископе Хидельберте (+ 1133 г.) в дар святому Юлиану в г. Манс была специально принесена икона св. Димитрия Солунского, происходящая из Апулии и знаменитая среди современников именно красотой золота²⁰. Исследователи видят в ней византийскую икону в роскошном драгоценном окладе²¹, что было традиционно для восточно-христианского мира. Между тем происхождение памятника из Апулии, где в Бари с 1087 г. хранились мощи свт. Николая Чудотворца, и известие о надгробной чеканной иконе святителя, вложенной в начале XIV в. в барийскую базилику сербскими королями, повторявшей, возможно, древнейшую драгоценную статую — реликварий, понуждают отнестись к данному известию иначе и предполагать в иконе из Манса чеканный образ солунского мученика, который мог быть вместилищем чудесного мира, истекающего от мощей святого или таинственной его «сорочки», упомянутой среди реликвий, принесённых во Владимир из Фессалоник, в Лаврентьевской летописи под 1212 г.²²

«Историческая реконструкция» прославленных памятников церковного искусства была более чем уместна в эпоху митрополита Киприана и именно в связи с образом данного святого. Дело в том, что в 1185 г. какая-то из солунских икон св. Димитрия была временно захвачена болгарскими перенесена из Фессалоник в Тырново (когда базилика была пограблена норманнами), а сам святой Димитрий был прославлен братьями Петром и Асеном как покровитель Болгарии²³. Фёдор Вальсамон в эпиграмме во славу этой иконы упоминает опять-таки роскошь золота и серебра²⁴. И хотя в 1186 г. образ вновь оказался в руках византийцев — факт причастности Болгарии к нему был весьма многозначителен не только тогда, но и в эпоху митрополита Киприана, когда возникла реальная тенденция преодолеть многолетний раскол между болгарской и византийской Церквями, предшествовавший патриаршеству Евфимия Тырновского, родственником которого предположительно был Киприан²⁵.

11. Spledori di Byzanzio. Milano, 1990. Cat. № 42, p. 112–113.

12. Смирнова Э. С. Указ. соч., с. 220, ил. 132, 134, 135.

13. Там же, с. 229.

14. Там же, ил. 134 на с. 223.

15. Там же, ил. 132 на с. 221, с. 232.

16. Э. С. Смирнова замечает, что трудно сделать вывод о первоначальной иконографии иконы: под слоем живописи 1701 г. крупные древние фрагменты отсутствуют. — Смирнова Э. С. Там же, с. 234.

17. Там же, с. 231.

18. Там же.

19. Grabar A. Quelques reliquies de Saint Demetrius et la martyrium de Saint a Salonique // DOP. 1950. Vol. 5, p. 2–28; Смирнова Э. С., указ. соч., с. 239.

20. Tarkova-Zaimova B. Quelques representation iconographiques de Saint Deetrius et l'insurrection des Assenides — premiere sission dans son culte "occu-menique" // Byzantino-bulgarica. Sofia, 1978. Vol. 5, p. 265.

21. Ibid.

22. ПСРЛ. Л. 1927. Т. 1. Лаврентьевская летопись. Вып. 2. Стб. 422.

23. Tarkova-Zaimova B. Op. cit., p. 262–263.

24. Ibid.

25. Прохоров Г. М. Повесть о Митяе. Л, 1976. С. 16–21.

Предложенная Э. С. Смирновой дата появления образа св. Димитрия Солунского в Москве не в 1380 г., а одновременно с древней иконой «Богоматерь Владимирская» более чем логична, так же, как и заказ Киприаном для обоих образов одновременно драгоценных золотых окладов с чеканкой и филигранью²⁶. Киприан как бы сознательно объединил палладиум Руси в виде древнего образа Богородицы с историческим палладиумом Болгарии и всей Византии в едином акте их торжественного препровождения в Москву, наследовавшую государственную и духовную традицию не только Киева и Владимира, но и Византии в целом. Ясно, что в этом акте участвовала живописная икона воина-мученика, много раз скопированная затем на Руси в последующие эпохи, однако это не значит, что она была написана именно в XII в., притом на «гробной доске» святого. Здесь-то и следует напомнить гипотезу А. Грабара об иконе рельефной.

Подумаем, нет ли смысловых аналогов упомянутой «доске» в предшествующей истории Руси? О священных гробных досках дважды говорится в Новгородских летописях XII–XIII вв. По мнению исследователей, в Софии Новгородской в это время имел место целый комплекс предметов, бывших реликвиями Гроба Господня²⁷. В Новгородской летописи говорится, что в 1134 г. в великий город была принесена «доска оконечная» Гроба Господня неким Дионисием, посланником посадника Мирослава²⁸. В Первой Новгородской летописи отмечается приобретение Добрыней Ядрейковичем, будущим архиепископом Антонием, в начале XIII в. в Константинополе «Гроба Господня»²⁹. Д. В. Айналов полагал, что здесь фигурируют обломки облицовки мраморной кувуклии на Гробом, возникшие после разрушения её арабами в 1009 г.³⁰ Но это могла быть и миниатюрная мраморная «модель» храма над Гро-

бом Господним, подобная тем храмикам, которые у византийцев украшали навершия крестов, многочисленные евхаристические сосуды, выносные фонари и пр.³¹. В последнем нас убеждают многочисленные новгородские каменные резные иконы XIII–XV вв. с сюжетом «Жёны-мироносицы у Гроба Господня», где имел место уникальный в этих композициях архитектурный фон³², и которые служили паломническими реликвиями³³.

Всё сказанное позволяет выдвинуть предположение, что летописная «гробная доска» солунского мученика могла действительно являться рельефом, либо покрывавшим когда-то святую гробницу в виде чеканной обкладки, либо вытесанным из деревянного блока, бывшего частью гроба, и обитого по поверхности, подобно известным средневековым статуям-реликвариям, тиснёными пластинами драгоценной ризы.

В существовании среди предметов, связанных с почитанием на Руси св. Димитрия Солунского, иконы живописной сомневаться не приходится. Дело лишь во времени её изготовления. И здесь речь может идти о XII или о XIV вв. Сохранившийся филигранный золотой венец конца XIV — начала XV вв. — реальное свидетельство тому, что к этому времени живописный образ уже был написан и украшен, но где и когда написан — неизвестно.

Для того, чтобы приблизиться к истине, нужны прочные материально-технические данные, которых теперь явно не хватает. Характер доски уводит исследователей к очень широкой дате — XI–XIII вв.³⁴, под живописью 1701 г. нет «никаких крупных фрагментов другой живописи, ни первоначальной, ни от других слоёв, в частности, от слоя 1517 г.»³⁵

Таким образом, факт перенесения в Москву из Владимира греческой иконы XII в. нельзя считать установленным. Э. С. Смирнова полагает, что в этом вопросе точку над *i* ставит летописный текст 1212 г.: «сорочку» князь в храме «положи», а доску «постави», что могло быть только,

26. Рындина А. В. Художественный металл Москвы XIV–XV веков. Типология и стилиобразование. Автореф. дис. докт. искусствоведения. М., 1990, с. 25; Рындина А. В. К истории реставрации окладов иконы «Богоматерь Владимирская» в XV веке // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. СПб., 1997. С. 136–147.
27. Стерлигова И. А. Иерусалим как литургические сосуды в Древней Руси // Иерусалим в русской культуре. М., 1994. С. 52.
28. ПСРЛ, т. II. С. 608.
29. Новгородская Первая летопись старшего и младшего изводов. М. — Л., 1950. С. 297.
30. Айналов Д. В. Некоторые данные русских летописей о Палестине // Сообщения Православного Палестинского Общества. СПб., 1906. Т. XVII. Вып. 3. С. 345–350.

31. Стерлигова И. А. Указ. соч., с. 46.

32. Рындина А. В. Особенности сложения иконографии в древнерусской мелкой пластике // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 224–236.

33. Рындина А. В. Древнерусские паломнические реликвии. Образ небесного Иерусалима в каменных иконах XIII–XV вв. // Иерусалим в русской культуре. С. 63–77.

34. Смирнова Э. С. Указ. соч., с. 231.

35. Там же, с. 238. Э. С. Смирнова опирается на мнение реставраторов И. Л. Баранова, Г. С. Бахтея и В. В. Козинцева (прим. № 34 на с. 250).

если на этой доске было изображение³⁶. Этим изображением автор и считает икону XII в. Но «ставить» как живописный образ могли и икону рельефную — средневековый человек не делал здесь различий, согласно догмату VII Вселенского Собора об иконах, поэтому данный аргумент нельзя признать решающим.

Следует принять во внимание и личность составителя Лаврентьевской летописи (1377 г.) — Дионисия Суздальского, одного из самых острых умов русской религиозной мысли XIV в.³⁷ Нижегородский епископ (с 1374 г.) возглавил кафедру, когда князь Дмитрий Константинович «повеле делати каменную стену, а зачати Дмитриевские ворота»³⁸, то есть в годы обостренного внимания к культу солунского мученика с верой в его заступничество. Отсюда очевидно и «педалирование» темы солунских реликвий в изображении событий 1212 г. В свете истории с владимирской иконой св. Димитрия Солунского следует обратить внимание на факт сознательной стилизации под старину — Дионисий под видом «Лаврентия» выдаёт свою переделку за первоначальный летописный рассказ XIII в.³⁹ Именно Дионисию принадлежала идея приобретения драгоценных реликвий в Царьграде и заказ в 1383 г. в Нижнем Новгороде артели греческих и русских ювелиров масштабного реликвария «Страстей Больших» (ГММК), а также присылка из Византии двух образов Одигитрии, списанных с почитаемой чудотворной иконы и поставленных в Спасском соборе Нижнего Новгорода и в соборной церкви Суздаля⁴⁰. Во всём этом просматривается активный интерес эпохи к спискам с прославленных древних икон византийского мира, одним из которых могла стать заказанная Киприаном в конце XIV в. и украшенная драгоценным окладом икона св. Димитрия Солунского для Успенского собора Московского Кремля.

Какое же место в этой программе играла «гробная доска» древней летописи? Ясно, что к концу XIV в. она вряд ли сохранилась.

Если суммировать общее впечатление от статуи Мираваренной Палаты, можно сказать, что она представляет собой (исключая вставные руки и киот) тщательно обработанный цельный липовый блок, имеющий высоту 1 м 70 см и толщину

22 см. Тыльная сторона фигуры представляет собой поверхность, грубо стёсанную топором с отверстиями на уровне бёдер для крепления в киот.

В конструировании объёмов автор не только не скрывает, а, напротив, эту блочность акцентирует. Ни одна из деталей, ни один объём не выходят за пределы лицевой плоскости, тем не менее мастеру удаётся тонкими, почти неуловимыми средствами сделать рельеф живым и трепетным.

Если смотреть на фигуру сбоку, то возникает ощущение лёгких волнистых изгибов, почти непостижимо создающих живую вибрацию форм: слегка выпуклые, скруглённые колени, немного впалая грудь и чуть выдвинутый вперёд пластинчатый доспех, «подрезанный» внутрь у начала ног. Особенно поразительна трактовка лица: задача сохранения блочности вынуждает мастера посадить яйцевидную голову на длинную шею и как бы сдавить их с обеих сторон, подчёркивая «торцовый» характер боковых поверхностей. Черты лица «прорисованы» тончайшими линиями. Классические по абрису миндалевидные глаза и маленький пухлый рот на как бы отшлифованном овальном лице создают образ по-своему и нежный, и сильный. Нос, пострадавший от огня, имел удлинённую форму, но по рельефу был невысок, вписываясь в единые границы лицевой плоскости. Так же тонко прорисованы почти без выявления объёма изумительные по изысканной графике складки плаща на правом плече, пластины и пояс доспеха, высокие сапоги с ременным переплетением. Сравнительно с позднейшими деревянными и каменными конниками, распространёнными в русской резьбе XV–XVII вв., удивляет тонкостью и даже как-то умиляет крохотное ушко, хорошо видимое с правой, наименее повреждённой стороны статуи, в виде изящного s-видного завитка с двойным контуром⁴¹.

Рельефная икона св. Димитрия, несомненно, была почитаемой и имела басменную серебряную с позолотой ризу, о чём говорят следы от гвоздей на корпусе воина, особенно заметные у мест примыкания фигуры к киоту и на поясе доспеха. Лучшее всего сохранились следы оклада на крупном выпуклом нимбе. Он весь покрыт

36. Там же, с. 231.

37. Прохоров Г. М. Повесть о Митяе. С. 66–74.

38. ПСРЛ. Т. XV. Рогожский летописец. С. 142.

39. Прохоров Г. М. Указ. соч., с. 74.

40. ПСРЛ. Т. XV. Рогожский летописец. С. 142.

41. У большинства деревянных экземпляров этой группы ушей вообще не видно под пышной шапкой волос. У наиболее раннего из памятников данной иконографии — каменного Георгия 1464 г. с Фроловских врат Московского Кремля (ГТГ) — из-под причёски видно лишь окончание мочки уха.

по поверхности шляпками гвоздей либо медных, либо золочёного серебра⁴². Более того, на месте примыкания нимба к правой щеке между пятым и шестым округлым завитком волос сохранился небольшой фрагмент золочёного тиснёного серебра, на котором, к сожалению, орнамент прочитать невозможно.

Итак, что с большей или меньшей точностью можно констатировать в связи с перевозом в Московский Успенский собор из Владимира реликвий св. Димитрия? Сведения о принесении в Москву иконы, написанной на «гробной доске», впервые появляются в письменном источнике XVI в. — Степенной книге⁴³. О времени данного события и о дате поставления образа в Успенском соборе там ничего не сказано. Исследователи в этом вопросе пользуются сведениями легендарными, суммированными в XIX в. на металлической таблице, воспроизводящей, по всей вероятности, текст двух более ранних табличек с историей образа, упомянутых в соборных Описях 1627 и 1701 г.⁴⁴ Только на таблице XIX в. имеется дата события: 6888 (1380) г., которую, конечно, нельзя принять как неоспоримый факт. Из текста правой её части мы узнаём о поновлении иконы в 1517 г. благословением митрополита Варлаама вместе с древней Богородицей Владимирской, образами Богородицы Боголюбской и Спаса на престоле, специально принесённых для этой цели из Владимира⁴⁵. Однако при реставрации иконы св. Димитрия не удалось выявить никаких следов поновления 1517 г. в отличие от иконы «Богородица Владимирская», где они как раз чётко выявляются⁴⁶. Никаких следов иконы более древней, чем старинная доска неопределённой даты с живописью Кирилла Уланова 1701 г., нет, кроме упомянутого выше золотого филигранного венца Киприанова времени, свидетельствующего,

во всяком случае, о наличии во Владимире, а потом в Москве, а, может быть, сразу в Московском Успенском соборе образа солунского воина-мученика, написанного в конце XIV в. Убедительной представляется гипотеза И. А. Стерлиговой о том, что серебряный золочёный ковчежец Оружейной Палаты византийской работы второй половины XI в. являлся вместилищем окровавленной «сорочки» св. Димитрия, которая упомянута как величайшая святыня в «Похвале» князю Всеволоду Лаврентьевской летописи наряду с «гробной доской» под 1212 г.⁴⁷ и которая, по-видимому, действительно попала в Москву в конце XIV в.⁴⁸

Подытоживая имеющиеся данные, можно думать, что единственной древней солунской реликвией, принесённой в Москву из Владимира одновременно с чудотворной иконой «Богородица Владимирская», был, скорее всего, лишь византийский ковчег с «сорочкой» святого Димитрия. Что же касается иконы и «гробной доски», то на основании золотого филигранного венца от иконы и деревянной киотной статуи конца XIV в. резонно предполагать масштабный замысел Киприана по реконструкции древнейших солунских святынь на московской почве с целью духовно уподобить Москву одновременно и Солуни, и Владимиру, сохранявшему, несмотря на официальное значение Киева, роль реального центра великорусской митрополии, за которую он так долго и драматично боролся. Заметим в связи с ковчежцем ГММК, что именно при Киприане в 1401 г. была принесена из Суздаля в Москву и другая великая святыня — «Большие Страсти» Дионисия Суздальского, заключавшие в масштабном реликварии кровь Спасителя и частицы орудий Его страстей⁴⁹.

Что касается соединения в одном мемориальном комплексе изображения живописного и скульптурного, то для реликвариев св. Димитрия Солунского, создаваемых в XIII–XIV вв. в Фессалониках, последний приём был весьма характерен. Примером может служить круглый наперсный ковчежец из Собрания Думбартон Окс в Ва-

42. Уточнение материала должно помочь уточнению датировки драгоценного убора иконы.

43. Книга Степенная. М., 1908. С. 226.

44. Смирнова Э. С. Указ. соч., с. 227–228. Почему-то никто не обратил внимания на совпадение даты «поновления» образа Кириллом Ушаковым и заказом митрополитом Адрианом металлических табличек с «летописью» для чтимых икон Успенского собора Московского Кремля. Эти факты, несомненно, должны были утвердить подлинность реликвии, возможно, с целью некоей историко-церковной фальсификации, характерной для XVIII в.

45. Воскресенская летопись // ПСРА. СПб., 1859. Т. 8, с. 254, 264, 269. По завершении работ владимирские иконы были возвращены обратно.

46. Анисимов А. И. Владимирская икона Божией Матери // Анисимов А. И. Сборник статей. М., 1983. С. 267–273.

47. Стерлигова И. А. Византийский мощевик Димитрия Солунского из Московского Кремля. С. 267.

48. Там же. Показательно внимание Дионисия Суздальского как автора Лаврентьевской летописи именно к мощевнику в свете его роли как собирателя реликвий Страстей Христовых и заказчика «Больших Страстей» 1383 г. Здесь, несомненно, есть прямая и естественная связь.

49. Голубинский Е. История Русской Церкви. Т. II. Период второй, Московский. Первая половина тома. М., 1997. С. 333 (прим. 3).

шингтоне⁵⁰. На лицевой его створке — погрудное изображение святого, выполненное в технике перегородчатой эмали. Внутри — трёхстворчатый киотец с двумя подвижными дверцами, как бы прикрывающими вход в гробницу. Последняя представлена в виде углубления под трёхлопастной арочкой, знаменующей сень над саркофагом, под которой покоится отлитая из золота фигурка св. Димитрия со сложенными на груди руками. Следует обратить внимание на структурное сходство этой конструкции с русскими киотными «иконами на рези», выполненными из дерева, подобными Николе Можайскому и кремлёвскому воину. К сожалению, ни один из древнейших киотов не сохранился, но на основании памятников XVI в. можно вообразить их форму. Разница лишь в том, что в подобных вашингтонскому реликвариях изображение имело надгробный характер, — русские же киотные статуи воплощали идею триумфа обожжённой плоти, столь актуальную в период необходимости противостоять духовным шатаниям, ересям и латинству.

Какое место в храме могла занимать скульптура, знаменующая собой надгробную доску св. Димитрия Мироточца? Известно, что в южной части московского Успенского собора, близости от дьяконника, находится Дмитриевский придел, в древности которого теперь никто не сомневается. Живописная икона св. Димитрия находилась, судя по Описям XVII в., в центральном иконостасе у самого входа в придел. Доска иконы, так же, как и деревянная статуя воина, сильно пострадала от огня. Первая была установлена на фоне живописных фигур Макария Египетского и Онуфрия Великого алтарной преграды собора: обе сильно пострадали от огня, и «размер обгоревшего участка соответствует стоявшей на этом месте иконы «Димитрий Солунский».., которая была написана в XVI–XVII вв. на обгоревшей доске⁵¹. Неясно только, какой пожар имеет в виду автор данного заключения И. Я. Качалова. В XVI в. икона реставрировалась в 1517 г., в пожаре же 1547 г. «Божьим заступлением в Успенском соборе Деисус»⁵² и все сосуды оказались целы...»⁵³

50. The Glory of Byzantium. Cat. N117, p. 168 (инв. № 5820).

51. Качалова И. Я. Алтарная преграда Успенского собора Московского Кремля. Итоги реставрации живописи в 1978–1979 гг. // Древнерусское искусство XIV–XV вв. М., 1984. С. 274.

52. Под Деисусом имеется в виду иконостас.

53. Патриаршая, или Никоновская, летопись // ПСРА. Т. 13. М., 1965, с. 153. В пожаре же 1476 г. распался совсем придел Петропавловский.

Нам представляется, что киотная «икона на рези» была поставлена сразу в Дмитриевском приделе собора. Есть известные основания выявить её по Описи начала XVII в., которую Т. С. Борисова датирует 1606–1611 гг.⁵⁴ Там фигурируют два местных образа св. Димитрия Солунского. Один, несомненно, являлся живописной иконой и был обложен серебряным с чернью окладом⁵⁵, как большинство соборных икон во второй половине XVI в. Другая икона должна привлечь наше сугубое внимание: это «...образ Димитрия Солунского в киоте, что стоит у северных дверей, обложен серебром, оклад и венец басменные.., а киот у него деревянный с подзорами... А по полям оклад у того образа попорчен»⁵⁶. Заметим: попорченность оклада говорит о почтенном возрасте памятника, басменный же нимб имела деревянная статуя св. Димитрия, часть которого сохранилась. Некоторые детали свидетельствуют о его большом почитании: первая икона имела прикладом 2 угорских золотых, вторая — 57, да ещё 5 гривен серебряных, золочёных в штык⁵⁷. В описи 1627 г. у северных дверей мы не находим означенного образа, — вместо него указана икона преподобного Сергия и образ св. Димитрия Солунского «пядница»⁵⁸. Так как созданию Описи 1627 г. предшествовал пожар, надо думать, что обе иконы — и живописная, и «на рези» — пострадали в огне именно тогда, что делает понятным и поновление образа в 1701 г.; и исчезновение из придела деревянной иконы.

Её современное состояние говорит о значительной деформации первоначального облика: вся правая сторона фигуры сильно повреждена, начиная с лика, превратившегося там в чёрное застывшее месиво, и доспеха, и кончая правой ногой со следами сильных ожогов. Отдельные обгорания есть и на левой ноге, а также в нижней части доспеха. Ясно, что наиболее уязвимыми оказались вставные руки, левая из которых была позднее грубо дополнена. После пожара «икона на рези» могла попасть на полати над Дмитриевским и Похвальским приделами, которые появились в фиоравантиевском соборе

54. Борисова Т. С. О датировке древнейшей из сохранившихся Описей Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1985. С. 246–259.

55. РИБ. Т. III. СПб., 1876. Стб. 365.

56. Там же. Стб. 366.

57. Там же.

58. Там же. Стб. 440.

и имели там на втором этаже с западной стороны свой иконостас⁵⁹.

В свете истории обретения Н. Н. Померанцевым исследуемой деревянной скульптуры очень интересны более поздние сведения о судьбе убранства придела Дмитрия Солунского. В начале 1913 г. было решено заменить иконостас 1833 г., поставленный на месте иконостаса 1770 г., новым. Прежний был разобран, а иконы были перенесены на хранение в Мироваренную Палату⁶⁰.

Даты двух последних иконостасов Дмитриевского придела (1838 и 1913 гг.) дают возможность предполагать время грубой реставрации деревянной статуи (надставленная левая рука, кисть которой опирается на пояс доспеха). Реставраторы явно не имели ни малейшего представления о возможных вариантах иконографии, но сам факт поновления свидетельствует о традиционном почтении к древнему образу⁶¹.

Говоря о комплексе реликвий св. Дмитрия, Э. С. Смирнова вспоминает работу С. Чурчича, где говорится, что сочетание чтимых останков мученика и его иконы-портрета не только создавали предпосылку для развития иконостаса, но и занимали в храмах определённое место — в южной их части, причём не в алтаре, а в наосе⁶², как саркофаг Стефана Дечанского в Дечанском монастыре и рака преподобного Сергия в Троицком соборе Троице-Сергиевой обители⁶³. Что касается Дмитриевского придела Успенского собора, то ещё И. Е. Забелин, а вслед за ним ряд других учёных предполагали, что он был возведён во имя св. Дмитрия Солунского над гробом вели-

кого князя⁶⁴. Н. С. Шеляпина на основании Львовской и Уваровской летописей предположила, что здесь был погребён князь Юрий Данилович⁶⁵. Так или иначе, все учёные, посвятившие исследования истории Дмитриевского придела, приходят к выводу о его мемориальных функциях. Всё это хорошо ложится на систему, предложенную С. Чурчичем, — в приделе была поставлена скульптурная икона из «гробной доски» святого, символизирующая одновременно его гробницу и небесную славу, торжество его обожжённой плоти, а у входа в придел в южной части собора был поставлен в XIV в. иконный образ Дмитрия Солунского. Возможно, структура этого комплекса, предложенная митрополитом Киприаном для Успенского собора, действительно повторяла расположение древних святынь Собора Владимирского.

Почему почитание «гробной доски» с вырезанной из неё фигурой святого воина как бы потерялось во времени? Все памятники церковного искусства, созданные замышлением Киприана, отмечены отчётливой печатью первичности, структурной и содержательной уникальности. Они, в частности, «иконы на рези», подобные Николае Можайскому и Дмитрию Солунскому, были подчинены идее прославления Церкви и святых мощей подвижников и мучеников как её незыблемого основания. С этим связано и особое изобилие, и высокий качественно уровень ковчегов-мощевиков, панагий для возношения и хранения богородичного хлеба, каменных икон и евхаристических покровцов, пронизанных самим духом литургии и могущих по ёмкости своих иконографических программ являться для верующих концентрированным образом апостольской Церкви⁶⁶. Памятники церковного искусства этого времени становятся устойчивыми эталонами для последующих эпох, когда привычная типологическая схема постепенно утратила пафос утверждения литургических новшеств, став просто образцом.

Для мотивировки датирования кремлёвского воина концом XIV — началом XV в. существуют достаточные основания. Н. Н. Померанцев проявил в этом вопросе тонкое интуитивное чутьё,

59. На первом этаже располагалась соборная ризница.

60. Щенникова Л. А. Иконостас Дмитриевского придела Успенского собора и «антикварная» реставрация начала XX века // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1985. С. 161–164.

61. Есть некоторые исторические основания полагать, что у «гробной доски» солунского мученика преследуемые люди могли искать защиты. Так, в событиях бурных классовых столкновений в 1547 г. ненавистный временщик Ю. В. Глинский пытался спрятаться от толпы именно в приделе великомученика Дмитрия Солунского, но народ «изынав его» оттуда и бесчеловечно убил в самом храме близ митрополичьего места (характерно, что не в приделе). — См. Корецкий В. М. Успенский собор как памятник идейно-политической жизни Москвы конца XV — начала XVII века // Государственные Музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. VI. История и реставрация памятников Московского Кремля. М., 1989. С. 72.

62. Смирнова Э. С. Указ. соч., с. 246; Curcic S. Proskynetaria Icons. Saint's Tombs and the Development of the Iconostasis // Тезисы конференции «Иконостас. Происхождение. Развитие. Символика». СПб., 1995. С. 8.

63. Там же.

64. Забелин И. Е. История города Москвы. М., 1902. С. 74.

65. Шеляпина Н. С. К истории изучения Успенского собора Московского Кремля // СА, 1972. № 1. С. 200–202.

66. Рындина А. В. О литургической символике древнерусских серебряных панагий // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994. С. 204–219.

как и в атрибуции статуи. Стилистически аналогично св. Димитрию из Кремля можно обнаружить в живописи и пластике византийского мира XIII–XIV вв., а также в московских памятниках иконописи и лицевого шитья конца XIV — начала XV в. Если по иконографии он следовал образцам, подобным мозаичной иконе XIV в. в Сассоферрато, о чём можно судить по положению сохранившихся фрагментов рук воина в кустарной реставрации XIX в., то по художественным признакам кремлёвский Димитрий далёк от столичной изысканной рафинированности последнего. В связи с ним приходят на память некоторые стеатитовые рельефы, подобные иконе XIII в. из Силистры в Болгарии⁶⁷, в которой можно наблюдать те же элементы пропорциональной деформации фигуры и некоторое упрощение форм в целом. Но особенно созвучен кремлёвскому воину персонаж стеатитового рельефа XIV в. из Кабинета Медалей Лувра⁶⁸. Святой ратник, изображённый там, не имеет головы, отсутствует и пояснительная надпись. Уго может быть и Георгий, и Димитрий, и также Федор или Прокопий⁶⁹. С деревянной статуей совпадает преувеличенно длинный торс при сравнительно коротких ногах и непропорционально длинные руки. Авторы парижского каталога затруднились локализовать рельеф, но не исключают Константинополь⁷⁰. Икона единодушно датируется XIV в.

Существуют памятники этого архаизирующего для конца XIV в. стиля и в живописи. Прежде всего следует вспомнить воинов в Димитриевском цикле росписей 1312 г. в Митрополии Мистры. В качестве выразительного примера можно привести композицию «Св. Димитрий в темнице»⁷¹, где на фоне сторожевых башен, фланкирующих темницу, представлены два воина, детально близкие по построению и пропорциям фигур к деревянной статуе: такие же низкорослые, коренастые, мощные в своих крупных, слабо расчленённых объёмах. В принципе фигура св. Димитрия может быть сопоставлена и с мозаичной иконой «Св. Фёдор Тирон» XIV в. из Ватикана⁷², но в нём более

активно выявлена чисто римская брутальность мощных форм, напоминающих персонажей раннехристианской пластики, видимо, потому, что личность этого святого воина для византийцев являла образ римского солдата⁷³. Икона вдвойне интересна для нас в связи с кремлёвской статуей — она имеет вытянутую по вертикали форму, то есть решена в виде сравнительно узкой дощечки (14 x 6,4 см) с сохранившимися на полях следами гвоздей от драгоценной обкладки и с металлической табличкой в нижнем левом углу с латинской надписью. Мозаика датируется 70-ми гг. XIV в. или концом столетия⁷⁴, то есть временем очень близким к кремлёвскому воину.

В московской иконописи рубежа XIV–XV вв. есть икона, которая делает безусловной предлагаемую датировку киотной статуи св. Димитрия. Это «Никола и Георгий» из Гуслицкого монастыря в ГРМ, написанные на одной доске⁷⁵. Э. С. Смирнова видит в фигуре св. Георгия черты некоторого архаизма «в монументальном, немного тяжеловесном рисунке, в крупных и строгих чертах лица..., в условных орнаментальных завитках его волос...»⁷⁶ У кремлёвского Димитрия тот же яйцевидный овал лица, те же условные «кругляшки» кудрей, та же тонкая длинная шея и главное — при всей разнице в силуэтах тот, что у гуслицкого воина, имеет подчеркнутую округлость в очерке бёдер при тонкой талии, графическая проработка доспехов, форма и рисунок плетения на сапожках почти буквально совпадают, с той лишь разницей, что в трактовке доспеха автор иконы прибегает к более широкому репертуару декоративных изысков. Правда фигура Георгия в целом имеет более вытянутые пропорции, отражающие иконографический тип, сложившийся в балканском искусстве конца XIV — начала XV в. в недрах так называемой «моравской школы» живописи — последней страницы «великого стиля средневековой Сербии»⁷⁷. В конструировании же «иконы на рези» первенствующую роль, несомненно, играли источники пластические. Так или иначе, совершенно ясно стадияльное единство кремлёвского Димитрия и гуслицкой иконы

67. Ovcarov N. Sur l'icongraphie de St. Georges aux XI–XIIe siecles // Byzantinoslavica. LII Prague, 1991. P. 129.

68. Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantin Icons in Steatite. Wien, 1985. P. 202–203, pl. 63, № 128; Byzance. L art byzantine dans la collections publiques francaices. Musee de Louvre. 3 nov. 1992–1 fev. 1993. Paris, 1993. P. 436, № 328. Париж, Лувр, Кабинет Медалей. Sch. 14.

69. L'art byzantine ... P. 436.

70. Ibid.

71. Chatzidakis M. Mistra. Mittelalterliche Stand und die Burg. Athen, 1995. S. 35–45, Abb. 17.

72. Splendori di Bisanzio. Cat. N43, p. 114. M.S. 1191.

73. Ibid.

74. Ibid.

75. Смирнова Э. С. Московская икона XIV–XVII вв. М, 1988. № 53–54. С. 268.

76. Там же, с. 15.

77. Бурић В. Византијске фреске у Југославији. Београд, 1974. С. 91; Подобедова О. И. Воинская тема и её значение в системе росписей церкви Спаса на Ковалево в Новгороде // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М., 1980. С. 196–209.

как явлений художественной жизни Москвы конца XIV — начала XV в.

Типологически к тому же варианту фигуры в перепоясанной одежде, доходящей почти до колен, высоких сапогах и плаще, скреплённом фибулой ниже шеи, относится и шитая на Большом саккосе митрополита Фотия фигура Великого князя Василия Дмитриевича. Саккос датируется 1414–1417 гг. и считается работой греческих мастеров Фотия⁷⁸. Аналогичный пропорциональный строй фигур, способ изукрашенности одежд, напористая энергия жестов, плотная постановка ног, мелкий и тонкий рисунок ликов, собранный силуэт, не имеющий активных пластических и графических нюансов за пределами основного объёма, свидетельствуют о стадильной близости памятников. К явным признакам родства относится и заметная в обоих случаях удлинённость торса, правда, несколько сгармонизированная в фигуре великого князя.

Подведём итоги. Киотная резная статуя св. Димитрия Солунского, по-видимому, была выполнена московским мастером в конце XIV–начале XV в. и поставлена в Дмитриевском приделе Успенского собора Московского Кремля, знаменая собой по замыслу митрополита Киприана образ той «гробной доски» святого, которая была принесена во Владимир из Фессалоник в 1197 г. Икона же солунского мученика, от которой сохранился золотой филигранный венец конца

XIV — начала XV в., поновлённая затем в XVI и XVII вв., могла также быть заказана Киприаном с целью уподобить Московский Успенский собор древней базилике св. Димитрия, а Москву — Солуни. Единственной древней святыней, принесённой в Москву из Владимира в 90-х гг. XIV в., скорее всего, был византийский ковчег XI в. с частицей «сорочки» св. Димитрия, которая и была главной святыней базилики⁷⁹. Заказанная Киприаном реконструкция «гробной доски» в виде деревянной статуи святого подтверждает мнение А. Грабара о том, что она представляла собой именно рельеф.

Мера пластического начала, обусловившая видимую неоднородность деревянной киотной иконы «Никола Можайский» и скульптурного образа св. Димитрия, объясняется не разбросом во времени, а символическим смыслом последнего, долженствующего соблюсти меру «доски» в сочетании с законами собственно пластического изображения, что с блеском было сбалансировано московским мастером. Между тем в обоих случаях с помощью языка деревянной скульптуры достигалась редкая возможность создать в средневековом искусстве образ целокупной обожжённой плоти, напрямую причастный к почитанию святых мощей, не только «лежащих во гробах», но и предъявляющих православному миру образ Церкви в её апофеозе.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Bank A. Byzantine Art in The Collections of Soviet Museums. — L., 1977.
2. Burganova, M.A. 2022. "Sculptures of the Head of Beheaded John the Baptist", Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture, vol. 18, no. 3, pp. 32–46. DOI:10.36340/2071–6818–2022–18–3–32–46
3. Grabar A. Quelques reliquies de Saint Demetrius et la martyrium de Saint a Salonique // DOP. — 1950. — Vol. 5.
4. Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantin Icons in Steatite. — Wien, 1985.
5. Ousterhout, R.G. 2021. "Eastern Medieval Architecture. Russia", Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture, vol. 17, no. 2, pp. 10–27. DOI: 10.36340/2071–6818–2021–17–2–10–27
6. Ovcarov N. Sur l'iconographie de St. Georges aux XI–XIIe siecles // Byzantinoslavica. LII. — Prague, 1991.
7. Splendori di Byzanzio. — Milano, 1990.
8. Shvidkovsky, D.O., Ousterhout, R.O. 2021. "Byzantium and Ousterhaut", Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture, vol. 17, no. 1, pp. 51–67. DOI:10.36340/2071–6818–2021–17–1–51–67
9. Tarkova-Zaimova B. Quelques representation iconographiques de Saint Deetrius et l'insurrection des Assenides — premiere sission dans son culte "occu-menique" // Byzantino-bulgarica. — Vol. 5. — Sofia, 1978.
10. The Glory of Byzantium. Art and Culture of Middle Byzantine. Ema. A.D. 843–1261. — New-York, 1997.

78. Средневековое лицевое шитьё. Византия. Балканы. Русь: Каталог выставки. XVIII Международный конгресс византистов. Москва, 8–15 августа 1991 г. (автор вступит. статьи Н. А. Маясова). М., 1991, ил. на с. 49.

79. Стерлигова И. А. Византийский мощевик Димитрия Солунского... С. 267.

11. Айналов Д. В. Некоторые данные русских летописей о Палестине // Сообщения Православного Палестинского Общества. — Т. XVII. — Вып. 3. — СПб., 1906.
12. Бурин В. Византийские фрески у Югослави. — Београд, 1974.
13. Борисова Т.С. О датировке древнейшей из сохранившихся Описей Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. — М., 1985.
14. Бурганова М.А., Смоленков А. П. Произведения мелкой пластики в «Строгановских» собраниях. Вопросы атрибуции. // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2019. № 2. С. 99–116.
15. Качалова. И. Я. Алтарная преграда Успенского собора Московского Кремля. Итоги реставрации живописи в 1978–1979 гг. // Древнерусское искусство XIV–XV вв. — М., 1984.
16. Подобедова О. И. Воинская тема и её значение в системе росписей церкви Спаса на Ковалеве в Новгороде // Древнерусское искусство. Монуменальная живопись XI–XVII вв. — М., 1980.
17. Ryndina A. V. The Semantic and Artistic Evolution of Images of Nicholas the Wonderworker. Russia and the West // Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture. — 2022. — Vol. 18. — No. 6. — P. 10–36.
DOI: 10.36340/2071–6818–2022–18–6–10–36.
18. Рындина А. В. Древнерусские паломнические реликвии. Образ небесного Иерусалима в каменных иконах XIII–XV вв. // Иерусалим в русской культуре. М.: Наука, 1994. — С. 63–85.
19. Рындина А.В. К истории реставрации окладов иконы «Богоматерь Владимирская» в XV веке // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. — СПб., 1997.
20. Рындина А.В. О литургической символике древнерусских серебряных паннагий // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. — СПб., 1994.
21. Рындина А. В. Особенности сложения иконографии в древнерусской мелкой пластике // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. — М., 1968. — С. 224–236.
22. Рындина А. В. Художественный металл Москвы XIV–XV веков. Типология и стилиобразование: автореф. дис... докт. искусствоведения. — М., 1990.
23. Смирнова Э. С. Московская икона XIV–XVII веков. — М, 1988.
24. Смирнова Э. С. Храмовая икона Дмитриевского собора. Святость солунской базилики во Владимирском храме // Дмитриевский собор во Владимире. — М., 1997. — С. 220–253.
25. Стерлигова И. А. Византийский мощевик Димитрия Солунского из Московского Кремля и его судьба в Древней Руси // Дмитриевский собор во Владимире. — М., 1997. — С. 255–273.

Irina B. Pavlova
Doctor of Philology
Senior Researcher
Institute of World Literature
Russian Academy of Science
e-mail: antologia1@yandex.ru
Moscow, Russia
ResearcherID: AAO-8719-2020
ORCID: 0000-0002-0006-0156

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-2-33-42

THE ROLE OF THE SKY MOTIVE IN THE DEVELOPMENT OF KONSTANTIN LEVIN'S STORYLINE IN TOLSTOY'S NOVEL "ANNA KARENINA"

Summary: The Sky and the Universe attracted close attention of Tolstoy, the artist. The image-symbol of the sky accompanies the writer's beloved heroes on the life path. The article is devoted to the role of the sky motif in the development of the plot line of Konstantin Levin — one of the central characters of the novel *Anna Karenina*, and the influence of the sky on his fate. Tolstoy's hero is closely connected with the Universe and with the earthly reality. He looks for the Truth, answers to the most important questions of being, seeking to comprehend the meaning of life, gaining faith, focusing on the eternal, beautiful sky and earthly reality; he commits to economic activities, house-building. He seeks to understand the ethical ideals of the peasantry. The article discusses several episodes, describing the hero's meetings with the Universe, which are connected with his desire to gain love, happiness, harmonious personal relations, with an intuitive sensation of the inextricable connection of the earthly and the heavenly, the perfection of the Universe and with the transition to a new stage of spiritual development. These episodes are created with exceptional artistic skill. The scene of spring hunting in the forest at sunset demonstrates the hero's organic con-

nection with the Cosmos; his involvement in the element of the Earth and the celestial element. The next situation marks the turning point in the hero's personal fate. It is dedicated to Levin's fleeting vision, when he, before the morning dawn after a night spent on stacks of hay, sees like a dream a pearl shell-cloud in the sky. The impression of a church cross against the backdrop of the winter night sky, stars, the Auriga constellation with a bright star, Capella, is such that "seized from the conditions of material life", the hero feels the mysterious contact of the soul with heaven. The impressions of this night are associated with good omen for him. On the last pages of the novel, after the thunderstorm, the hero experiences his indissoluble unity with the Cosmos; he is inclined to conclude that the undoubted manifestation of the Divine are the laws of good, accessible to every human heart, uniting all people. In these minutes, Konstantin Levin feels that he is close to finding the faith. The revelations he received anticipate the transition to a new stage in the hero's spiritual development, the unknown paths of life revealing to him.

Keywords: the sky motif, Levin's fate, the stages of the hero's spiritual development

The sky had an amazing effect on Tolstoy's inner world: it excited, aroused many questions in his soul and gave a feeling of belonging to the entire Universe. Therefore, it is not surprising that in the writer's works, the dear to him heroes look at the sky, have a special mystical relationship with it.

The semantic potential of the image of the sky is enormous.

In his diary for 1855, the writer noted: "August 25. I've just been looking at the sky. Pleasant night. God have mercy on me. I'm wrong. Let me be good and happy, Lord have mercy.

Stars in the sky. Bombing in Sevastopol, music in the camp.”¹

Another diary entry made on July 7, 1857 vividly testifies how attractive, striking the sky was for Tolstoy: “The night is a miracle. What do I want, long for? I do not know, but not the blessings of this world. How not to believe in the immortality of the soul, when you feel such immeasurable greatness in your soul? I’ve looked out the window. Black, broken and light. Just die.— My God! My God! What am I? and where? and where am I?” (Tolstoy, vol. 47, p. 140).

Notebook No. 1, dated April 20, 1858, has the following confession: “I have gone out onto the balcony, the night is dark, starry. Stars, mist [misty?] stars, bright clusters of stars, glitter, gloom, outlines of dark trees.

Here he is. Bow down to him and be silent! Everything will be nonsense...” (Tolstoy, vol. 48, p. 76).

Researcher O. Panova wrote: “A vertically directed space is understood by the author and the main characters as open, open into the World and the Universe, which gives full right to designate it not only epic but also cosmic <...>. It is the openness, endlessness and infinity, expressed by L. Tolstoy in the symbolism of the sky and the “heavenly”, that provides his heroes with the opportunity to enter the sphere of the transcendent, the area of the Truth of Being. Almost all Tolstoy’s main characters are turned to the sky with their eyes and soul <...> this has a sublime, symbolic meaning, and can be regarded as the performance of a symbolic act by each of them.”²

One of the central characters of the novel *Anna Karenina*, Konstantin Levin, is closely connected with two elements. He is connected with the earthly and transcendent, is turned to the Sky, and is organically close to the Earth: urban civilisation is alien to him. Levin lives on the estate, loves peasant labour, sees his destiny to be a rural owner. He is endowed with the ability to intuitively feel the processes taking place around him in nature. A vivid example of this is the spring hunting scene in the company of Steve Oblonsky, which is permeated with a pantheistic worldview. “Imagine! One can hear and see the grass growing!” Levin

said to himself, noticing a wet, slate-coloured aspen leaf moving beside a blade of young grass.” (Tolstoy, vol. 18, p.172) The hero listens to various evening forest sounds around, looks down at the wet mossy ground, at the bare tops of the forest spread out in front of him; his attention is attracted by the smallest signs of the world around him. The expression associated with grass has mythological, folklore roots, and is present not only in Russian language. In the article *Grass Versus Grass: Nature or Culture?*, authors I. Tarasova and L. Semein write about the purpose of their research: “The concept ‘grass’, reconstructed through the associative field, allows us to trace the opposition ‘civilised life’ — ‘life far from civilisation’”³. Tolstoy’s hero is alien to the established bourgeois way of life, striving for natural life, which, in particular, finds expression in his reactions to the natural environment. Illuminated by the evening dawn, the forest, the impressions of which Levin absorbs, is inseparable for him from the dull blue, veiled with white stripes of clouds dimmed sky. This scene clearly demonstrates the organic connection of the hero with the Cosmos, the involvement of the sphere of the Earth and the airy, Heavenly sphere, which appear in harmonious unity.

In the novel, we come across several descriptions of how Levin contemplates the sky, and each has a deep ideological and artistic meaning. This contemplation correlates with the dramatic emotional states of the hero; it is associated with intimate personal experiences, fateful moments of his life, with worldview and spiritual quest. Looking at the Sky, the hero mentally asks it about the meaning of human existence, and the Universe responds to Levin’s searches and impulses.

Without connections with the Sky, the image of Levin would have turned out to be prosaic, devoid of depth and could not have taken, along with Anna Karenina, a leading place in the novel. The researchers noted that two storylines develop in parallel in the work: Anna’s and Konstantin Levin’s. These characters are given a special role: Tolstoy’s heroes are people with a rich inner life, striving to find the meaning of their existence, to realise themselves and find happiness. The image of the main character embodied the writer’s aesthetic ideas, his understanding of beauty; the nov-

1. Tolstoy, L.N. 1928–1958. *Complete works: in 90 volumes. (Jubilee)*. Vol. 47, p. 140.

2. Panova, O.B. 2008. «The language of the symbols in L. Tolstoy’s epic works (sky — earth — door — circle)», *The Language and culture*, no. 4, p. 64.

3. Tarasova, I.A. and Semein L.Y. 2004. «Trava versus Grass: nature or culture?», *The news of the Russian state pedagogical university named A. Herzen*, vol. 7, p. 294.



Ill. 1. *Anna Karenina* by Illustrator Angela Barrett.

elist gave Levin his intellectual, spiritual quest. In the fates of these characters, the social and moral conflicts of the post-reform era were particularly clearly reflected.

The sky opens up to Levin, who lives mainly in the bosom of nature, outside urban civilisation at different times of the day and year: in the evening, at dawn, at night, in spring, in winter, and in summer. Thus, he is attached to the eternal movement of the Earth and the beautiful Cosmos.

It should be mentioned that the inexhaustibility of the image of the sky in the novel *Anna Karenina* and its influence on Levin are reflected, in particular, in colouristic descriptions, in the symbolism of colour. In moments associated with deep psychological experiences, the hero observes the sunrise and light of the fading sun, the whole gamut of sky shades that arise during the transition from evening to night and from night to morning, and deeply feels the poetry of the world that opens up to him. Harmonising, peaceful daytime skies are painted in blue, pink, soft white, symbolising the ideal essence. The night sky appears almost black, or dark blue; the Moon, stars, and the Milky Way can be clearly seen on it. The blue col-

our is associated with the spiritual principle, with the Cosmos, Eternity. In the spring hunting scene, Tolstoy depicts an amazing colour composition, a colourful picture of a dark blue sky, on which, from behind the birches, a soft silver, alluring Venus is shining, shimmering with red lights, embodying strong hidden feelings, gloomy Arcturus. Levin's soul is in doubt, uncertainty, apprehension, a passionate desire to know the truth about Kitty. Moreover, while observing the stars, the hero correlates their position in the sky with earthly landmarks, he does not break the connection with the earthly world: Venus is first visible to him below a birch branch, then moves higher, and the Big Dipper becomes fully visible.

From the context of the novel it follows that the hunt takes place in mid-April. According to astronomical signs, the planet Venus is the brightest object in the sky after the Sun and the Moon. During the period of optimal visibility, Venus can be observed for several hours after sunset — the Evening Star, or before sunrise — the Morning Star. On spring evenings in the Northern Hemisphere, the planet is visible until midnight near the western point of the horizon. The hallmark of Venus is its even white colour. Arcturus is one of the brightest stars in the constellation Bootes. In spring and until mid-summer, Arcturus is located high above the horizon in the southern part of the sky. The star owes its name to its proximity to Ursa Major: in Greek, *Arcturus* is a bear guardian, hinting at the relative position of the three constellations: Bootes, Ursa Minor and Ursa Major.

In modern critical literature, there is an opinion that the writer made a mistake in this scene: "Venus cannot rise in the west: on the contrary, in the evening visibility, Venus descends, setting below the horizon."⁴ However, the highest artistry of this episode completely neutralises the error made by the author.

The depiction of Levin's fleeting vision before dawn after a night spent on a haystack can be called Tolstoy's aesthetic masterpiece. This moment marks a turning point in the personal fate of the hero. "How beautiful!" he thought, looking at the strange, mother-of-pearl shell of white fleecy cloudlets resting right over his head in the middle of the sky. "How exquisite it all is on this exquisite night! And when was there time for that cloud-shell to form?"

4. Lepilov, V. 1991. *Literature and astronomy. (Critical studies). One hundred astronomical mistakes in the literature*, p. 25.

Just now I looked at the sky, and there was nothing in it — only two white streaks. Yes, and so imperceptibly too my views of life changed!" (Tolstoy, vol. 18, pp. 291–292). According to E. Babaev, a mother-of-pearl shell-cloud in a clear night sky is a sign of Levin's ideal dream, in which he wants to believe very much. There is a subtle romantic irony in this scene: the hero's "utopia" is beautiful, like a mother-of-pearl shell that suddenly appears and just as suddenly disappears. "This is not even Levin's dream, but, as it were, a dream of nature itself. It is above his personal hopes but he is inseparable from it." According to Babaev, a poetic picture of a summer night echoes Fet's poem "How Fresh it is Here Under the Thick Linden..."⁵.

In Tolstoy's description, the shape of the shell is not quite definite, hence the possibility of considering two hypostases of this image-symbol. According to research in the field of mythology and folklore, a cowrie shell is associated with love, with the female generative principle (the comb shell has the same meaning): contemplation of the amazing sky picture reveals to Levin that he has never ceased to love Kitty and desires to marry her. If the shell is spiral, it presents the image of the Universe, the model of the Cosmos, which are associated with questions that are constantly present in the hero's soul about the meaning of life, about goodness and God, the laws of the universe. Thus, the symbolic image of the shell, which appeared only for a moment in the heavenly ocean among white-topped waves, serves as a reflection of the depths of the subconscious and mental quest of Tolstoy's beloved hero.

Before coming with a proposal to the Shcherbatsky family, deeply agitated Levin feels as if in a different reality, in a dream. Unable to cope with his emotions, he walks to the window in the hotel room and begins to observe the winter sky through the open window: at first he sees snow-covered roofs, behind them, there is a church cross with chains, and above it — the rising triangle of the constellation Auriga with yellowish bright Capella. There is an association with Descartes' expression "to open some windows" ("ouvrir quelques fenêtres"), which implies the expansion of the boundaries of knowledge. After a while, he again sits down by the window, "to bathe in the cold air and look at this wonderfully shaped, silent but

full of meaning for him cross and the ascending yellowish-bright star" (Tolstoy, vol. 18, p. 423). In the picture presented to him, the symbolism of the Cross and celestial bodies is combined. "Withdrawn from the conditions of material life," the hero feels the mysterious contact of the soul with the heavenly world. This state is ideally expressed in the Great Doxology of the All-Night Vigil: "Slava v vyshnikh Bogu, i na zemli mir, v chelovetsekh blagovoleniye. Khvalim Tya, blagoslovim Tya, klanyayem Ti sya, slavoslovim Tya, blagodarim Tya, velikiya radi slavy Tvoyeya." Levin opens a window to the Universe controlled by the Creator. A person who dissolves in it acquires the highest happiness. The constellation Auriga was associated in Ancient Greece with a herd of goats, as well as with a chariot and its driver, symbolising a person's mind and feelings, which must be in harmony. Capella is the largest and brightest star in the constellation Auriga, consisting of two giant stars — Capella Aa and Capella Ab, that is, a pair, which in this context hints at a marital union. Capella, meaning a goat in Latin, personifies fertility and maternal care, which are again associated with family life. And the yellowish-bright light of the star approaches the sunshine (despite the described night time), which is associated with creative energy, the joy of life. The impressions of this night are associated with good omens for the hero.

On the last pages of the novel, Levin's fateful, most important meeting with the Sky takes place: he has been moving towards it for several years. The hero experiences his indissoluble unity with the Cosmos especially deeply, feels himself a part of it and a bearer.

Spiritual insights concerning the laws of being and one's own earthly destiny come to Levin when he observes the immense vault of sky in the coming night, nature renewed by a summer downpour. The hero's gaze meets a familiar triangle in the sky, apparently the constellation of the Auriga, favourable for him. He sees the Milky Way and how, during the spring hunt, he correlates the position of a bright planet, most likely the "evening star" Venus, with earthly landmarks — in relation to a birch branch. The theme of unity, beauty, orderliness of the Universe with its mysterious laws, which arose owing to Divine Providence, appears again. An integral part of the name of the galaxy that Levin observes is "way" — "Milky

5. Babayev, E.G. 1978. "Anna Karenina" by L. Tolstoy. P. 35.

Way". This has a special meaning. Levin is the hero of the path, who seeks goodness and inner harmony, strives for self-actualisation, overcomes trials, delusions and contradictions. Worldview questions for him are inseparable from worldly, practical ones.

At the same time, it is quite obvious that new problems await him in life, the solution of which will require serious spiritual, mental efforts, and hard work. Clouds in the night sky that were in the north, distant thunder and flashes of lightning remind of the most acute conflicts shaking the world, of cardinal social changes: this is an echo of the events in the Balkans, where the struggle of the Slavic peoples against Turkish oppression unfolded, the overturned Russian life, which fits into some new forms.

Looking at the starry sky, Levin feels himself the owner of an inaccessible to reason, inexpressible mystery that cannot be adequately expressed

in words. The hero himself hesitates whether what has been revealed to him can be considered faith. Nevertheless, he tends to conclude that the undoubted manifestation of the Divine is the laws of good, accessible to every human heart, uniting all people. This conclusion is supported by a convergence with the folk ethical ideal. My life now, he says to himself, "is not only not meaningless, as it was before, but has an undoubted sense of goodness, which I have the power to put into it!" (Tolstoy, vol. 19, p. 400).

Earlier, looking at the sky, constellations, individual stars, the Milky Way was associated for the hero with the desire to find such desired love, personal happiness, with an intuitive feeling of the inextricable connection between the earthly and heavenly, the perfection of the universe, whereas now it anticipates Levin's transition to a new stage of spiritual and moral development, unexplored paths of life opening up before him.

REFERENCES

1. Babayev, E.G. 1978. «Anna Karenina L. Tolstogo ["Anna Karenina" of L. Tolstoy]. State publishing house of fiction, Moscow, USSR.
2. Lepilov, V. 1991. *Literatura i astronomia. (Criticheskie etudy). Sto astronomicheskikh oshibok v proizvedeni-yakh Hudozhestvennoi literaturi [Literature and astronomy. (Critical studies). One hundred astronomical mistakes in the literature]*. Astrakhan, USSR.
3. Panova, O.B. 2008. «Yazik simbolov eposa L. Tolstogo (nebo — zemlya — dver — krug)» [«The language of the symbols in L. Tolstoy's epic works (sky — earth — door — circle)»], *Yazik i kultura [The Language and culture]*, no. 4, pp. 60–75.
4. Tarasova, I.A. and Semein L. Y. 2004. «Trava versus Grass: nature or culture?» [«Trava versus Grass: priroda ili kultura?»], *The news of the Russian state pedagogical university named A. Herzen [Izvestiya rossiiskogo gos. ped. un-ta im. A. I. Gercena]*, vol. 7, pp. 294–304.
5. Tolstoy, L.N. 1928–1958. *Polnoye sobraniye sochineniy: v 90 t. (Yubileynoye) [Complete works: in 90 volumes. (Jubilee)]*. State publishing house of fiction, Moscow, USSR.

Ирина Борисовна Павлова

доктор филологических наук,
старший научный сотрудник
Института мировой литературы Российской академии наук
e-mail: antologia1@yandex.ru
Москва, Россия

ResearcherID: AAO-8719-2020

ORCID: 0000-0002-0006-0156

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-2-33-42

РОЛЬ МОТИВА «НЕБО» В РАЗВИТИИ СЮЖЕТНОЙ ЛИНИИ КОНСТАНТИНА ЛЕВИНА В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

Аннотация: Небо, Вселенная привлекали к себе пристальное внимание Толстого-художника. Образ-символ «небо» сопутствует на жизненном пути любимым героям писателя. Статья посвящена роли мотива «небо» в развитии сюжетной линии одного из центральных персонажей романа «Анна Каренина» Константина Левина, влиянию неба на его судьбу. Герой Толстого тесно связан со Вселенной и с земной реальностью. Он ищет Истину, ответы на важнейшие вопросы бытия, стремится постичь смысл жизни, обрести веру, ориентируясь на вечное, прекрасное небо, отдаёт все силы хозяйственной деятельности, домостроительству, его влекут народные этические идеалы. В статье рассмотрено несколько эпизодов, описывающих встречи героя со Вселенной, которые связаны с его стремлением обрести столь желанные любовь, счастье, гармоничные личные отношения, с интуитивным ощущением неразрывной связи земного и небесного, совершенства мироздания и с переходом на новый этап духовно-нравственного развития. Эти эпизоды созданы с исключительным художественным мастерством. Сцена весенней охоты в лесу на закате, демонстрирует органическую близость героя с Космосом, его сопричастность стихиям Земли и воздушной, Небесной.

Небо оказывало удивительное воздействие на внутренний мир Толстого: волновало, вызывало в душе множество вопросов и давало ощущение сопричастности всей Вселенной. Поэтому неудивительно, что в произведениях писателя дорогие ему герои лицезреют небо, вступают с ним в особую мистическую связь. Семантический потенциал образа «небо» огромен.

Следующая ситуация знаменует поворотный момент в личной судьбе героя. Она посвящена мимолётному видению Левина, когда он перед утренней зарёй после ночи, проведённой на копне, лицезреет на небе похожую на грёзу перламутровую раковину-облако. Впечатление от креста церкви на фоне зимнего ночного неба, звёзд, созвездия Возничего с яркой Капеллой таково, что «изъятый из условий материальной жизни» герой ощущает таинственное соприкосновение души с горним миром. То, что было явлено этой ночью Левину, связано с добрыми предзнаменованиями для него. На последних страницах романа наблюдающий ночное небо после грозы герой переживает своё нерасторжимое единство с Космосом, склоняется к выводу, что несомненное проявление Божества — это законы добра, доступные каждому человеческому сердцу, объединяющие всех людей. В эти минуты Константин Левин чувствует, что он близок к обретению веры. Полученные откровения предвосхищают переход на новый этап духовно-нравственного развития героя, открывающиеся перед ним неизведанные пути жизни.

Ключевые слова: мотив «небо», судьба Левина, этапы духовно-нравственного развития героя.

В дневнике за 1855 г. писатель отметил: «25 Августа. Сейчас глядел на небо. Славная ночь. Боже, помилуй меня. Я дурён. Дай мне быть хорошим и счастливым, Господи, помилуй. Звёзды на небе. В Севастополе бомбардировка, в лагере музыка»¹.

1. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. (Юбилейное). Т. 47. М., ГИХЛ, 1937. С. 59. В дальнейшем сноски на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

Насколько небо было притягательно, поразительно для Толстого, ярко свидетельствует ещё одна дневниковая запись, сделанная 7 июля 1857 г.: «Ночь чудо. Чего хочется, страстно желается? не знаю, только не благ мира сего. И не верить в бессмертие души, когда чувствуешь в душе такое неизмеримое величие? Взглянул в окно. Черно, разорванно и светло. Хоть умереть. — Боже мой! Боже мой! Что я? и куда? и где я?» (Толстой, т. 47, с. 140).

Записная книжка № 1, от 20 апреля 1858 г. содержит следующее признание: «Я вышел на балкон, ночь тёмная, звёздная. Звёзды, туман[ные?] звёзды, яркие кучки звёзд, блеск, мрак, абрисы тёмных деревьев.

Вот Он. Ниц перед Ним и молчи! Всё будет вздор...» (Толстой, т. 48, с. 76).

Как писала исследователь О. Б. Панова: «Вертикально направленное пространство понимается автором и главными героями как открытое, разомкнутое в Мир и Вселенную, что даёт полное право обозначить его не только эпическим, но и космическим <...>. Именно открытость, беспредельность и безграничность, выраженная Л. Толстым в символике неба и «небесного», предоставляет его героям возможность выхода в сферу трансцендентного, область Истины Бытия. Практически все главные толстовские герои взглядом и душой обращены к небу <...>, что имеет возвышенное, символическое значение, может расцениваться как совершение каждым из них символического акта»².

Один из центральных героев романа «Анна Каренина» Константин Левин тесно связан с двумя стихиями. Он сопричастен горнему и дольному, обращён к Небу и органически близок Земле: ему чужда городская цивилизация, Левин живёт в поместье, любит крестьянский труд, видит своё предназначение быть сельским хозяином. Он наделён способностью интуитивно ощущать процессы, происходящие вокруг него в природе. Ярким примером тому может служить сцена весенней охоты в обществе Стивы Облонского, которая пронизана пантеистическим мироощущением. «Каково! Слышно и видно, как трава растёт!» — сказал себе Левин, заметив двинувшийся грифельного цвета мокрый осино́вый лист подле иглы молодой травы» (Толстой, т. 18, с. 172). Герой прислу-

шивается к разнообразным вечерним лесным звукам вокруг, глядит вниз на мокрую мшистую землю, на расстилавшиеся перед ним оголённые макушки леса, его внимание приковывают мельчайшие приметы окружающего мира. Выражение, связанное с травой, имеет мифологические, фольклорные корни, присутствует не только в русском языке. В статье «Трава versus Grass: природа или культура?» авторы И. А. Тарасова и Л. Ю. Семейн пишут о цели своего исследования: «Реконструируемый через ассоциативное поле концепт "трава", позволяет проследить противопоставление "цивилизованная жизнь" — "жизнь, далёкая от цивилизации"»³. Герой Толстого чужд утверждающемуся буржуазному укладу, устремлён к естественной жизни, что, в частности, находит своё выражение в его реакциях на окружающую природную среду. Освещённый вечерней зарёй лес, впечатления которого впитывает Левин, неотделим для него от мутно-голубого, подёрнутого белыми полосками туч тускневшего неба. Эта сцена наглядно демонстрирует органическую связь героя с Космосом, сопричастность сфере Земли и воздушной, Небесной, которые предстают в гармоническом единстве.

В романе мы встречаем несколько описаний того, как Левин созерцает небо, и каждое имеет глубокое идейно-художественное значение. Это лицезрение соотносится с драматическими эмоциональными состояниями героя, связано с сокровенными личными переживаниями, судьбоносными моментами его жизни, с мировосприятием и духовными исканиями. Вглядываясь в Небо, герой мысленно вопрошает его о смысле человеческого существования, и Вселенная откликается на искания, порывы Левина.

Без связей с Небом образ Левина получился бы прозаичным, лишённым глубины и не смог бы, наряду с Анной Карениной, занять ведущее место в романе. Исследователи отмечали, что в произведении параллельно развиваются две сюжетные линии: Анны и Константина Левина. Этим персонажам отводится особая роль: герои Толстого — люди с богатой внутренней жизнью, стремящиеся обрести смысл своего существования, реализоваться и найти счастье. В образе главной героини вопло-

2. Панова О. Б. Язык символов эпоса Л. Н. Толстого (небо — земля — дверь — круг) // Язык и культура. № 4. 2008. С. 64.

3. Тарасова И. А., Семейн Л. Ю. Трава versus Grass: природа или культура? // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. Вып. 7. 2004 СПб. С. 294.

тились эстетические представления писателя, его понимание красоты, Левину романист передал свои интеллектуальные, духовные искания. В судьбах этих персонажей особенно ярко отразились социальные и нравственные конфликты пореформенной эпохи.

Небо открывается живущему в основном на лоне природы, вне городской цивилизации Левину в разное время суток и года: вечером, на рассвете, ночью, весной, зимой, летом. Таким образом, он оказывается приобщён к вечному движению Земли и прекрасного Космоса.

Следует упомянуть, что неисчерпаемость образа «небо» в романе «Анна Каренина», его влияние на Левина отражены в частности в колористических описаниях, в символике цвета. В минуты, связанные с глубокими психологическими переживаниями, герой наблюдает восход и свет гаснущего солнца, всю гамму небесных оттенков, возникающих при переходе от вечера к ночи и от ночи к утру, и глубоко чувствует поэтичность открывающегося ему мира. Гармонизирующие, умиротворяющие дневные небеса окрашены в голубой, розовый цвета, неяркий белый, символизирующий идеальную сущность. Ночное небо предстаёт практически чёрным или тёмно-синим, на нём могут быть отчётливо видны Луна, звёзды, Млечный путь. Синий цвет связан с духовным началом, с Космосом, Вечностью. В сцене весенней охоты Толстой изображает изумительную цветовую композицию, красочную картину тёмно-синего неба, на котором из-за берёзок сияет нежно-серебристая, манящая Венера, переливается красными огнями, воплощающими сильные потаённые чувства, мрачный Арктур. Душа Левина пребывает в сомнениях, неуверенности, опасениях, страстном желании узнать правду о Кити. Причём, наблюдающий звёзды герой соотносит их положение на небе с земными ориентирами, не порывает связи с дольным: Венера сначала видна ему ниже сучка берёзы, затем перемещается выше, и становится полностью видна колесница Большой Медведицы.

Из контекста романа следует, что охота происходит в середине апреля. По астрономическим приметам планета Венера — самый яркий объект на небе после Солнца и Луны. В период оптимальной видимости Венеру можно наблюдать в течение нескольких часов после захода солнца — «Вечерняя звезда», или перед восхо-

дом — «Утренняя звезда». Весенними вечерами в Северном полушарии планета видна вплоть до полуночи возле западной точки горизонта. Отличительный признак Венеры — её ровный белый цвет. Арктур — одна из самых ярких звёзд, находится в созвездии Волопаса. Весной и до середины лета Арктур располагается высоко над горизонтом в южной части неба. Названием звезда обязана близости к Большой Медведице: по-гречески «Арктур» — медвежий страж, намекает на взаимное расположение трёх созвездий: Волопаса, Малой и Большой Медведицы.

В современной критической литературе существует мнение, что писатель допустил в этой сцене ошибку: «Венера на западе не может подниматься: наоборот, при вечерней видимости Венера опускается, заходя за горизонт»⁴. Но высочайшая художественность этого эпизода полностью нейтрализует погрешность, допущенную автором.

Эстетическим шедевром Толстого можно назвать изображение мимолётного видения Левина перед утренней зарёй после ночи, проведённой на копне. Этот эпизод знаменует поворотный момент в личной судьбе героя. «Как красиво, — подумал он, глядя на странную, точно перламутровую раковину из белых барашков облачков, остановившуюся над самою головой его в середине неба. — Как всё прелестно в эту прелестную ночь! И когда успела образоваться эта раковина? Недавно я смотрел на небо, и на нём ничего не было — только две белые полосы. Да, вот так-то незаметно изменились и мои взгляды на жизнь!» (Толстой, т. 18, с. 291–292). По наблюдению Э. Г. Бабаева, перламутровая раковина-облако на чистом ночном небе, знак идеальной мечты Левина, в которую он хочет верить всеми силами души. В этой сцене есть тонкая романтическая ирония: «утопия» героя красива, как перламутровая раковина, которая неожиданно возникает и так же неожиданно исчезает. «Это даже не мечта Левина, а как бы мечтание самой природы. Она выше его личных надежд, но он неотделим и от неё». Поэтическая картина летней ночи, считает Э. Г. Бабаев, переключается со стихотворением Фета «Как здесь свежо под липою густою ...»⁵.

4. *Лепилов В.* Литература и астрономия (Критические этюды). Сто астрономических ошибок в произведениях художественной литературы. Астрахань, 1991. С. 25.

5. *Бабаев Э. Г.* «Анна Каренина» Л. Н. Толстого. М., Худ. лит., 1978. С. 35.

В толстовском описании форма раковины не вполне определённа, отсюда вытекает возможность рассмотреть две ипостаси этого образа-символа. Согласно исследованиям в области мифологии и фольклора, раковина каури ассоциируется с любовью, с женским порождающим началом (тот же смысл имеет и гребенчатая раковина): созерцание удивительной небесной картины открывает Левину, что он не переставал любить Кити и желать брака с ней. Если раковина спиралевидна, в ней воспроизведён образ Вселенной, модель Космоса, которые сопряжены с постоянно присутствующими в душе героя вопросами о смысле жизни, о добре и Боге, законах мироздания. Таким образом, символический образ раковины, лишь на мгновение появившийся в небесном океане среди белых барашков волн, служит отражением глубин подсознательного и умственных исканий любимого героя Толстого.

Перед тем, как приехать с предложением в семью Щербацких, глубоко взволнованный Левин, чувствует себя как будто в иной реальности, во сне. Не в силах справиться с переживаниями, он подходит в гостиничном номере к окну и начинает наблюдать зимнее небо через отворённую форточку: вначале ему видны покрытые снегом крыши, из-за них узорчатый с цепями крест церкви, а выше его поднимающийся треугольник созвездия Возничего с желтовато-яркую Капеллой. Возникает ассоциация с выражением Декарта «открыть некоторые окна» («ouvrir quelques fenêtres»), которое подразумевает расширение границ познания. Через некоторое время он снова садится к форточке, «чтобы купаться в холодном воздухе и глядеть на этот чудной формы, молчаливый, но полный для него значения крест и на возносящуюся желтовато-яркую звезду» (Толстой, т. 18, с. 423). В представшей ему картине соединяется символика Креста и небесных тел. «Изъятый из условий материальной жизни» герой ощущает таинственное соприкосновение души с горним миром. Это состояние идеально выражено в Великом Славословии Всенощного Бдения: «Слава в вышних Богу, и на земли мир, в человецех благоволение. Хвалим Тя, благословим Тя, кланяем Ти ся, славословим Тя, благодарим Тя, великия ради славы Твоя». Левину приоткрывается окно во Вселенную, управляемую Творцом. Растворяющийся в ней человек обретает высшее

счастье. Созвездие Возничий ассоциировалось в Древней Греции со стадом коз, а также с колесницей и её водителем, символизировавшими разум и чувства человека, которые должны пребывать в согласии. Капелла — самая крупная и яркая звезда в созвездии Возничего, состоящая из двух звезд-гигантов — Капелла Аа и Капелла Аб, т. е. парная, что намекает в данном контексте на супружеский союз. Капелла, по-латыни коза, олицетворяет плодовитость и материнскую попечительность, опять-таки связанные с семейной жизнью. А желтовато-яркий свет звезды приближается к солнечному сиянию (несмотря на описываемое ночное время), с которым ассоциируется созидательная энергия, радость жизни. Впечатления этой ночи связаны с добрыми предзнаменованиями для героя.

На последних страницах романа происходит судьбоносная, важнейшая встреча Левина с Небом: к ней он двигался несколько лет. Герой особенно глубоко переживает своё нерасторжимое единство с Космосом, ощущает себя частью его и носителем.

Духовные прозрения, касающиеся законов бытия и собственного земного предназначения, посещают Левина, когда он наблюдает в наступающей ночи необъятный небесный свод, природу, обновлённую летним ливнем. Взор героя встречает в вышине знакомый треугольник, видимо, созвездия Возничего, благоприятного для него. Он видит Млечный путь и как во время весенней охоты соотносит положение яркой планеты, скорее всего, знакомой ему «вечерней звезды» Венеры, с земными ориентирами — по отношению к ветке берёзы. Снова звучит тема всеединства, красоты, упорядоченности Вселенной с её таинственными законами, возникшей благодаря Божественному Промыслу. Составной частью названия галактики, которую наблюдает Левин, является «путь» — «Млечный путь». В этом заключён особый смысл. Левин — герой пути, который ищет добро и внутреннюю гармонию, стремится к самоактуализации, преодолевает испытания, заблуждения и противоречия. Мироззренческие вопросы для него неотделимы от житейских, практических.

В то же время совершенно очевидно, что в жизни его ждут новые проблемы, разрешение которых потребует серьезных духовных, умственных усилий, упорного труда. Тучи в ночном небе,

стоявшие на севере, дальний гром и вспышки молний напоминают об острейших конфликтах, потрясающих мир, о кардинальных общественных изменениях: это отзвук событий на Балканах, где развернулась борьба славянских народов против турецкого угнетения, переворотившаяся русская жизнь, которая укладывается в какие-то новые формы.

Глядя на звёздное небо, Левин ощущает себя обладателем недоступной разуму, неизречённой тайны, которая не может быть адекватно выражена словами. Сам герой колеблется, можно ли считать то, что ему открылось, верой. Тем не менее он склоняется к выводу, что несомненное проявление Божества — это законы добра, доступные каждому человеческому

сердцу, объединяющие всех людей. Это заключение подкрепляется сближением с народным этическим идеалом. «...жизнь моя теперь, — говорит он себе, — ...не только не бессмысленна, как была прежде, но имеет несомненный смысл добра, который я властен вложить в неё!» (Толстой, т. 19, с. 400).

Если ранее лицезрение неба, созвездий, отдельных звёзд, Млечного пути было связано для героя со стремлением обрести столь желанные любовь, личное счастье, с интуитивным ощущением неразрывной связи земного и небесного, совершенства мироздания, то теперь оно предвосхищает переход Левина на новый этап духовно-нравственного развития, открывающиеся перед ним неизведанные пути жизни.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бабаев Э. Г.* «Анна Каренина» Л. Н. Толстого. — М., Худ. лит., 1978.
2. *Лепилов В.* Литература и астрономия (Критические этюды). Сто астрономических ошибок в произведениях художественной литературы. — Астрахань, 1991.
3. *Панова О. Б.* Язык символов эпоса Л. Н. Толстого (небо — земля — дверь — круг) // Язык и культура. — № 4. — 2008. — С. 60–75.
4. *Тарасова И. А., Семейн Л. Ю.* Трава versus Grass: природа или культура? // Известия российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. — Вып. 7, 2004. — СПб. — С. 294–304.
5. *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений: в 90 т. (Юбилейное). — М., ГИХЛ, 1928–1958.

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-2-43-52

ROBERT FALK AND ITALY

Summary: In the personal fate of the “quiet jack of diamonds”, Robert Falk, his ten-year stay in France played an important role; the innovations of French art influenced his creative passions. Meanwhile, Falk was interested in broad cultural strata. In the proposed article, for the first time, a seemingly marginal topic of his reflection on Italy and understanding of Italian art are highlighted. The journey of 1911, when the young artist, mostly on foot, visited dozens of cities and memorable places in northern Italy, made an unforgettable impression on him, the echoes of which (for example, the Ravenna mosaics) were reflected in his painting. However, we are not talking about direct natural images. The Italian “look” appears only on one canvas by Falk, *Sienna. Memories of Italy*, painted from memory after this eventful visit.

Throughout his life, Falk carefully and analytically observed the masterpieces of the Italian Renaissance classics, sometimes changing his views and assessments, as happened with the great Venetians and Raphael. The first impression of the city was so strong that at the early time of acquaintance with Venice, with architecture, with the

special light of the lagoon, the works of its art were out of Falk’s attention, who later appreciated them. The Ravenna mosaics especially attracted the artist’s attention, primarily the individuality of each mini-fragment of the colourful surface, textured complexity. Thus, in Falk’s dense painting, the influences of the foundations of Cezanne and early Byzantine masterpieces were simultaneously present. In addition, the texture attracted him in Titian’s painting, which he appreciated in the Hermitage and Louvre collections. In the Louvre, the interpretation of white in Raphael’s masterpiece *Donna Velata* attracted the artist’s attention. In the perception of early Falk, “dull” *Sistine Madonna* at the Moscow exhibition in 1956 struck him with “greatness and beauty”. The “Italian experience” was constantly used by the artist in his analytical and pedagogical work. As a “feedback”, the article gives examples of writer Carlo Levi and film director Michelangelo Antonioni’s high attitude towards painting of one of the greatest masters of Russian art of the 20th century.

Keywords: Robert Falk, Italy, Ravenna, Raphael, Botticelli, Titian, «Jack of Diamonds».

Robert Falk’s ten-year stay in France (1928–1938), creative trips around the country, falling in love with its capital firmly connected his name first of all with French artistic discoveries, the Parisian school, despite the fact that the influence of the impressionist system, Cezanne and the Cubists on his painting had been seen even before the trip to Paris. Meanwhile, Falk, a broad-minded artist, responded, both in creativity and in thought, to the most diverse cultural layers.

When he was a student at the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, in the rules of which it was forbidden students to present their works at exhibitions outside the walls of the alma mater, Robert Falk, after showing “not at the right

place” (the Jack of Diamonds exhibition) and selling *Red Carpet Landscape* with a signature as an anagram Klaf Trebor, used the little money he had received to travel to Italy¹. Devotion to his vocation and forced austerity prompted the young artist to make most of the route through cities and towns on foot. Thus, in the spring of 1911, the “wonderful country” was revealed to him by seeing “not through the eyes of a tourist looking from a window of a hotel or car” but seeing its life “from the back door, from an intimate, hidden from prying eyes” side [3, p. 15]. He managed to visit Rome, Orvieto, Pisa, Siena, Florence, Ravenna, Ferrara, Padua, Venice, Verona, Vicen-

1. The landscape was sold for 160 rubles to notary Ostroumov (Catalogue. 281).



Siena (Memories of Italy). Summer 1911. 105x86 cm. Rostov Regional Museum of Fine Arts, Rostov-on-Don.

za, Parma, Mantua and Milan. "There wasn't enough money for Southern Italy," the artist recalled, "<...> I walked endlessly through the streets of Venice, that is, along the canals. I didn't even want to go to museums <...> — the city itself was a museum of beauty, a magnificent monument, but still alive, unfading, breathing" [3, p. 15].

Interestingly, with all the abundance of impressions, he admired and analysed only the Ravenna mosaics, Giotto and the Sienese school creations of all the wealth of Italian art. The business-like intensity of perception, the kaleidoscope of impressions explains why the young artist did not stop to capture the surrounding nature and monuments. His landscape *Sie-*

na. *Memories of Italy*², painted no longer under direct impression, is dated 1911. "An exercise in a Cezanne style", as D. Sarabyanov [2, p. 52] denoted it, most of all reveals cubist formal and fauvist colouristic intentions. Medieval Siena, with its clear geometry of buildings crammed into hilly terrain proved to be a fertile model for the artist's selective memory. ("I began to work easily from memory," writes Falk to Raisa Idelson [3, p. 118] in a letter from Paris. One can testify that this ability had already been shown by the artist two decades earlier).

Ten years after the trip, in Falk's painting, one can also find old Ravenna impressions — in the compositions *Woman in a Red Bodice (R. Idelson)* (1922, State Tretyakov Gallery) and *Woman in a White Armband* (1923, State Tretyakov Gallery). Sarabyanov writes about the first painting: "In *Woman in a Red Bodice*, the figure crystallises from the environment. From the amorphous matter and the inert mass of the paint layer, perfection grows — precise and clear, like a formula expressing the plastic law in its purest form. Falk builds up a layer of paint. He 'torments' the canvas, overstrains it, as if materialising the image — in order to come to a difficult harmony of space and plane, 'reality and abstraction of being and 'extra-being'. Falk seems to stop time." [1, p. 117] To this analysis, it is necessary to add a reminder of two components that the artist consciously and intuitively focused on — Cezanne's work and the Ravenna mosaics. For Falk, not only, so to speak, the individuality of each mini-fragment of the colourful surface was important but also the textural complexity of the work. He includes Titian in a number of those masters in whose work "texture has a living network of nerves, its own blood circulation, similar to how a living body differs from a body in a panopticon" [3, p. 77]. Interestingly, it was at this time, by 1923, that Falk "noticed the old Venetians" [5, p. 49].

One can see how Falk's artistic preferences changed over time. In his early trip to Italy in 1911, the young artist highly appreciated Giotto's painting for the generality and simplicity of forms, conciseness of colour interpretation, and the Ravenna mosaics since in the complex interweaving of colours, each of them (these colours) was limited (we note that these discoveries took place during the era of the "Jack of Diamonds"). However, he later admitted: "In the homeland of the magnificent Venetians, in

Venice, I didn't seem to notice them. But when during the first years of the revolution, I began to look for new ways of my painting, I was struck and carried away by the concrete-sensual painting of these powerful artists. I admired it in the Hermitage collection." [3, p.16].

Initially, Falk, by his own admission, did not highly appreciate Raphael. However, once in the Louvre, he stood for hours in front of the portrait *La Donna Velata*, which he knew as *Fornarina in White*. "Something new opened up for him, and maybe that is why [...] he painted white on white a lot then," says A. Shchekin-Krotova [5, pp. 176–177]. In the portrait of the author of these lines, created more than two decades later than *In a White Shawl* (1946–1947, Russian Museum), Falk seemed to recall the former difficult task of creating a picturesque harmony of white in a dense texture. Meanwhile, another assumption is born: perhaps, it was precisely because of the fascination with whites during that period of his work that Falk drew attention to the Louvre masterpiece. In one of his letters to Raisa Idelson, he outlined this predilection: "After all, white is the most colourful. I myself rarely felt such pleasure from colour when I was painting your white portrait" [3, p. 99]. We are talking about *Woman in a White Armband*. And a few years later, he confessed to her: "Imagine, I fell in love with Raphael very much, more than with that Titian that is here in the Louvre..." [3, p. 138]. (Nevertheless, at different times, he carefully studied Titian's *Portrait of a Young Man with a Glove, Beauty in front of a Mirror (Woman in Front of a Mirror)*.)

A transformation in Falk's opinion also occurred in relation to the *Sistine Madonna*, which he saw on his way to Italy and which then seemed to him "alien and boring" [3, p. 16]. Once again contemplating the canvas in 1956 at the Pushkin Museum at the farewell exhibition of the Dresden Gallery, he was, according to his confession, "struck by the grandeur and beauty of this divine work" [ibid.].

Here is another example of changing Italian tastes. "Botticelli evoked opposition from me with his too obvious perfection of form" [3, p. 120] is Falk's early opinion. "Now I really love Botticelli", commented Falk in 1956.

In his 1956 autobiography, Falk himself noted the change in tastes; however, he also spoke of unchanging addictions. He claimed that, as before, he preferred Donatello, whose monument to Gattamelata he had admired in his youth. And his claims to Michelangelo's works remained unchanged.

2. 105 x 86 cm. Rostov Regional Museum of Fine Arts, Rostov-on-Don, Russia.



In a white shawl (A.V. Shchekin-Krotova). 1946-1947. Oil on canvas. 80x65 cm. The State Russian Museum

Among the five Western artists of his generation, Falk named Amedeo Modigliani as the most interesting to him.

We note Falk's ability to, if it can be defined that way, system analysis, which is revealed, among other things, based on his following conclusion, also born on the basis of Italian observations: "When in 1911 I saw amazing Hellenistic

painting in the Vatican Museum, and then in a villa in Maser³, I remembered that although there are 1.5 millennia between these two phenomena of art, they both come from a single visual-plastic tradition, the plastic culture of the Mediterranean..." [3, p. 15].

3. Villa Barbaro built by A. Palladio is also known for the frescoes created by P. Veronese in 1560–1561.

It is also important that the artist noted the local specifics of the general atmosphere of the place, commenting on his sensitivity to the perception of the special sensitive organisation of the eye inherent in artists in relation to colour and light: "The artist's eye reacts to colour in the same way as it is manifested by the surrounding light atmosphere. No wonder Titian, Paolo Veronese worked in Venice — their eyes were fed by this magnificent golden light, spilled in the Venetian region..." [3, p. 132]⁴.

It seems that it is precisely this analytical ability to systematise the visual impressions received that makes organic his pedagogical activity, membership in the All-Russian Art College of Fine Arts of the People's Commissariat of Education, the commission for organising the Museum of Painting Culture, work as an "explanatory lecturer" of the Museum of Painting Culture excursion bureau, the ability to explain the results of solving his creative tasks, revealed in paintings, including in polemics with fellow artists.

In connection with the theme "Falk and Italy", it is worth remembering amazing examples of feedback. Carlo Levi, whose novel *Christ Stopped at Eboli*, published in Russian in 1955, made a strong impression on Falk, was himself captivated by the artist's painting. At the exhibition "Russian and Soviet Art from Ancient Times to the Present", held in 1974 in Rome and Florence, *Red Furniture* impressed Michelangelo Antonioni. Arriving in 1975 as a guest of honour at the IX Moscow International Film Festival, the director insisted on meeting with the artist's widow, wanting to purchase his works. The sale was denied. However, Antonioni was sincerely grateful for the donation of two sketches. In a letter from Italy on August 16 of this year, he wrote to Shchekin-Krotova: "I also want to thank you once again for the wonderful reception that you gave us. This meeting was one of the most beautiful for us that we had in Russia <...> It was also wonderful to get to know one of the most wonderful artists of the era" [5, p. 299].

REFERENCES:

1. Sarabyanov, D.V. 1971. *Russkaya zhivopis' konca 1900-h — nachala 1910-h: Ocherki* [Russian painting of the late 1900s — early 1910s. Essays]. Iskusstvo, Moscow, USSR.
2. Sarabyanov, D.V., Didenko, Yu.V. 2006. *Zhivopis' Roberta Fal'ka: Polnyj katalog proizvedenij* [Painting by Robert Falk. Complete catalogue of works]. Elysium Gallery, Moscow, Russia.
3. Falk, R.R. 1981. *Besedy ob iskusstve: Pis'ma. Vospominaniya o hudozhnike* [Conversations about art. Letters. Memories of an artist]. Sovetskiy hudozhnik, Moscow, USSR.
4. Shekin-Krotova, A.V. 1985. "Ljudi i obrazy. Biografii i legendy" ["People and images. Biographies and legends"], *Panorama iskusstv* [Panorama of Arts], issue 8. Sovetskiy hudozhnik, Moscow, USSR.
5. Shekin-Krotova, A.V. 2020. *Ryadom s Fal'kom* [Close to Falk]. AVC Chriti Foundation, Art-Volkhonka, Moscow, Russia.

4. That is how the artist explained why he stayed in France when answering the question why he was not in Moscow with his family.

Лия Анатольевна Чечик

Директор-организатор Школы искусств
и культурного наследия Европейского университета
в Санкт-Петербурге,

кандидат искусствоведения

e-mail: likachechik@gmail.com

Санкт-Петербург, Россия

ORCID: 0009-0002-2572-5860

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-2-43-52

РОБЕРТ ФАЛЬК И ИТАЛИЯ

Аннотация: В личной судьбе «тихого бубново-валетовца» Роберта Рафаиловича Фалька большую роль сыграло его десятилетнее пребывание во Франции, для творческих пристрастий — новации французского искусства. Между тем Фалька интересовали широкие культурные слои. В предлагаемой статье впервые освещается, казалось бы, маргинальная тема его рефлексии по отношению к Италии и осмысления итальянского искусства. Путешествие 1911 года, когда молодой художник, по большей части пешком, обошёл десятки городов и памятных мест северной Италии, произвело на него незабываемое впечатление, отзвуки которого (например, от равнинских мозаик) отразились в его живописи. Однако речь идёт не о непосредственных натуральных изображениях. Итальянский «вид» появляется лишь на одном полотне Фалька «Сиенна (Воспоминание о Италии)», написанном по памяти уже после этого насыщенного визита.

На протяжении всего своего жизненного пути Фальк внимательно и аналитически присматривался к шедеврам классиков Итальянского Возрождения, порой меняя свои взгляды и оценки, как это случилось с великими венецианцами и Рафаэлем. Первое впечатление от самого города было настолько сильным, что в раннюю пору знакомства с Вене-

цией, с архитектурой, особенным светом лагуны, произведения её искусства оказались вне поля внимания Фалька, оценившего их позже. Мозаики Равенны особо привлекли внимание художника прежде всего отдельностью каждого мини-фрагмента красочной поверхности, фактурной сложности. Таким образом, в плотной живописи Фалька одновременно присутствовали влияния основ сезанновских и ранневизантийских шедевров. Фактурность привлекает его и в тициановской живописи, которую он оценил в собраниях Эрмитажа и Лувра. В Лувре же обратила на себя пристальное внимание художника трактовка белого цвета в шедевре Рафаэля «Дона Велата». «Скучная», в восприятии раннего Фалька, «Сикстинская Мадонна» на московской выставке 1956 года поразила его «величием и красотой». «Итальянский опыт» постоянно привлекался художником в аналитической и педагогической его работе. В качестве «обратной связи» в статье приводятся примеры высокого отношения к живописи одного из крупнейших мастеров отечественного искусства XX века писателя Карло Леви и кинорежиссёра Микеланджело Антониони.

Ключевые слова: Р. Р. Фальк, Италия, Равенна, Рафаэль, Боттичелли, Тициан, «Бубновый валет», Антониони, А. Н. Щекин-Кротова.

Десятилетнее пребывание Роберта Фалька во Франции (1928–1938), творческие поездки по стране, влюблённость в её столицу, при том, что влияние импрессионистической системы, Сезанна, кубистов на его живопись было проявлено ещё до поездки в Париж, прочно связало его имя прежде всего с французскими художественными открытиями, парижской школой. Между тем, Фальк, художник широкого круго-

зора, отзывался, и в творчестве, и в размышлениях, на самые разные культурные пласты.

Так, в бытность студентом Московского училища живописи, ваяния и зодчества, в правилах которого был пункт, запрещающий учащимся отдавать свои работы на экспозиции вне стен *alma mater*, Роберт Фальк, подписав показанный «не там» (выставка «Бубнового валета») и проданный «Пейзаж с красной дорожкой» анаграммой

Клаф Требор, использовал полученные небольшие деньги для поездки в Италию¹. Преданность своему призванию и вынужденная строгая экономия подвигла молодого художника большую часть маршрута по большим и малым городам совершить пешком. Таким образом весной 1911 года «чудесная страна» открывалась для него увиденной «не глазами туриста из окна отеля или авто», а жизнь её, «с чёрного хода, с интимной, скрытой от посторонних глаз» стороны [3, с. 15]. Ему удалось посетить Рим, Орвьето, Пизу, Сиену, Флоренцию, Равенну, Феррару, Падую, Венецию, Верону, Виченцу, Парму, Мантую и Милан. «На Южную Италию денег не хватило, — вспоминал художник, — <...> Я без конца ходил по улицам Венеции, то есть вдоль каналов. Мне даже не хотелось заходить в музеи <...> — город сам был музеем прекрасного, великолепного памятником, но ещё живым, неувядающим, дышащим» [3, с. 15].

Интересно, что при всём обилии впечатлений, из всего богатства итальянского искусства он восхищается и анализирует лишь равеннские мозаики, Джотто, творения сиенской школы. Деловитая интенсивность восприятия, калейдоскоп впечатлений объясняет, почему молодой художник не останавливался, чтобы зафиксировать окружающие его природу и памятники. 1911 годом датируется его пейзаж «Сиена (Воспоминание об Италии)»², сделанный уже не под непосредственным впечатлением. Упражнение в сезаннистской манере, как определил его Д. В. Сарабьянов [2, с. 52], более всего обнаруживает здесь всё же кубистические формальные и фовистские колористические интенции. Средневековая Сиена, с её чёткой геометрией построек, теснящихся на холмистой местности, оказалась благодатной моделью для избирательной памяти художника. («Я стал легко работать по памяти», — признаётся Фальк Раисе Идельсон [3, с. 118] в письме из Парижа. Можно засвидетельствовать, что такая способность уже была проявлена художником на два десятка лет ранее).

А спустя десять лет после путешествия в живописи Фалька можно обнаружить и давние равеннские впечатления — в композициях «Женщина в красном лифе (Р. И. Идельсон)»

(1922, ГТГ) и «Женщина в белой повязке» (1923, ГТГ). Д. В. Сарабьянов пишет по поводу первого холста: «В “Женщине в красном лифе” фигура кристаллизуется из среды. Из аморфной материи, инертной массы красочного слоя вырастает само совершенство — чёткое и ясное, как формула, выражающее в чистом виде пластический закон. Фальк наращивает красочный слой. Он “мучает” холст, перенапрягает его, как бы материализует изображение — с тем, чтобы прийти к трудной гармонии пространства и плоскости, “реальности и абстрагированности бытия и “внебытия”. Фальк как бы останавливает время» [1, с. 117]. К этому анализу необходимо присовокупить напоминание о двух составляющих, на которые сознательно и интуитивно ориентировался художник — творчество Сезанна и равеннские мозаики. Для Фалька важным была не только, если можно так сказать, отдельность каждого мини-фрагмента красочной поверхности, но и фактурная сложность произведения. Тициана он включает в ряд тех мастеров, в чьём творчестве «фактура имеет живую сеть нервов, своё кровообращение, подобное тому, как живое тело отличается от тела в паноптикуме» [3, с. 77]. Интересно, что именно в это время, к 1923 году, Фальк «замечает старых венецианцев» [5, с. 49].

Можно проследить, как с течением времени меняются художественные пристрастия Фалька. Если в своём раннем путешествии в 1911 году по Италии молодой художник высоко оценил живопись Джотто за обобщённость и простоту форм, лаконичность цветовой трактовки, а равеннские мозаики ещё и потому, что в сложном переплетении цветов, каждый из них (этих цветов) был органичен (отметим, что происходили эти открытия в период наступления эры «Бубнового валета»), то позже он признаётся: «На родине великолепных венецианцев, в Венеции, я их как бы и не заметил. Но когда в первые годы революции я стал искать новых путей своей живописи, меня поразила и увлекла конкретно-чувственная живопись этих могучих художников. Я любовался ею по собранию Эрмитажа» [3, с. 16].

Изначально Фальк, по собственному признанию, не высоко ценил Рафаэля, но, оказавшись в Лувре, часами простаивал перед портретом «Донна Велата», который знал как «Форнарина в белом». «Для него открылось что-то новое,

1. Пейзаж был продан за 160 рублей нотариусу Остроумову (Каталог. 281)

2. 105 x 86 см. Х, м. Ростовский областной музей изобразительных искусств, Ростов-на-Дону.



Женщина в белой повязке (Р.В. Идельсон). 1922. Холст, масло. 116х66,3 см. ГТГ

а может потому [...] он много писал тогда белое на белом», — свидетельствует А. В. Щекин-Кротова [5, с. 176–177]. В портрете автора этих строк, рождённом более чем два десятилетия спустя «В белой шали» (1946–1947, ГРМ), Фальк словно вспоминает былую сложную задачу создания живописной гармонии белого в плотной фактуре. Между тем рождается и другое предположение: возможно, именно из-за увлечения белым в тот период своего творчества Фальк и обратил внимание на луврский шедевр. В одном из писем к Раисе Вениаминовне Идельсон он обозначил это своё пристрастие: «В конце концов ведь белое самое цветное. Я сам редко ощущал такое удовольствие от цвета, когда писал именно твой белый портрет» [3, с. 99]. Речь идёт о «Женщине в белой повязке». И ещё через несколько лет признаётся ей: «Представь себе, очень я полюбил Рафаэля, больше, чем того Тициана, что здесь есть в Лувре...» [3, с. 138]. (Тем не менее он в разное время тщательно изучил тициановские «Портрет молодого человека с перчаткой», «Красавицу перед зеркалом» («Женщина перед зеркалом»).

Трансформация во мнении у Фалька произошла и по отношению к «Сикстинской Мадонне», которую он видел проездом в Италию и которая тогда показалась ему «чужой и скучной» [3, с. 16]. Ещё раз созерцая полотно в 1956 году в ГМИИ им. А. С. Пушкина на прощальной выставке Дрезденской галереи, он был, по его признанию, «поражён величием и красотой этого божественного произведения» [там же].

Ещё один пример смены итальянских пристрастий. «Боттичелли вызывал у меня оппозицию своим чересчур явным совершенством формы» [3, с. 120], — это Фальк ранний. «Сейчас же я очень люблю Боттичелли», — Фальк 1956 года.

В своей автобиографии 1956 года Фальк и сам отмечает изменение вкусов, но говорит и о неизменных пристрастиях. Так он утверждал, что, как и раньше, предпочитает Донателло, чьим памятником Гаттамелате он восхищался в молодости. И неизменным оставались его претензии к творениям Микеланджело.

Среди пяти западных художников своего поколения, наиболее интересных ему, Фальк называл Амедео Модильяни.

Отметим способность Фалька к, если так можно определить, системному анализу, обнаруживаемую, в том числе, из следующего его

вывода, также родившегося на основании итальянских наблюдений: «Когда в 1911 году я видел изумительную эллинистическую живопись в музее Ватикана, а затем в вилле в Мазере³, я вспомнил, что хотя между двумя этими явлениями искусства лежат 1,5 тысячелетия, они оба исходят из единой зрительно-пластической традиции, пластической культуры Средиземноморья...» [3, с. 15].

Важно и то, что художник отмечает локальную специфику общей атмосферы места, комментируя свою чуткость восприятия присущей художникам особой чувствительной организации глаза по отношению к цвету и свету: «Глаз художника так реагирует на цвет, как его проявляет окружающая его световая атмосфера. Недаром Тициан, Паоло Веронезе работали в Венеции — их глаз питался этим великолепным золотым светом, разлитым в Венецианской области...» [3, с. 132]⁴.

Думается, именно такая аналитическая способность к систематизации получаемых визуальных впечатлений делает органичным его педагогическую деятельность, членство во Всероссийской художественной коллегии ИЗО Наркомпроса, комиссии по организации Музея живописной культуры, работы «объяснительным лектором» экскурсионного бюро МЖК, умение объяснять результаты решений своих творческих задач, явленных в картинах, в том числе в полемике с коллегами-художниками.

Стоит вспомнить в связи с темой «Фальк и Италия» удивительные примеры обратной связи. Карло Леви, писатель, чей роман «Христос остановился в Эболи», изданный на русском языке в 1955 году, произвёл сильнейшее впечатление на Фалька, сам был покорён живописью художника. На выставке «Русское и советское искусство от древнейших времён до настоящего времени», прошедшей в 1974 году в Риме и Флоренции, «Красная мебель» впечатлила Микеланджело Антониони. Приехав в 1975 в качестве почётного гостя на IX Московский международный кинофестиваль, режиссёр настоял на встрече со вдовой художника, желая приобрести его работы. В продаже было отказано. Однако Анто-

3. Вилла Барбаро-Вольпи, выстроенная А. Палладио, известна также фресками П. Веронезе, созданными в 1560–1561 годах.

4. Так художник аргументировал своё пребывание во Франции, отвечая на вопрос, почему он не в Москве с семьей.

ниони был искренне благодарен за полученные в дар два наброска. В письме из Италии 16 августа этого года он пишет А. Н. Щекин-Кротовой: «Хочу также ещё раз поблагодарить Вас за чудесный приём, который Вы оказали нам. Эта

встреча была для нас одна из самых прекрасных, которые мы имели в России <...> А также было замечательно поближе познакомиться с одним из самых замечательных художников эпохи» [5, с. 299].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Сарабьянов Д. В. Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х: Очерки. — М.: Искусство, 1971.
2. Сарабьянов Д. В., Диденко Ю. В. Живопись Роберта Фалька: Полный каталог произведений. — М.: Галерея Элизиум, 2006.
3. Фальк Р. Р. Беседы об искусстве: Письма. Воспоминания о художнике. — М.: Советский художник, 1981.
4. Щекин-Кротова А. В. Люди и образы. Биографии и легенды // «Панорама искусств». — Вып. 8. — М.: Советский художник, 1985.
5. Щекин-Кротова А. В. Рядом с Фальком. — М.: Фонд AVC Chriti; Арт Волхонка, 2020.

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-2-53-69

EUGENE LANCERAY'S EQUESTRIAN STATUES: THE ROYAL FALCONER OF THE 16TH CENTURY AND KYRGYZ WITH A GOLDEN EAGLE

Summary: The article systematises scattered data on the reduplication of two chamber sculptures, *The Royal Falconer of the 16th Century* (1872) and *Kyrgyz with a Golden Eagle* (1876), by Eugene Lanceray in larger size. The earliest information about Lanceray's work in the workshops to reduplicate chamber compositions of equestrian hunters in larger size can be found in the memoirs of his contemporaries, N. Shatilov (1916) and A. Benois (1944–1957). Information not previously mentioned in art criticism literature is given about the display of Lanceray's equestrian statues, cast in bronze at the F. Chopin factory, at three exhibitions: the World Exhibition in Paris, where they were bought by "a noble Parisian" (1878), the All-Russian Art and Industrial Exhibition in Moscow (1882), Exhibition of Birds of Prey, Dogs and Hunting Accessories in St. Petersburg (1885).

In the *Nedelya* newspaper in 1981, writer I. Kamenkovich reported about two sculptures of horse hunters with falcons, cast in bronze in full size and signed on the base: "Лепил Лансере 1876" ("Sculpted by Lanceray 1876"), located in the Baku Absheron sanatorium. Kamenkovich found out that the sculptures came from Leningrad — they were bought from the funds of the former royal palaces. In 2006, English researcher Geoffrey Walden Sudbury described Lanceray's equestrian statues (in bronze) located in the French city of Menton,

The work of Eugene Lanceray (1848–1886), one of the greatest sculptors of the 19th century, who worked with sculpture of small forms, was considered by researchers in various aspects. However, Lanceray's work on the reduplication of two famous chamber sculptures, *The Royal Falconer of the 16th Century* (bronze, 1872. 49x39x18.5. The State Russian Museum) and *Kyrgyz with a Golden Eagle* (bronze, 1876. 55x45x24. The State Russian

indicating the sizes and signatures: on the base of the sculptures — "Лепилъ Е. Лансере" ("Sculpted by Lanceray"), on pedestals — "Lanceray, fauconnier d'Ivan Grosney Don de Moncieu Maurice Malpart 1903" ("Lanceray, Falconer of Ivan the Terrible, gift of Monsieur Maurice Malpart, 1903") on one, and "Don de Mme Maurice Malpart neé Mercier 1903" ("Gift of Madame Maurice Malpart, born Mercier, 1903") on another.

Historical information suggested that it was Maurice Malpart who was the noble Parisian who had bought the sculptures in 1878 at an exhibition in Paris; then in 1903, the sculptures were donated to Menton.

According to the information received by the Azerbaijan National Museum of Art in Baku, there are two equestrian statues (in bronze) that came to the museum in 2000 — *Falconry* and *Falconry (Kyrgyz)* with the author's signature and date on both: "льпиль лансере 1876".

Archival materials of art historian N. Sobko allow us to clarify the century (16th) in the name of the sculpture of the royal falconer.

The equestrian figures of falconers with birds of prey on their arms, made close to life size, are considered as a garden and park version of a monumental and decorative sculpture.

Keywords: Lanceray, sculpture, chamber sculpture, historicism, exhibitions

Museum)¹, in larger size, close to natural, did not attract the attention of Russian art historians for a long time. The topic chosen for this article is still little developed.

The earliest information about Lanceray's work on the reduplication of these chamber composi-

¹. Shaposhnikova, L.P. (ed.). 1988. *The State Russian Museum. Sculpture. The XVIII century and the beginning of the XX century: Catalogue*, pp. 92–93. Iskusstvo, Leningrad, USSR.



Ill. 1. General view of the main gallery of group VI. Fragment: F. Chopin's showcase with sculptures of falconers by E. Lanceray at the All-Russia Art and Industrial Exhibition of 1882 in Moscow. Illustrated description of the All-Russia Artistic and Industrial Exhibition in Moscow in 1882. Supplement to the World Illustration journal. St. Petersburg, 1882. No. 21. P. 165.

tions in an enlarged size has been preserved in the memoirs of his contemporaries. In 1916, the *Voice of the Past* journal published the memoirs of artist Nikolai Shatilov (1852–1921), secretary of the Moscow Society of Art Lovers, who noted that “Lanceray almost did not work on large items...”². At the same time, the author describes a rare exception in this regard: “... I remember only two fairly large figures, approximately a third of their natural size: these were two falconers, which he had made by order of the Greek Queen Olga³. Of these, one de-

picted a falconer of the time of the Moscow tsars, and the other a Kyrgyz hunting with a golden eagle.”⁴ According to O. Kalugina, “... representatives of the dynasty often ordered sculpture, collected it willingly; many representatives of the Romanov family understood it very well and highly appreciated the sculptural talent as such.”⁵ Shatilov, in all likelihood, describes one of the stages of the sculptor’s work — the execution of sketches of figures in one-third of the natural size.

The sculptor’s work on the sculptures is also mentioned in the memoirs of 1944–1957 by Alexander Benois (1870–1960): “I remember how... in early childhood, with my father I visited such workshop (workshop of the Academy of Arts — T.D.), which was lent to E. Lanceray, who was sculpting equestrian statues of falconers in it, which, cast in bronze, afterwards adorned some garden in Menton (it was someone’s gift to the city).”⁶

We have tried to trace when the first lifetime references to Lanceray’s sculptures of falconers, reduced in larger size, appeared.

From the publication of a correspondent for the *World Illustration* magazine about the World Exhibition in Paris in 1878, it follows that the owner of the bronze foundry company, Felix Chopin, exhibited “two large equestrian figures depicting a Kyrgyz and a Cossack holding hunting falcons on their hands”⁷ among other sculptures by Lanceray.

Later, this information was confirmed by a correspondent for the *Niva* magazine in 1882. The publication contains important information — these sculptures from the exhibition were bought directly in Paris. The article was devoted to Lanceray’s works exhibited by Chopin at the All-Russian Art and Industrial Exhibition of 1882 in Moscow: “As for cabinet bronze, among all the works of this kind, there is a collection consisting of more than seventy groups depicting scenes from Russian life. These are the works of young Russian artist Lanceray, who gained fame not only in Russia but throughout Europe and America. *Two eques-*

2. Shatilov, N.I. 1916. “From the recent past”, *The Voice of the Past*, no. 11, p. 122. Saint Petersburg, Russian Empire.
3. Olga Konstantinovna Romanova (1851–1926) was Grand Duchess; the eldest daughter of Admiral General and Grand Duke Konstantin Nikolayevich; a niece of Alexander II; a granddaughter of Emperor Nicholas I; a grandmother of the Duchess of Kent and Philip of Edinburgh (a husband of Elizabeth II). In 1867, she married George I, King of Greece.

4. Shatilov, N.I. Ibid.
5. Kalugina, O.V. 2018. “August customers of easel plastic in Russia of the 2nd half of the XIX century and the beginning of the XX century”, *Artikult [Art & Cult]*, no. 29 (1), pp. 60–66.
6. Benois, N.A. 1990. My memories, vol. 3, p. 616, footnote № 7. Nauka, Moscow, USSR.
7. S. “Letters about the Paris exhibition (From our special correspondent) V”, *World Illustrated*, no. 490, p. 367. Saint Petersburg, Russian Empire, 1878.



Ill. 2. "Saint Petersburg. Exhibition of Birds of Prey, Dogs, and Hunting Accessories in the Arena of the Admiralty (Ill. by G. Broling)". *World Illustrated*. St. Petersburg, 1885. No. 847. P. 292

trian statues representing the *falconer of Ivan the Terrible* and a *hunter with a golden eagle* are also works by this artist. Similar works of his were at the exhibition of 1878 in Paris, where they *made a great success and were bought by a noble Parisian* " (italics are mine — T.D.)⁸.

The grand scale All-Russian Art and Industrial Exhibition of 1882 in Moscow was located in several pavilions and thematically divided into departments⁹. Lanceray's works were in two different departments at various sites. The sculptor exhibited several chamber works in the art department (Group I), the catalogue of which was published by N. Sobko¹⁰. Bronzer F. Chopin independently exhibited Lanceray's works in *another* department — metal products (Group VI), *as the products of his bronze foundry*: many chamber sculptures and two large equestrian figures of falconers. Therefore, the information about the All-Russian Exhibition of 1882 in Moscow is different —

depending on which department of the exhibition it is dedicated to.



Ill. 3. "Saint Petersburg. Exhibition of Birds of Prey, Dogs, and Hunting Accessories in the Arena of the Admiralty (Ill. by G. Broling)". *Fragment*. *World Illustrated*. St. Petersburg, 1885. No. 847. P. 292

8. *The «Skobelev» group, Chopin's works*, no. 41, p. 979. Niva, Saint Petersburg, Russian Empire, 1882.
9. *Report on the All-Russia Industrial and Art Exhibition of 1882 in Moscow* in 6 vol.; vol. VI, pp. 20–21.
10. Sobko, N.P. 1882. *25 years of Russian art: Illustrated catalogue of the art department of the All-Russia exhibition 1882 in Moscow (issue 1)*. Saint Petersburg, Russian Empire.



Ill. 4. "Saint Petersburg. Exhibition of Birds of Prey, Dogs, and Hunting Accessories in the Arena of the Admiralty (Ill. by G. Broling)". Fragment. *World Illustrated*. St. Petersburg, 1885. No. 847. P. 292

In the "Report on the All-Russian Art and Industrial Exhibition of 1882 in Moscow", published in 1883 and edited by V. Bezobrazov, it was also informed: "Perhaps the most prominent part of the exhibition of Mr. Chopin is occupied by the works of Mr. Lanceray. The artist is still young; however, he has already managed to produce more than a hundred excellent models depicting equestrian groups and groups on foot as well as single figures of the most picturesque, most vital character; a sense of truth in connection with the artistic impression of the whole, an unusual typicality in connection with the subtlety of

work without dryness, and finally, the variety of subjects distinguish Mr. Lanceray from a number of those sculptors who tried themselves in this field. More than 60 of his works are exhibited here; two large-sized equestrian images, *The Falconer of the Time of Ivan the Terrible* and *Berkut-nik*, are among them, proving that Mr. Lanceray is also well acquainted with the techniques of monumental sculpture, as well as small-scale ones. To Mr. Chopin's credit, it must be said that he was the first to truly appreciate Mr. Lanceray's talent, the first to volunteer to cast his works, and, thereby, prompted him to continue his work" (italics are mine — T.D.)¹¹.

From the guide to this exhibition of the Rodzevich Moscow Telegraph Printing House, it is known that Lanceray's sculptures of equestrian hunters were located on the sides of the showcase with Chopin's bronze products: "Toward the middle, there is an also luxurious, wonderful in size, exhibition of the bronze products of famous Chopin, filled with a wide variety of objects. In front of it, there is a huge chandelier. On the sides of the exhibition, there are two equestrian statues."¹² In another publication, "Illustrated Description of the All-Russian Art and Industrial Exhibition in Moscow in 1882", they are depicted in one of the illustrations. In this case, the "General View of the Main Gallery of Group VI"¹³ was presented (Fig. 1). Note that the image of a Kyrgyz with a golden eagle is mirrored: the bird turned out to be on the left hand instead of the right one, and the horse is walking from the right foot.

From the material presented, it is clear that after the sculptures had been sold in 1878, they were cast anew by 1882.

Further, the materials of the World Illustration magazine indicate that these two equestrian statues were shown by the bronze maker at other exhibitions: in the article "The Exhibition of Birds of Prey, Dogs and Hunting Accessories, in St. Petersburg", which took place in the gymnasium of the

11. Bezobrazov, V.P. (ed.). 1884. *Report on the All-Russian Industrial and Art Exhibition of 1882 in Moscow* in 6 vol.; vol. III, p. 40. Saint Petersburg, Russian Empire.

12. *Guide to the All-Russian Industrial and Art Exhibition of 1882 in Moscow*, p. 19. The printing house of the newspaper «Moskovskij telegraf» (of I. I. Rodzevich), Moscow, Russian Empire, 1882.

13. *Illustrated description of the All-Russian Industrial and Art Exhibition of 1882 in Moscow. A supplement to the journal «World Illustrated»*, no. 21, p. 165. Saint Petersburg, Russian Empire, 1882.

Admiralty, in the 847th issue of the *World Illustration* of 1885, we read the following: "A variety of hunting accessories and elegant decorative ornaments gave the hall a beautiful and attractive appearance. The magnificent hunting groups and statues of Mr. Chopin especially attracted attention."¹⁴ The article was accompanied by an illustration of a general view of the exhibition¹⁵ (Ill. 2, 2a, 2b). In the foreground, there are two large figures of mounted hunters in sizes close to life size as can be seen in the image. The publication says that according to the results of the exhibition, Chopin was awarded a large silver medal.

Although the sculptor's name was not mentioned, the equestrian figures of hunters with birds of prey on their hands presented in the illustration are Lanceray's compositions, and this is obvious. It is also clear that the compositions were reworked by the sculptor in a larger size: it is seen that the position of the horse's legs in *Tsar's Falconer of the 16th Century* differs from the original chamber version of 1872¹⁶: the horse is standing on four legs, while in the chamber version, the left leg of the animal is raised, bent in the knee (Fig. 3). The statue *Kyrgyz with a Golden Eagle* has a noticeable difference in the rider's headdress from the original version¹⁷: a fur-trimmed winter hat of a conical shape with a high crown of four wedges — malakhai (with a long neck-flap that goes down to the back and with lowered elongated ear flaps) is replaced by a kalpak — another ancient Kyrgyz men's headdress made of white felt, also with a high crown but without fur, with the brim turned up (Fig. 4). We have not seen references to this publication anywhere in the art literature about Lanceray.

The presented materials testify to the participation of Lanceray's two compositions, cast in bronze close to natural size at the Chopin factory, in the expositions of three exhibitions: the World Exhibi-



Ill. 5. "Royal Falconer of the 16th century by E. Lanceray." Illustrated catalogue of the bronze factory of N. Shtange, the supplier of the Highest Court. St. Petersburg — Moscow, 1893. Cover, P. 4.

tion in Paris in 1878, where they were bought by "a noble Parisian", the All-Russian Art and Industrial Exhibition 1882 in Moscow, and the Exhibition of Birds of Prey, Dogs and Hunting Accessories in St. Petersburg in 1885 in the Admiralty building. This information significantly expands the idea of the creative possibilities of the early departed master and can replenish future publications devoted to Russian sculpture of the second half of the 19th century.

The fate of Lanceray's two works in Russian art history is interesting. I. Kamenkovich, who was not a professional art historian but a writer, was the first who drew attention to the master's sculptures in large size at the end of the 20th century. Let us dwell on the interesting details associated with this find. In 1981, the *Nedelya* newspaper published his article with a story about how he had first seen two sculptures of horse hunters with falcons in the lobby of the Baku Absheron sanatorium. Kamenkovich writes: "Carefully examining the bronze 'bedding' of the horses, one can make out the inscription cast at the factory: 'Лепил Лансере, 1876'."¹⁸ The writer found out that the sculptures arrived in Baku from Leningrad in 1926 — they were purchased for the

14. "Exhibition of birds of prey, dogs, and hunting accessories in Saint Petersburg", *World Illustrated*, no. 847, p. 294. Saint Petersburg, Russian Empire, 1885.

15. "Exhibition of birds of prey, dogs, and hunting accessories in Saint Petersburg in the Main Admiralty's Manege" (ill. by G. Broiling), *World Illustrated*, no. 847, p. 294, 292, il. Saint Petersburg, Russian Empire, 1885.

16. *Illustrated catalogue of the bronze factory of N. Shtange, the supplier of the Highest Court*, p. 4, cover. Lanceray's composition «The Royal Falconer of the XVI century». Saint Petersburg — Moscow, Russian Empire, 1893.

17. «Kyrgyz hunter with a golden eagle from Lanceray's statuette», *Bee*, no. 17, p. 257. Saint Petersburg, Russian Empire, 1877.

18. Kamenkovich, I.I. 1981, March 2–8. "Hunters with falcons. Lanceray's works in Baku", *Week*, no. 10, p. 24.



Ill. 6. "Kyrgyz Hunter with a Golden Eagle, from the Statuette by Lanceray". "Bee". St. Petersburg, 1877. No. 17. P. 257

sanatorium of Baku oil workers from the funds of the former royal palaces.

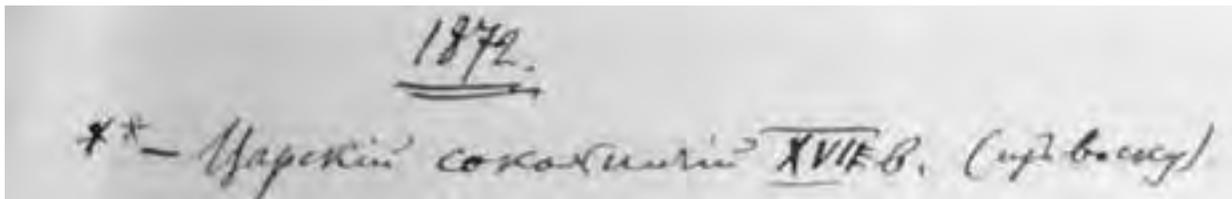
Interested in these works, the writer turned to the Small and Large Soviet Encyclopedias; he was struck by the repetition: "the author of small genre sculpture" (Small Soviet Encyclopedia)¹⁹ and "made

small genre figurines and groups (mainly images of animals)" (Large Soviet Encyclopedia)²⁰. "...However," notes Kamenkovich, "E. Lanceray's sculptural compositions in Baku *are cast in full size*" (my italics — T.D.)²¹. And he asks the question: "Could art critics

19. Vvedenskij, B.A. (ed.). 1959. "Lanceray Eugene Aleksandrovich", *The Small Soviet Encyclopedia* in 30 vol., 3rd ed., vol. 5, p. 354. Bolshaya sovetskaya entsiklopediya, Moscow, USSR

20. Prokhorov, A.M. (ed.). 1973. "Lanceray Eugene Aleksandrovich", *The Great Soviet Encyclopedia* in 30 vol., 3rd ed., vol. 14, p. 148. Sovetskaya entsiklopediya, Moscow, USSR.

21. Kamenkovich, I.I. Op. cit



Ill. 7. OR RNB. Archive of N. Sobko. Fund 708, item No. 454. F. 21.

have 'not noticed an elephant' among the works of a remarkable master?"²² Special editions and articles addressed by the writer: "The General History of Arts"²³, "Russian Art. Essays on the Life and Work of Artists of the Second Half of the 19th Century"²⁴, as well as the book *Russian Artistic Metal*²⁵, did not add anything new. Thus, Kamenkovich went to Moscow to meet with the sculptor's descendant, his grandson, artist Eugene Lanceray. It is significant that, "having carefully examined the photographs of sculptures from Baku, Eugene Lanceray firmly stated that he *did not know anything* about these works of his grandfather" (italics are mine — T.D.)²⁶. However, in "a huge old album with photographs of Lanceray's works, there was a French postcard, on which," as Kamenkovich writes, "a photograph of an equestrian sculptural composition was clearly visible, almost repeating the *Baku Kyrgyz with a Falcon*... The sculptural composition is also life-size. It was installed in the park of the city of Menton."²⁷

Kamenkovich made a logical conclusion: Lanceray was not only a master of small sculpture but also the creator of at least three large equestrian sculptures that were overlooked by the sculptor's biographers and art historians.

However, even after the publication of Kamenkovich, the topic of Lanceray's work in large form remained undeveloped for many years, and, for example, in one of the catalogue publications of the mid-1990s, it is said about Lanceray that "in his work, the master never went beyond small sculpture"²⁸.

22. Ibid.

23. Schmidt, I.M. 1964. "E. A. Lanceray", General history of art in Yu. D. Kolpinskiy and N. V. Yavorskaya (ed.) in 6 vol., Art of the XIX century, vol. 5, pp. 232–233. Iskusstvo, Moscow, USSR.

24. Schmidt, I.M. 1971. "E. A. Lanceray", Russian art. Essays on the life and work of artists. The second half of the nineteenth century in A. I. Leonov (ed.) in 2 vol., vol. 2, pp. 539–550. Iskusstvo, Moscow, USSR.

25. Razina, T.M., Suslov, I.M., Khokhlova, E.N. and Gorelikov, N.S. 1958. *Russian art metal*. Vsesoyuznoe kooperativnoe izdatelstvo, Moscow, USSR.

26. Kamenkovich, I. I. Op. cit

27. Ibid.

28. Klimenskaya, O.G. 1994. ["Russian sculpture of the XVIII century and the beginning of the XIX century", *The Perm State Art Gallery. Russian painting, sculpture of the XVIII century and the beginning of the XIX century: Catalogue*, p. 112. Perm, Russia.

Only in the catalogue of the sculpture collection of the State Tretyakov Gallery of 2000, the information published by Kamenkovich was reflected²⁹.

Later, English researcher Geoffrey Walden Sudbury wrote about Lanceray's equestrian statues *The Royal Falconer of the 16th Century* and *Kyrgyz with a Golden Eagle* in his book in 2006, emphasising that the sculptures located in Menton³⁰ were available for study: they were made from bronze. Sudbury indicates their dimensions — *The Royal Falconer of the 16th Century* — 190.5 x 160 x 73.5 cm; *Kyrgyz with a Golden Eagle* — 183 x 160 x 96.5, and the signature of the sculptor: "Лепиль Е. Лансерей" ("Sculpted by E. Lanceray")³¹. They are installed on pedestals in the largest square of the city in the Biovés garden, opposite the casino. On the pedestals of the compositions, inscriptions are visible: on one "E. Lanceray, fauconnier d'Ivan Grosney et Don de Moncieu Maurice Malpart" ("E. Lanceray, the Falconer of Ivan the Terrible, and the Gift of Monsieur Maurice Malparte"), and on the other — "Don de Mme Maurice Malpart néé Mercier" ("The Gift of Madame Maurice Malparte, born Mercier"). "The date 1903 is under each of the inscriptions"³². Sudbury does not report on the history of the origin of the inscriptions.

We also do not have exact information regarding the appearance of works in Menton. However, on the basis of the publication of 1882 mentioned above with information about the statues bought in 1878 by "a noble Parisian", we consider it not unreasonable to assume that the sculptures located in Menton were bought by Maurice Malparte and, apparently, presented as a gift to the city of Menton in 1903.

29. Bruk, Ya.V and Iovleva, L.I. (ed.). *The State Tretyakov Gallery, The catalogue of the collection: Sculpture of the XVIII and XIX centuries. (The "Sculpture of the XVIII and XIX centuries" series)*, vol. 1, no. 210, p. 187. Krasnaya ploshchad, Moscow, Russia. There is a mistake in the catalogue: it is stated that the statue «Kyrgyz with a Golden Eagle» in Menton (France) is made of cast iron.

30. Sudbury, G.W. and Douglas, D.R. 2006. *Evgueni Alexandrovich Lanceray le sculpteur russe du cheval*, pp. 124, 72–74, il. FAVRE, Paris, France.

31. Ibid. p. 132–133.

32. Ibid. p. 124.

The English author also notes that the large-scale sculptures of the falconer and the golden eagle were not an exact copy of Lanceray's original compositions, performed in the chamber version (1872 and 1876, respectively): there are visible differences both in position, and in appearance, and in equipment and riders and horses and birds³³.

According to the information we received from the Azerbaijan National Museum of Art in Baku, there are two sculptures by Lanceray, received in 2000: *Falconry* (bronze, 210x135x80. Inv. 7H-328) and *Falconry (Kyrgyz)* (bronze, 135x146x68, Inv. 8H-329). On the base of both, there is a signature and a date: "льпиль лансере 1876"³⁴. Apparently, these are the works that Kamenkovich wrote about in 1981.

Concerning the statues intended for the Greek queen of Russian origin, Olga Konstantinovna, on which, according to Shatilov, the sculptor worked, the following is known: the composition *Royal Falconer of the 16th Century* has survived to this day, installed in front of the facade of the Royal Palace in Tatoi — the summer royal residence, near Athens, as can be seen in modern photographs of the 2010s³⁵. In his 2006 book, Geoffrey Sudbury erroneously states that *both* sculptures are lost³⁶. We do not have information about the location of the composition *Kyrgyz with a Golden Eagle* and whether it was installed. Most likely, it was supposed to be installed in Greece, which clearly follows from Shatilov's memoirs.

Equestrian figures of hunters with birds of prey on their hands, made close to life size, are now perceived as a monument to times past, when people were closer to nature, and falconry was a common phenomenon. Not initially tied to a specific architectural and spatial environment, they can be consid-

ered as a garden and park version of monumental and decorative sculpture.

In conclusion, let us briefly dwell on the discrepancies in the title of the composition *The Royal Falconer of the 16th Century* in different editions: *сокольник* or *сокольничий* (which is not the same thing), the 16th or 17th century. We discussed this issue in detail in a separate article³⁷. In the catalogues of two lifetime exhibitions: the art department of the All-Russian Artistic and Industrial Exhibition in Moscow in 1882³⁸ and a solo exhibition in 1886, jointly with A. Ober, in St. Petersburg³⁹, the composition is called *The Royal Falconer of the 16th Century*. The catalogues of these exhibitions were prepared and published by N. Sobko. However, in the documents of the Academy of Arts from 1872, the 17th century⁴⁰ is listed. L. Dementieva, the compiler of the Album of Lanceray's Sculptural Models⁴¹ did not disregard the question. She expresses the opinion that the character of the composition may belong to the era of Tsar Alexei Mikhailovich, a great lover of falconry, that is, it is the 17th century.

Studying Sobko's archive, we found that in the manuscript materials and lists of Lanceray's works for 1872, in the name of the royal falconer, written in Roman numerals in the 17th century, the last stick is crossed out, thus corrected to the 16th century⁴² (Fig. 5). There is no doubt that art historian Sobko made a change to the entry, correcting the error deliberately. Most likely, it is the answer to the question of what was the century of a character which Lanceray portrayed in the chamber version of the composition, which was then cast in several copies in large size. The signature on the pedestal of the statue erected in Menton (in translation) also indicates this century: "E. Lanceray, Falconer of Ivan the Terrible".

33. Ibid. p. 132–133.

34. The author is grateful to Khadidzha Asadova, a Deputy Director of the Azerbaijan National Museum of Art, for providing information about E.A Lanceray's sculptures of horses from the museum collection.



(Accessed 11 February 2023).

36. Sudbury, G.W. and Douglas, D. R. Op. cit. p. 124.

37. Doronina, T.V. 2007. *Sokolnik or sokolnichij?*, no. 1, pp. 48–51. Russkoe iskusstvo, Moscow, Russia.

38. Sobko, N.P. 1882. *25 years of Russian art: Illustrated catalog of the art department of the All-Russia exhibition 1882 in Moscow (issue 1)*, p. 53, 139; il. Saint Petersburg, Russian Empire.

39. Sobko, N.P. 1886. *Illustrated catalog of the sculpture exhibition of E. A. Lanceray and A. L. Ober*, p. 11, 19; il. Saint Petersburg, Russian Empire.

40. *Guide to the art exhibition 1872 in Imperial Academy of Arts*, no. 5, p. 4. Saint Petersburg, Russian Empire; *Central State Historical Archive of Leningrad*. Fund 789, file 156. L. 8. Quoted from Goncharova, L.N. 2001. *Russian artistic bronze*, p. 109. Izdatelstvo Iriny Kasatkinoj, Moscow, Russia.

41. Dementeva, L.A. 2011. *Eugene Lanceray. Album of sculptural models. GIM*, p. 76. Lokus Standi, Moscow, Russia.

42. *Manuscript department of the National Library of Russia, N. P. Sobko's archive*. Fund 708, storage unit no. 454. L. 21, turn.

REFERENCES

1. "Vystavka lovchikh ptits, sobak i prinadlezhnostej okhoty v S.-Peterburge" ["Exhibition of birds of prey, dogs, and hunting accessories in Saint Petersburg"], *Vsemirnaya illyustratsiya* [*World Illustrated*], no. 847, p. 294, 292, il. Saint Petersburg, Russian Empire, 1885.
2. *Gruppa «Skobelev», raboty Shopena* [*The «Skobelev» group, Chopin's works*], no. 41, p. 979. Niva, Saint Petersburg, Russian Empire, 1882.
3. Benois, N.A. 1990. *Moi vospominaniya* [*My memories*], 2nd ed., vol. 3, p. 616, Footnote № 7. Nauka, Moscow, USSR.
4. Goncharova, L.N. 2001. *Russkaya khudozhestvennaya bronza* [*Russian artistic bronze*], p. 109. Izdatelstvo Iriny Kasatkinoj, Moscow, Russia.
5. Shaposhnikova, L.P. (ed.). 1988. *Gosudarstvennyj Russkij muzej. Skulptura. XVIII — nachalo XX veka: Katalog* [*The State Russian Museum. Sculpture. The XVIII century and the beginning of the XX century: Catalogue*], no. 644, 649, pp. 92–93. Iskusstvo, Leningrad, USSR.
6. Bruk, Ya.V. and Iovleva, L.I. (ed.). 2000. *Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya: Katalog sobraniya: Skulptura XVIII–XIX vekov. Seriya «Skulptura XVIII–XIX vekov»* [*The State Tretyakov Gallery. The catalogue of the collection: Sculpture of the XVIII and XIX centuries. (The "Sculpture of the XVIII and XIX centuries" series)*], vol. 1, no. 210, p. 187. Krasnaya ploshchad, Moscow, Russia.
7. Dementeva, L.A. 2011. *Evgenij Lansere. Albom skulpturnykh modelej. GIM* [*Eugene Lanceray. Album of sculptural models. GIM*]. Lokus Standi, Moscow, Russia.
8. Doronina, T.V. 2007. *Sokolnik ili sokolnichij?* [*Sokolnik or sokolnichij?*], no. 1, pp. 48–51. Russkoe iskusstvo, Moscow, Russia.
9. *Illyustrirovannoe opisanie Vserossijskoj khudozhestvenno-promyshlennoj vystavki v Moskve 1882 g. Prilozhenie k zhurnalu «Vsemirnaya illyustratsiya»* [*Illustrated description of the All-Russia Industrial and Art Exhibition of 1882 in Moscow. A supplement to the journal «World Illustrated»*], no. 21, p. 165, il. of the general view of the gallery of the VI group (F. Chopin's showcase with the sculptures of falconers by Ye. Ye. Lanceray in the All-Russia Industrial and Art Exhibition of 1882 in Moscow). Saint Petersburg, Russian Empire, 1882.
10. *Illyustrirovannyj katalog bronzovoj fabriki postavshchika Vysochajshhego dvora N. Shtange* [*Illustrated catalogue of the bronze factory of N. Shtange, the supplier of the Highest Court*], p. 4, cover. Lanceray's composition «Tsarskij sokolnichij XVI veka» [«The Royal Falconer of the XVI century»]. Saint Petersburg — Moscow, Russian Empire, 1893.
11. Kalugina, O.V. 2018. "Avgustejskie zakazchiki stankovoj plastiki v Rossii vtoroj poloviny XIX — nachala XX veka" ["August customers of easel plastic in Russia of the 2nd half of the XIX century and the beginning of the XX century"], *Artikult* [*Art & Cult*], no. 29 (1), pp. 60–66.
12. Kamenkovich, I.I. 1981, March 2–8. "Okhotniki s sokolami. Raboty Lansere v Baku" ["Hunters with falcons. Lanceray's works in Baku"], *Nedelya* [*Week*], no. 10, p. 24.
13. «Kirgiz-okhotnik s berkutom so statuetki Lansere» [Kyrghyz hunter with a golden eagle from Lanceray's statuette], *Pchela* [*Bee*], no. 17, p. 257, il. Saint Petersburg, Russian Empire, 1877.
14. Klimenskaya, O.G. 1994. "Russkaya skulptura XVIII — nachala XX veka" ["Russian sculpture of the XVIII century and the beginning of the XIX century"], *Permskaya gosudarstvennaya khudozhestvennaya galereya. Russkaya zhivopis, skulptura XVIII — nachala XX veka: Katalog* [*The Perm State Art Gallery. Russian painting, sculpture of the XVIII century and the beginning of the XIX century: Catalogue*], p. 112. Perm, Russia.
15. Prokhorov, A.M. (ed.). 1973. Lansere Evgenij Aleksandrovich [Lanceray Eugene Aleksandrovich], *Bolshaya sovetskaya entsiklopediya* [*The Great Soviet Encyclopedia*] in 30 vol, 3rd ed., vol. 14, p. 148. Sovetskaya entsiklopediya, Moscow, USSR.
16. Vvedenskij, B.A. (ed.). 1959. Lansere Evgenij Aleksandrovich [Lanceray Eugene Aleksandrovich], *Malaya sovetskaya entsiklopediya* [*The Small Soviet Encyclopedia*] in 30 vol, 3rd ed., vol. 5, p. 354. Bolshaya sovetskaya entsiklopediya, Moscow, USSR.
17. Bezobrazov, V.P., full member of the Imperial Academy of Sciences (ed.). 1884. *Otchet o Vserossijskoj khudozhestvenno-promyshlennoj vystavke 1882 goda v Moskve* [*Report on the All-Russia Industrial and Art Exhibition of 1882 in Moscow*] in 6 vol; vol. III, p. 40; vol. VI, pp. 20–21.
18. *Otdel rukopisej, Rossijskaya natsionalnaya biblioteka* [*Manuscript department of the National Library of Russia*], *Arkhiv N. P. Sobko* [*N. P. Sobko's archive*]. Fund 708, storage unit no. 454. L. 21, turn.
19. *Putevoditel po Vserossijskoj promyshlenno-khudozhestvennoj vystavke 1882 goda* [*Guide to the All-Russia Industrial and Art Exhibition of 1882 in Moscow*], p. 19. The printing house of the newspaper «Moskovskij telegraf» (of I.I. Rodzevich), Moscow, Russian Empire, 1882.
20. Razina, T.M., Suslov, I.M., Khokhlova, E.N. and Gorelikov, N.S. 1958. *Russkij khudozhestvennyj metall* [*Russian art metal*]. Vsesoyuznoe kooperativnoe izdatelstvo, Moscow, USSR.
21. S. "Pisma o Parizhskoj vystavke (Ot nashego spetsialnogo korrespondenta) V" ["Letters about the Paris exhibition (From our special correspondent) V"], *Vsemirnaya illyustratsiya* [*World Illustrated*], no. 490, p. 367. Saint Petersburg, Russian Empire, 1878.
22. Sobko, N.P. 1882. *25 let russkogo iskusstva: Illyustrirovannyj katalog khudozhestvennogo otdela Vserossijskoj vystavki v Moskve, 1882 g. (vypusk 1)* [*25 years of Russian art: Illustrated catalog of the art department of the All-Russia exhibition 1882 in Moscow (issue 1)*], p. 53, 139; il. Saint Petersburg, Russian Empire.
23. Sobko, N.P. 1886. *Illyustrirovannyj katalog skulpturnoj vystavki E. A. Lansere i A. L. Obera* [*Illustrated catalog of the sculpture exhibition of E. A. Lanceray and A. L. Ober*], p. 11, 19; il. Saint Petersburg, Russian Empire.

24. *Tsentralnyj gosudarstvennyj istoricheskij arkhiv Leningrada (Rossijskij gosudarstvennyj istoricheskij arkhiv)* [Central State Historical Archive of Leningrad (The Russian State Historical Archive)]. Fund 789, file 156. L. 8.
25. *Ukazatel vystavki khudozhestvennykh proizvedenij v Imperatorskoj Akademii Khudozhestv v 1872 g.* [Guide to the art exhibition 1872 in Imperial Academy of Arts], no. 5, p. 4. Saint Petersburg, Russian Empire.
26. Shatilov, N.I. 1916. "Iz nedavnego proshlogo" ["From the recent past"], *Golos minuvshogo* [The Voice of the Past], no. 11, p. 122. Saint Petersburg, Russian Empire.
27. Shmidt, I.M. 1964. "E. A. Lansere" ["E. A. Lanceray"], *Vseobshchaya istoriya iskusstv* [General history of art] in Yu. D. Kolpinskij and N. V. Yavorskaya (ed.) in 6 vol., *Iskusstvo XIX veka* [Art of the XIX century], vol. 5, pp. 232–233. Iskusstvo, Moscow, USSR.
28. Shmidt, I.M. 1971. "E. A. Lansere" ["E. A. Lanceray"], *Russkoe iskusstvo. Ocherki o zhizni i tvorchestve khudozhenikov. Vtoraya polovina devyatnadsatogo veka* [Russian art. Essays on the life and work of artists. The second half of the nineteenth century] in A. I. Leonov (ed.) in 2 vol., vol. 2, pp. 539–550. Iskusstvo, Moscow, USSR.
29. Sudbury, G.W. and Douglas, D.R. 2006. *Evgueni Alexandrovich Lanceray le sculpteur russe du cheval*, pp. 74, 124, 132–133. FAVRE, Paris, France.
30. A view of the Tatoi Palace with E. A. Lanceray's sculpture «Tsarskij sokolnichij XVI veka» [«The Royal Falconer of the 16th century»], [Online], available at:



(Accessed 11 February 2023).

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-2-53-69

КОННЫЕ СТАТУИ Е. А. ЛАНСЕРЕ «ЦАРСКИЙ СОКОЛЬНИЧИЙ XVI ВЕКА» И «КИРГИЗ С БЕРКУТОМ»

Аннотация: В статье систематизированы разрозненные сведения о переводе двух камерных скульптур Е. А. Лансере «Царский сокольник XVI века» (1872) и «Киргиз с беркутом» (1876) в крупный размер. Самые ранние сведения о работах Е. А. Лансере непосредственно в мастерских по переводу камерных композиций конных охотников в большой размер содержатся в воспоминаниях его современников Н. И. Шатилова (1916) и А. Н. Бенуа (1944–1957). Приводятся не упоминавшиеся ранее в искусствоведческой литературе сведения об экспонировании конных статуй Лансере, отлитых в бронзе на фабрике Ф. Шопена, на трёх выставках: Всемирной выставке в Париже, где были выкуплены «знатным парижанином» (1878), Всероссийской художественно-промышленной выставке в Москве (1882), Выставке ловчих птиц, собак и принадлежностей охоты в Санкт-Петербурге (1885).

В 1981 году писатель И. И. Каменкович сообщил в газете «Неделя» о находящихся в бакинском санатории «Апшерон» двух скульптурах конных охотников с соколами, отлитых в бронзе в натуральную величину и подписью на земле: «Лепил Лансере 1876». Каменкович выяснил: скульптуры прибыли из Ленинграда, были выкуплены из фондов бывших царских дворцов. В 2006 году английский исследователь Джеффри Садбери (Geoffrey Walden Sudbury) описал находящиеся во французском городе Ментона конные статуи Лансере (бронза) с указанием

размеров и подписей: на земле скульптур — «Лепиль Е. Лансере», на пьедесталах — «E. Lanceray, fauconnier d'Ivan Grosney Don de Moncieu Maurice Malpart 1903» («Е. Лансере, сокольник Ивана Грозного дар месье Мориса Мальпарта 1903») на одном и «Don de Mme Maurice Malpart neé Mercier 1903» («Дар мадам Морис Мальпарт урожденная Мерсьер 1903») на другом.

Исторические сведения позволили предположить: именно Морис Мальпарт — тот знатный парижанин, который купил скульптуры в 1878 году на выставке в Париже, а затем в 1903 скульптуры были переданы в дар Ментоне.

По сведениям, полученным из Азербайджанского национального музея искусств в Баку, там находятся две конные статуи (бронза), поступившие в музей через ФЗК в 2000 году, — «Соколиная охота» и «Соколиная охота» (киргиз) с авторской подписью и датой на обеих: «льпиль лансере 1876».

Архивные материалы историка искусств Н. П. Собко позволяют уточнить век (XVI) в названии скульптуры царского сокольничего.

Выполненные близко к натуральной величине конные фигуры соколиных охотников с ловчими птицами на руках рассматриваются как садово-парковый вариант монументально-декоративной скульптуры.

Ключевые слова: Лансере, скульптура, камерная пластика, историзм, выставки.

Творчество Евгения Александровича Лансере (1848–1886), одного из крупнейших скульпторов XIX века, работавших в пластике малых форм, рассматривалось исследователями в разных аспектах. Однако работа Лансере по переводу в крупный размер, близкий к натуральному, двух известных камерных скульптур «Царский сокольник XVI века» (бронза, 1872. 49 x 39 x 18,5. ГРМ) и «Киргиз с беркутом» (брон-

за, 1876. 55 x 45 x 24. ГРМ)¹ долгое время не привлекала внимания отечественных искусствоведов. Тема, избранная для настоящей статьи, до сих пор остаётся мало разработанной.

Самые ранние сведения о работе Лансере по переводу этих камерных композиций в увеличен-

1. Государственный Русский музей. Скульптура. XVIII — начало XX века: Каталог / Отв. ред. Л. П. Шапошникова. Л., 1988. С. 92–93.

ный размер сохранили воспоминания современников. В 1916 году в журнале «Голос минувшего» были опубликованы воспоминания художника Николая Иосифовича Шатилова (1852–1921), секретаря Московского общества любителей художеств, который отмечал, что «крупных вещей Лансере почти не работал...»². В то же время автор описывает редкое в этом отношении исключение: «...я помню только две довольно крупные фигуры, приблизительно в треть натуральной величины: это были два соколиных охотника, которых он делал по заказу греческой королевы Ольги Константиновны³. Из них один изображал сокольника времени московских царей, а другой киргиза, охотящегося с беркутом»⁴. По заключению О. В. Калугиной, «...скульптуру представители династии заказывали часто, коллекционировали охотно, многие представители семьи Романовых очень неплохо в ней разбирались и высоко оценивали скульптурное дарование как таковое»⁵. Шатилов, по всей вероятности, описывает один из этапов работы скульптора — выполнение эскизов фигур в одну треть натуральной величины.

Работа скульптора над произведениями упомянута и в воспоминаниях 1944–1957 годов Александра Николаевичем Бенуа (1870–1960): «Я помню, как... в раннем детстве я побывал с папой в такой же мастерской (мастерская Академии художеств. — Т.Д.), которая была одолжена Е. А. Лансере, лепившему в ней конные статуи “Сокольников”, которые, вылитые из бронзы, украсили затем какой-то сад в Ментоне (это был чей-то дар городу)»⁶.

Мы постарались проследить, когда появились первые прижизненные упоминания о скульптурах соколиных охотников Лансере, переведённых в крупный размер.

Из публикации корреспондента журнала «Всемирная иллюстрация» о Всемирной выстав-

ке в Париже 1878 года следует, что владельцем бронзолитейной фирмы Феликсом Шопеном среди других скульптур Лансере выставлялись «две большие конные фигуры, изображающие киргиза и казака, держащих в руке охотничьих соколов»⁷.

Позже эту информацию подтвердил корреспондент журнала «Нива» в 1882 году. В публикации содержатся важные сведения — эти скульптуры с выставки купили непосредственно в Париже. Статья была посвящена произведениям Лансере, выставленным Шопеном на Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве: «Что касается бронзы кабинетной, то между всеми произведениями этого рода, выделяется коллекция, состоящая более чем из семидесяти групп, изображающих сюжеты из русской жизни. Это произведения молодого русского художника Лансере, который приобрел известность не только в России, но и во всей Европе и Америке. *Две конные статуи*, представляющие *сокольника Иоанна Грозного* и *охотника с беркутом*, также произведения этого артиста. Подобные же произведения его были на выставке 1878 года в Париже, где *произвели большой успех* и были куплены одним знатным парижанином» (курсив мой. — Т. Д.)⁸.

Грандиозная по масштабу Всероссийская художественно-промышленная выставка 1882 года в Москве была размещена в нескольких павильонах, тематически разбита на отделы⁹. Произведения Лансере располагались в двух разных отделах на разных площадках. Сам скульптор выставил несколько камерных работ в отделе художественном (I группа), каталог которого был издан Н. П. Собко¹⁰, а бронзовщик Ф. Шопен независимо выставил произведения Лансере в другом отделе — изделия из металлов (VI группа) как продукцию своего бронзолитейного предприятия: множество камерных скульп-

2. Шатилов Н. И. Из недавнего прошлого // Голос минувшего. СПб., 1916. № 11. С. 122.

3. Ольга Константиновна Романова (1851–1926) — великая княжна, старшая дочь генерал-адмирала, великого князя Константина Николаевича, племянница Александра II, внучка императора Николая I, бабка герцогини Кентской и Филиппа Эдинбургского (супруга Елизаветы II). В 1867 году сочеталась браком с греческим королем Георгом I.

4. Шатилов Н. И. Из недавнего прошлого... Там же.

5. Калугина О. В. Августейшие заказчики станковой пластики в России второй половины XIX — начала XX века // О. В. Калугина // Артикульт. 2018. № 29 (1). С. 60–66.

6. Бенуа Н. А. Мои воспоминания. М., 1990. Книга третья. С. 616. Сн. № 7.

7. С. Письма о Парижской выставке (От нашего специального корреспондента) V // Всемирная иллюстрация. СПб., 1878. № 490. С. 367.

8. [Б. а.] Группа «Скобелев», работы Шопена // Нива. СПб., 1882. № 41. С. 979.

9. Выставка «...была разделена на восемнадцать главных отделов или групп, подразделенных на 121 класс» // Отчет о Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве / Под ред. В. П. Безобразова действительного члена Импер. Академии наук. В 6 т. СПб., 1884. Т. VI. С. 20–21.

10. Собко Н. П. 25 лет русского искусства. Иллюстрированный каталог художественного отдела Всероссийской выставки в Москве, 1882 г. СПб., 1882

птур и две большие конные фигуры соколиных охотников. Потому информация о Всероссийской выставке 1882 года в Москве отличается — в зависимости от того, какому отделу выставки она посвящена.

В вышедшем в 1883 году «Отчете о Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве» под редакцией В. П. Безобразова также сообщалось: «Едва ли не самую видную часть выставки г. Шопена занимают произведения г. Лансере, художника ещё молодого, а между тем успевшего уже произвести более ста превосходных моделей, изображающих конные и пешие группы и одиночные фигуры самого живописного, самого жизненного характера; чувство правды в связи с художественным впечатлением целого, необыкновенная типичность в связи с тонкостью работы без сухости, и наконец, разнообразие сюжетов далеко выделяют г. Лансере из ряда тех скульпторов, которые пробовали себя в этом роде. Из работ его выставлено здесь более 60 вещей; в числе их находятся *два конные изображения большого размера "Сокольников Ивана Грозного" и "Беркутник"*, — доказывающие, что г. Лансере *также хорошо знакомы приёмы монументальной скульптуры*, как и мелкой. К чести г. Шопена надо сказать, что он первый оценил настоящим образом талант г. Лансере, первый вызвался отливать его произведения и тем вызвал его к продолжению деятельности» (курсив мой. — Т.Д.)¹¹.

Из путеводителя по этой выставке типографии «Московский телеграф» И. И. Родзевича известно, что скульптуры конных охотников Лансере были расположены по бокам витрины с бронзой Шопена: «Ближе к середине, тоже роскошная, замечательная по размерам, выставка бронзовых же изделий известного Шопена, наполненная самыми разнообразными предметами. Перед нею стоит громадный канделябр. По бокам выставки — две конные статуи»¹². В другом издании — «Иллюстрированное описание Всероссийской художественно-промышленной выставки в Москве 1882 года» они запечатлены на одной из иллюстраций. В этом случае представлен

был «Общий вид главной галереи VI группы»¹³ (Ил. 1). Заметим, что изображение киргиза с беркутом — зеркально перевернуто: птица оказалась вместо правой, на левой руке, а лошадь идёт с правой ноги.

Из изложенного материала понятно, что после того, как в 1878 году скульптуры были проданы, к 1882 году они были отлиты заново.

Далее материалы журнала «Всемирная иллюстрация» говорят о том, что эти две конные статуи демонстрировались бронзовщиком и на других выставках: в 1885 году в 847-м номере «Всемирной иллюстрации» в статье о «Выставке ловчих птиц, собак и принадлежностей охоты, в С.-Петербурге», проходившей в гимнастическом зале Адмиралтейства, читаем следующее: «Множество разнообразных принадлежностей охоты и изящных декоративных украшений придали зале красивый и привлекательный вид. Особенно обращали на себя внимание великолепные охотничьи группы и статуи г. Шопена»¹⁴. Статья сопровождалась иллюстрацией с общим видом выставки¹⁵. (Ил. 2, 2а, 2б) На переднем плане — две большие фигуры конных охотников, как видно на изображении, в размерах близких, к натуральной величине. В публикации сказано, что по результатам выставки Шопену была присуждена большая серебряная медаль.

Хотя имя скульптора и не называлось, представленные на иллюстрации конные фигуры охотников с ловчими птицами на руках — композиции Лансере, и это очевидно. Очевидно также, что для большого размера композиции были скульптором переработаны: видно, что положение ног лошади «Царского сокольника XVI века» отличается от первоначального камерного варианта 1872 года¹⁶: лошадь стоит на четырех ногах, в то время как в камерном варианте левая нога животного поднята согнутой в колене (Ил. 3).

11. Отчет о Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве / Под ред. В. П. Безобразова. В 6 т. СПб., 1883. Указ соч. Т. III. С. 40.

12. Путеводитель по Всероссийской промышленно-художественной выставке 1882 года. М.: Типография газет «Московский телеграф» (И. И. Родзевича), 1882. С. 19.

13. Иллюстрированное описание Всероссийской художественно-промышленной выставки в Москве 1882 г. Приложение к журналу «Всемирная иллюстрация». СПб., 1882. № 21. С. 165.

14. [Б. а.] Выставка ловчих птиц, собак и принадлежностей охоты, в С.-Петербурге // Всемирная иллюстрация. СПб., 1885. № 847. С. 294.

15. С.-Петербург. — Выставка ловчих птиц, собак и принадлежностей охоты, в манеже Адмиралтейства. (Рисов. Г. Бролинг) // Всемирная иллюстрация. СПб., 1885. № 847. С. 292: ил.

16. Иллюстрированный каталог бронзовой фабрики поставщика Высочайшего двора Н. Штанге. СПб.; М., 1893. Обложка, С. 4 — композиция Е. А. Лансере «Царский сокольник XVI века».

У статуи «Киргиз с беркутом» заметно отличие в головном уборе всадника от первоначально-го варианта¹⁷: отороченная мехом зимняя шапка конической формы с высокой тульей из четырех клиньев — малахай (с длинным, спускающимся на спину назатыльником и с опущенными удлинёнными наушниками), заменена на калпак — другой старинный мужской головной убор киргизов из белого войлока тоже с высокой тульей, но без меха, с полями, поднятыми кверху (Ил. 4). Ссылка на данную публикацию в искусствоведческой литературе о Лансере мы нигде не встречали.

Представленные материалы свидетельствуют об участии двух композиций Лансере, отличных в бронзе на фабрике Ф. Шопена в размерах, близких к натуральной величине, в экспозициях трёх выставок: Всемирной выставки в Париже 1878 года, где были выкуплены «знатным парижанином», Всероссийской художественно-промышленной выставки 1882 года в Москве, Выставки ловчих птиц, собак и принадлежностей охоты в Санкт-Петербурге в 1885 году в здании Адмиралтейства. Эти сведения значительно расширяют представление о творческих возможностях рано ушедшего мастера и могут пополнить будущие издания, посвящённые русской скульптуре второй половины XIX века.

Интересна судьба этих двух работ Лансере в отечественном искусствоведении. Первым, кто в конце XX века обратил внимание на скульптуры мастера в крупном размере, был И. И. Каменкович, отметим, не профессиональный историк искусства, а писатель. Остановимся на интересных подробностях, связанных с этой находкой. В 1981 году в газете «Неделя» вышла его статья с рассказом о том, как в вестибюле Бакинского санатория «Апшерон» он впервые увидел две скульптуры конных охотников с соколами. Каменкович пишет: «Внимательно осматривая бронзовый “подстил” коней, можно разобрать отлитую на заводе надпись: “Лепил Лансере, 1876”»¹⁸. Писатель выяснил, что скульптуры в Баку прибыли из Ленинграда в 1926 году — их закупили для санатория бакинских нефтяников из фондов бывших царских дворцов.

Заинтересовавшись этими работами, писатель обратился к Малой и Большой советским

энциклопедиям, ему бросилось в глаза повторение: «автор небольших жанровых скульптур» (МСЭ)¹⁹ и «выполнял небольшие жанровые статуэтки и группы (преимущественно изображения животных)» (БСЭ)²⁰. «...Но, — замечает Каменкович, — скульптурные композиции Е. А. Лансере в Баку *отлиты в натуральную величину*» (курсив мой. — Т.Д.)²¹. И задаётся вопросом: «Не могли же искусствоведы “не заметить слона” среди произведений замечательного мастера?»²². Специальные издания и статьи, к которым обратился писатель: «Всеобщая история искусств»²³, «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников второй половины XIX века»²⁴, а также книга «Русский художественный металл»²⁵ — ничего нового не внесли. Тогда Каменкович отправился в Москву на встречу с потомком скульптора, его внуком — художником Евгением Евгеньевичем Лансере. Знаменательно, что, «внимательно рассмотрев фотографии скульптур из Баку, Евгений Евгеньевич твердо заявил, что ему об этих работах деда *ничего не известно*» (курсив мой. — Т.Д.)²⁶. Но в «громадном старинном альбоме с фотографиями произведений Лансере оказалась французская почтовая карточка, на которой, — как пишет Каменкович, — была ясно видна фотография конной скульптурной композиции, почти повторяющей бакинского киргиза с соколом... Скульптурная композиция тоже в натуральную величину. Установлена она в парке города Ментона»²⁷.

Каменкович сделал закономерный вывод: Евгений Александрович Лансере был не только мастером малой пластики, но и создателем по крайней мере трёх больших конных скульптур,

19. Лансере Евгений Александрович // Малая советская энциклопедия / Гл. ред. Б. А. Введенский. В 10 т. 3-е изд. М.: Большая советская энциклопедия. 1959. Т. 5. С. 354.

20. Лансере Евгений Александрович // Большая советская энциклопедия / Гл. ред. А. М. Прохоров. В 30 т. 3-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1973. Т. 14. С. 148.

21. Каменкович И. И. Охотники с соколами... Указ. соч.

22. Там же.

23. Шмидт И. М. Е. А. Лансере // Всеобщая история искусств / Под общ. ред. Ю. Д. Колпинского и Н. В. Яворской. Искусство XIX века. В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. V. С. 232–233.

24. Шмидт И. М. Е. А. Лансере // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века / Под ред. А. И. Леонова. В 2 т. М.: Искусство, 1971. Т. II. С. 539–550.

25. Разина Т. М., Сулов И. М., Хохлова Е. Н., Гореликов Н. С. Русский художественный металл. М.: Всесоюзное кооперативное издательство, 1958.

26. Каменкович И. И. Охотники с соколами... Указ. соч.

27. Там же.

17. «Киргиз-охотник с беркутом, со статуэтки Лансере» // Пчела. СПб., 1877. № 17. С. 257.

18. Каменкович И. И. Охотники с соколами. Работы Лансере в Баку // Неделя. 1981. 2–8 марта, № 10. С. 24.

выпавших из поля зрения биографов скульптора и специалистов-искусствоведов.

Однако и после публикации Каменковича тема работы Лансере в крупной форме ещё долгие годы оставалась неразработанной, и, например, в одном из изданий-каталогов середины 1990-х годов о Лансере сказано, что «в своём творчестве мастер никогда не выходил за пределы мелкой пластики»²⁸. Только в каталоге собрания скульптур ГТГ 2000 года информация, опубликованная Каменковичем, нашла отражение²⁹.

Позже о конных статуях Лансере «Царский сокольник XVI века» и «Киргиз с беркутом» писал в своей книге в 2006 году английский исследователь Джеффри Садбери (Geoffrey Walden Sudbury), подчёркивая, что для изучения ему были доступны скульптуры, находящиеся в Ментоне³⁰: они выполнены из бронзы. Садбери указывает их размеры — «Царский сокольник XVI века» — 190,5 x 160 x 73, 5 см.; «Киргиз с беркутом» — 183 x 160 x 96,5, и подпись скульптора: «Лепиль Е. Лансере»³¹. Установлены они на постаментах на самой большой площади города в саду Биове (Biovés), напротив казино. На пьедесталах композиций видны надписи: на одной «E. Lanceray, fauconnier d'Ivan Grosney et Don de Moncieu Maurice Malpart» («Е. Лансере, сокольник Ивана Грозного» и «Дар месье Мориса Мальпарта»), а на другой — «Don de Mme Maurice Malpart neé Mercier» («Дар мадам Морис Мальпарт, урождённой Мерсьер»). «Под каждой из надписей находится дата — 1903 год»³². Об истории возникновения надписей Садбери не сообщает.

Мы также не располагаем точными сведениями относительно появления произведений в Ментоне. Но на основании упоминавшейся выше публикации 1882 года с информацией о выкупленных в 1878 году статуях «знатным парижанином» считаем не безосновательным предположить, что скульптуры, находящиеся

в Ментоне, были куплены именно Морисом Мальпартом и, видимо, в 1903 году преподнесены в дар городу Ментоне.

Английский автор также обращает внимание, что скульптуры сокольника и беркутника в крупном размере не были точной копией первоначальных композиций Лансере, исполненных в камерном варианте (1872 и 1876 годов соответственно): есть видимые отличия и в положении, и во внешности, и в снаряжении и всадников, и лошадей, и птиц³³.

По полученным нами сведениям из Азербайджанского Национального музея искусств в городе Баку, там находятся две скульптуры Лансере, поступившие через ФЗК в 2000 году: «Соколиная охота» (бронза, 210 x 135 x 80. Инв. 7Н-328) и «Соколиная охота» (киргиз) (бронза, 135 x 146 x 68. Инв. 8Н-329). На земле обеих есть подпись и дата: «лпиль лансере 1876»³⁴. Видимо, это те работы, о которых писал Каменкович в 1981 году.

Относительно статуй, предназначенных для греческой королевы русского происхождения Ольги Константиновны, над которыми, по сведениям Шатилова, работал скульптор, известно следующее: композиция «Царский сокольник XVI века» сохранилась до сих пор, установлена перед фасадом Королевского дворца в Татой — летней королевской резиденции, близ Афин, что видно на современных фотографиях 2010-х годов³⁵. В своей книге 2006 года Джеффри Садбери ошибочно пишет, что утрачены обе скульптуры³⁶. Сведениями о местонахождении композиции «Киргиз с беркутом» и данными о том, была ли она установлена изначально, мы не располагаем. Скорее всего, она всё же предполагалась к установке в Греции, что ясно следует из воспоминаний Шатилова.

28. Клименская О. Г. Русская скульптура XVIII — начала XX века // Пермская государственная художественная галерея. Русская живопись, скульптура XVIII — начала XX века: Каталог. Пермь, 1994. С. 112.

29. Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания... Указ. соч. Т. I. С. 187. № 210. В каталоге ошибочно указано, что статуя «Киргиз с беркутом» в Ментоне (Франция) выполнена в чугуне.

30. Sudbury G. W., Douglas D. R. Evgueni Alexandrovich Lanceray le sculpteur russe du cheval. Paris, FAVRE, 2006. С. 124, 72–74 — ил.

31. Там же. С. 132, 133.

32. Там же. С. 124.

33. Там же. С. 132–133.

34. Автор выражает благодарность заместителю директора Азербайджанского Национального музея искусств Хадидже Асадовой за предоставленные сведения о конных статуях Е. А. Лансере из собрания музея.

35. Электронный ресурс:



(дата обращения: 11.02.2023).

36. Geoffrey W. Sudbury, Douglas D. R. Evgueni Alexandrovich Lanceray... Указ. соч. С. 124.

Конные фигуры охотников с ловчими птицами на руках, выполненные близко к натуральной величине, в настоящее время воспринимаются как памятник временам прошлым, когда человек был ближе к природе, а соколиная охота была явлением распорядительным. Не имеющие изначально привязки к определённой архитектурно-пространственной среде, они могут рассматриваться как садово-парковый вариант монументально-декоративной скульптуры.

В заключение кратко остановимся на расхождении в названии композиции «Царский сокольник XVI века» в разных изданиях: сокольник или сокольниковый (что не одно и то же), век XVI или XVII. Подробно мы рассматривали этот вопрос в отдельной статье³⁷. В каталогах двух прижизненных выставок: художественного отдела Всероссийской художественно-промышленной выставки в 1882 году в Москве³⁸ и персональной выставки в 1886 году, совместной с А. Л. Обером, в Санкт-Петербурге³⁹ — композиция названа «Царский сокольниковый XVI века». Каталоги этих выставок были подготовлены и изданы Н. П. Собко. Однако в до-

кументах Академии художеств от 1872 года значится век XVII⁴⁰. Не оставила без внимания вопрос Л. А. Дементьева, составитель «Альбома скульптурных моделей Лансере»⁴¹. Она высказывает мнение, что персонаж композиции может относиться к эпохе царя Алексея Михайловича, большого любителя соколиной охоты, то есть это век XVII.

Изучая архив Собко, мы обнаружили, что в рукописных материалах и списках произведений Лансере за 1872 год в написанном римскими цифрами названии царского сокольничего в веке XVII последняя палочка зачёркнута, таким образом переправлено на век XVI⁴² (Ил. 5). Нет никаких сомнений, что историк искусства Собко внёс изменение в запись, исправив ошибку сознательно. Скорее всего, это и есть ответ на вопрос, персонаж какого века изобразил Лансере в камерном варианте композиции, которая затем была отлита в нескольких экземплярах в крупном размере. Подпись на пьедестале статуи, установленной в Ментоне (в переводе), также указывает на это столетие: «Е. Лансере, сокольниковый Иван Грозного».

37. *Доронина Т. В.* Сокольник или сокольниковый? // Русское искусство. М., 2007. № 1. С. 48–51.
38. *Собко Н. П.* 25 лет русского искусства: Иллюстрированный каталог художественного отдела Всероссийской выставки в Москве, 1882 г. СПб., 1882, (выпуск 1-й). С. 53, 139; ил.
39. *Собко Н. П.* Иллюстрированный каталог скульптурной выставки Е. А. Лансере и А. Л. Обера. СПб., 1886. С. 11, 19; ил

40. Указатель выставки художественных произведений в Императорской Академии Художеств в 1872 г. СПб., 1872. С. 4, № 5; ЦГИАЛ. Ф. 789, д. 156. Л. 8. Цит. по: Гончарова Л. Н. Русская художественная бронза. М.: Издательство Ирины Касаткиной, 2001. С. 109.
41. *Дементьева Л. А.* Евгений Лансере. Альбом скульптурных моделей. ГИМ. М.: Локус Станди, 2011. С. 76.
42. ОР РНБ. Архив Н. П. Собко. Ф. 708, ед. хр. № 454. Л. 21, об.

БИБЛИОГРАФИЯ

- [Б. а.] Выставка ловчих птиц, собак и принадлежностей охоты, в С.-Петербурге // Всемирная иллюстрация. — СПб., 1885. — № 847. — С. 294, 292; ил.
- [Б. а.] Группа «Скобелев», работы Шопена // Нива. — СПб., 1882. — № 41. — С. 979.
- Бенуа Н. А.* Мои воспоминания. — М.: Наука, 1990. 2-е изд. — Книга третья. — С. 616. — Сн. № 7.
- Гончарова Л. Н.* Русская художественная бронза. — М.: Издательство Ирины Касаткиной, 2001. — С. 109.
- Государственный Русский музей. Скульптура. XVIII — начало XX века: Каталог / Отв. ред. Л. П. Шапошникова. — Л.: Искусство, 1988. — С. 92–93. — № 644, 649.
- Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания: Скульптура XVIII–XIX веков. — (Серия «Скульптура XVIII–XX веков») / Под общ. ред. Я. В. Брука и Л. И. Иовлевой. — М.: Красная площадь, 2000. — Т. I. — С. 187. — № 210.
- Дементьева Л. А.* Евгений Лансере. Альбом скульптурных моделей. ГИМ. — М.: «Локус Станди», 2011.
- Доронина Т. В.* Сокольник или сокольниковый? // Русское искусство. — М., 2007. — № 1. — С. 48–51.
- Иллюстрированное описание Всероссийской художественно-промышленной выставки в Москве 1882 г. Приложение к журналу «Всемирная иллюстрация». — СПб., 1882. — № 21. — С. 165; Ил. — Общий вид главной галереи VI группы (витрина Ф. Шопена со статуями соколиных охотников Е. А. Лансере на Всероссийская художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве.
- Иллюстрированный каталог бронзовой фабрики поставщика Высочайшего двора Н. Штанге. — СПб. — М., 1893. — Обложка, С. 4. — Композиция Е. А. Лансере «Царский сокольниковый XVI века».
- Калугина О. В.* Августейшие заказчики станковой пластики в России второй половины XIX — начала XX века / О. В. Калугина // Артикульт. — 2018. — № 29 (1). — С. 60–66.

12. *Каменкович И. И.* Охотники с соколами. Работы Лансере в Баку // Неделя. — 1981. 2–8 марта. — № 10. — С. 24.
13. «Киргиз-охотник с беркутом, со статуэтки Лансере» // «Пчела». — СПб., 1877. — № 17. — С. 257: ил.
14. *Клименская О. Г.* Русская скульптура XVIII — начала XX века // Пермская государственная художественная галерея. Русская живопись, скульптура XVIII — начала XX века: Каталог. — Пермь, 1994. — С. 112.
15. Лансере Евгений Александрович // Большая советская энциклопедия / Гл. ред. А. М. Прохоров. В 30 т. 3-е изд. — М.: Советская энциклопедия, 1973. — Т. 14. — С. 148.
16. Лансере Евгений Александрович // Малая советская энциклопедия / Гл. ред. Б. А. Введенский. — В 10 т. — 3-е издание. — М.: Большая советская энциклопедия, 1959. — Т. 5. — С. 354.
17. Отчет о Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве / Под ред. В. П. Безобразова действительного члена Импер. Академии наук: В 6 т. — СПб., 1884. — Т. III. — С. 40; Т. VI. — С. 20–21.
18. ОР РНБ. Архив Н. П. Собко. Ф. 708, ед. хр. № 454. Л. 21, об.
19. Путеводитель по Всероссийской промышленно-художественной выставке 1882 года. — М.: Типография газеты «Московский телеграф» (И. И. Родзевича), 1882. — С. 19.
20. *Разина Т. М., Суслов И. М., Хохлова Е. Н., Гореликов Н. С.* Русский художественный металл. — М.: Всесоюзное кооперативное издательство, 1958.
21. С. Письма о Парижской выставке (От нашего специального корреспондента) V // Всемирная иллюстрация. — СПб., 1878. — № 490. — С. 367.
22. *Собко Н. П.* 25 лет русского искусства: Иллюстрированный каталог художественного отдела Всероссийской выставки в Москве, 1882 г. (выпуск 1-й). — СПб., 1882. — С. 53, 139: ил.
23. *Собко Н. П.* Иллюстрированный каталог скульптурной выставки Е. А. Лансере и А. Л. Обера. — СПб., 1886. — С. 11, 19: ил.
24. ЦГИАЛ (РГИА). Ф. 789, д. 156. Л. 8.
25. Указатель выставки художественных произведений в Императорской Академии Художеств в 1872 г. — СПб., 1872. — С. 4, № 5.
26. *Шатилов Н. И.* Из недавнего прошлого // Голос минувшего. — СПб., 1916. № 11. — С. 122.
27. *Шмидт И. М.* Е. А. Лансере // Всеобщая история искусств / Под общ ред. Ю. Д. Колпинского и Н. В. Яворской. — Искусство XIX века: В 6 т. — М.: Искусство, 1964. — Т. V. — С. 232–233.
28. *Шмидт И. М.* Е. А. Лансере // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века / Под ред. А. И. Леонова. — В 2 т. — М.: Искусство, 1971. — Т. II. — С. 539–550.
29. *Sudbury G. W., Douglas D. R.* Evgueni Alexandrovich Lanceray le sculpteur russe du cheval. — Paris, FAVRE, 2006. — С. 74, 124, 132–133.
30. Вид на дворец в Татой со скульптурой Е. А. Лансере «Царский сокольничий XVI века» [Электронный ресурс].



(дата обращения: 11.02.2023)

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-2-70-79

ART AND HISTORY OF BYZANTIUM IN THE WORK OF ARTIST-JEWELLER EDUARD NIKITIN

Summary: The article is devoted to the work of Moscow artist Eduard Nikitin in the context of Byzantine decorative and applied heritage. Eduard Nikitin was born in Chelyabinsk and was educated as a sculptor. He worked as the chief artist at a factory for the production of art products in Chelyabinsk; afterwards, he became an independent jewellery artist. In modern author's jewellery, the artist-jeweller rethinks the history of Byzantium, creates jewellery in the Art Deco style, basing on the impressions of Byzantine art. The author has always been attracted by the combination of the East and the West, common features and differences that can be expressed in jewellery plastic art.

Eduard Nikitin had lived for two years in Finland and worked for Archbishop Johannes. He created a landmark work, *The Fall of Constantinople*, which is a rethinking of the fall of a great empire. It is worth paying attention to the set of a brooch and earrings, *Evening in Byzantium*, where the golden parts represent Hagia Sophia and the central blue topaz — the Bosphorus, as a connection between Europe and Asia. The combination of artistic images of monuments presents the organic syncretism of the entire outlined Asiatic region art. This region's art was born in the regularity of society's life and its spiritual culture on the basis of reality.

The work of artist-jeweller Eduard Nikitin is a vivid example of the reminiscence of the Byzantine culture in modern Russian jewellery art. To comprehend the artist's work, let us consider the features of the Byzantine arts and crafts aesthetics, which influenced the artist's style formation.

Today, the concept of Byzantine art, as art historian V. Lazarev notes, has a rather broad interpretation, closely intertwined with Eastern Christian art as a whole due to the commonality of the religious worldview. To identify the features of the Byzantine

The article compares samples of Byzantine art from museum collections with the works of Eduard Nikitin; the author's views on his own jewellery work are given. In striving for the possible accuracy in the attribution of a work of art, one should not be confined to the era of its creation. Its content and form are often rooted in the distant past. As a result of a long and complex development, a "layered" semantic and artistic structure of the work appears. The fullness of this or that plot is revealed only in the "long time", during which it is enriched with new meanings.

Owing to the author's interview, there is a synthesis of an artist and a researcher, which is valuable for the analysis of contemporary works. The features of Byzantine art are considered in the context of influence on contemporary artists; the features of the technology for creating jewellery as well as to what extent they are borrowed in modern times and replaced by new technologies are analysed. The main purpose of the article is to show the diversity of Russian contemporary art using the example of one artist.

Keywords: Jewellery art, art of Byzantium, style, arts and crafts, Constantinople

style, it is necessary to separate it from the general complex of adjacent areas of the Christian East art [3, p. 7].

The artistic language of Byzantine cultural heritage developed in a special social environment, being the style of the capital, the product of a big city, a centralised state church. Documentary sources testify that the art of Constantinople had Hellenism as one of its sources; however, it was not only it. The culture of Byzantium was also formed under the constant influence of provincial regions and



Ill. 1. Basilica of San Vitale in Ravenna, Italy

vast steppe outskirts inhabited by nomads. As Lazarev testifies, "In the 4th and 5th centuries, Constantinople fell under Egyptian, Syrian and Asia Minor influences, not being able to combine them into something whole" [3, p. 14].

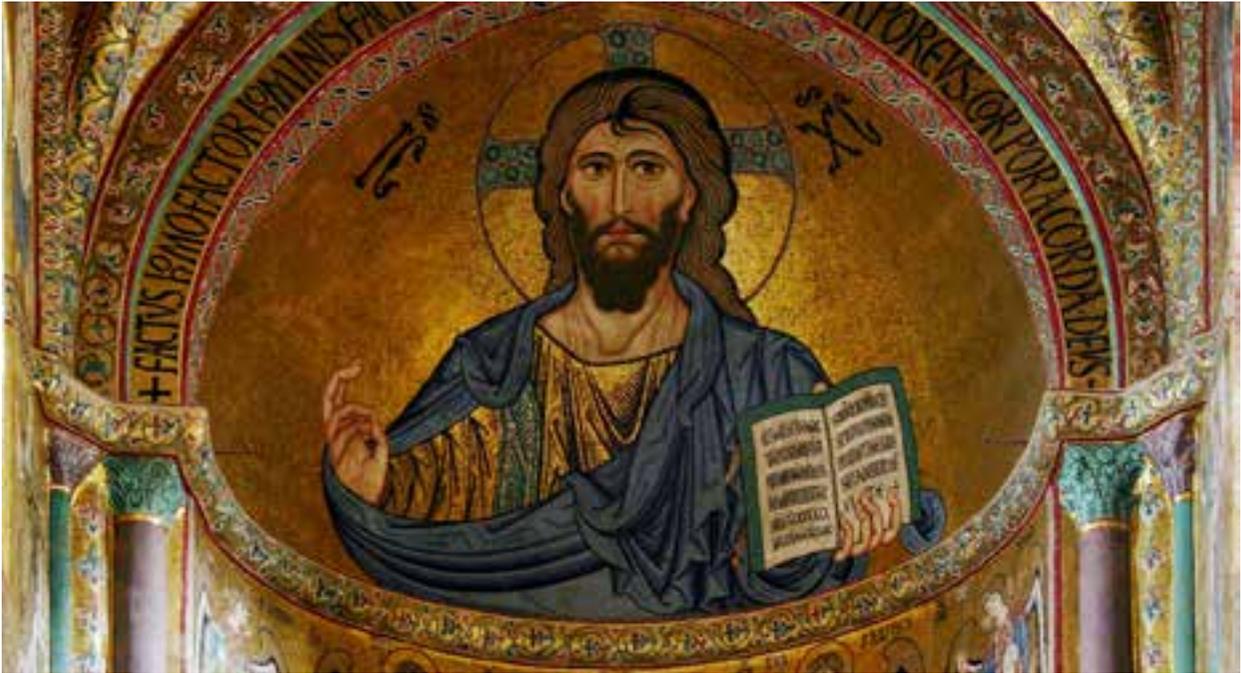
However, already from the 6th century, continuing to experience the influence of third-party eastern sources, it enters the path of independent development, assimilating the most diverse currents (Armenian, Georgian, Russian, Serbian, Bulgarian, Latin, Syrian, Cappadocian cultures) into a single, deeply individual style. Constantinople becomes a creative centre, distinguished by its own, deeply original artistic environment, corresponding to the tastes and needs of the metropolitan society. The development course of Byzantine art was largely determined by the Constantinopolitan society, which consisted of the court aristocracy, the clergy, large bureaucracy and petty bureaucracy — a society that sought to fill its life with luxury and grace.

Thus, in Byzantine culture, a special metropolitan style of art was created, distinguished by its attraction and depth; and having become stronger, it already began to influence other cultures, leveling and dissolving them in itself. First of all, the expansion of the Byzantine style was subject to the appearance of national cultures of neighbouring territories with a more or less similar socio-economic structure — where there was a court society and a centralised church with authority. It seeped into the depths of popular culture much

more slowly. On the territory of the Balkans, the Caucasus, Rus' and the Christian East, local traditions continue to develop, which also influence the art of Constantinople, making the artistic development of these countries dual. The cultural picture of this time was made up of the parallel existence of several original styles developing in the processes of complex interaction. For artist Eduard Nikitin, Constantinople is, first of all, a combination of the East and the West, the addition and interaction of styles [2].

Relatively little Byzantine jewellery has survived to our time. These are mainly earrings, necklaces, rings, medallions and bracelets decorated with precious stones, pearls, enamel and niello. The abundance of gold and various precious stones in the jewellery art testifies to the richness of Byzantine culture, being a kind of document of the era. Byzantine craftsmen used even more stones and pearls in their work than the jewellers of the early Roman period.

Filigree was popular in early Byzantine art; however, around 300 AD, it was replaced by a new carving technique. This special technique of deep metal carving with background removal made it possible to create a relief and an expressive engraved ornament from geometrically stylized motifs of grape and pomegranate vines. Another common ornament, which can be seen, for example, on medallions, was the combination of two crosses (straight and diagonal), lined with stones of contrasting shades.



Ill. 2. Hagia Sophia (the Hagia Sophia Grand Mosque), Constantinople, Byzantium

A significant part of the works of Byzantine jewellery art is cult objects: chased liturgical vessels, crucifixes, settings and other items, which were often decorated with cloisonné enamel. The fineness of the work and the detailing of the pattern bring the finish of such products closer to book miniatures. Also, the combination of diamonds, rubies, emeralds, turquoise and pearls with gold or gilded silver was a common technique of Byzantine craftsmen. Traditions of ancient art in Byzantine jewellery and cult items of the 4th-8th centuries are organically combined with ornamentality and an abundance of colour, characteristic of oriental artistic styles.

The most common background for compositional designs was gold. Compared to such richly finished objects, Byzantine silver items look more modest; however, their artistic value is no less high. They impress with the subtlety of the coinage execution and the monumentality of style, in which the influence of the ancient tradition is clearly traced (Fig. 1–2).

In the creative heritage of artist-jeweller Eduard Nikitin, one can single out a group of items, the style of which goes back to the heritage of Byzantium. The artist strives to rethink culture in new images, while maintaining its traditional features. The themes of the works are based on events that took place throughout the history of Byzantine culture.

The work entitled *The Fall of Constantinople* shows a cross laid on its side with a dove sitting

on it, ready to fly (Fig. 3). The material is granite spectrolite, or labradorite. The artist created this historical work in Finland in 1992, owing to customer Archbishop Johannes, the head of the Orthodox Church in Finland. Eduard Nikitin had worked in this country for two years, fulfilling the orders of the archbishop. This work is a rethinking of the fall of the great empire, expressed in symbols: the dove personifies the holy spirit flying to Moscow — the “third Rome”, where the centre of Orthodoxy would be transferred to. According to Eduard Nikitin, this image echoes the figure of a flying dove, which can be seen on the dome of St. Isaac’s Cathedral in St. Petersburg.

It is worth highlighting another work created over the years of the artist’s life in Finland — a cross with a crucifix, made of gold, with a combination of smooth and textured metal (Fig. 4). The crucifixion is presented in the form of a Finnish church in Lahti, and the figure of Christ here also resembles a dove, which has not flown up yet.

Eduard Nikitin is interested in the relationship between the East and the West, as well as the art of Constantinople, which was the centre where world religions and cultures converged, and on the basis of this, their own unique artistic style was formed. The architecture of buildings, interior painting, design of decorative and applied artworks — all this was created here in a new monotheistic tradition. The main feature of early Byzantine art is its versatility: the coexistence



Ill. 3. *Universal Turtle* (a compass pendant).

of ancient antique images, traditions and themes along with the emerging new, Christian principles of the Middle Ages.

It is difficult to find close analogues in the works of Byzantine art to the two works described above: in them, the experience of the many-sided culture of the history of the empire is preserved at the level of an idea. Other of his works have more stylistic resemblance to Byzantine examples. Such works include a compass pendant, *Universal Turtle*, created by the artist in 1995 (Fig. 5). It is not just a piece of jewellery but a deeply philosophic work — history enclosed in metal. The material is gold, diamonds, azurite (Eilat stone). Here, as often happens in his works, Eduard Nikitin used the golden background of smalt in combination with labradorite, red garnet and lapis lazuli, creating a mosaic-like image through an ensemble of stones of different colours. Such works are distinguished by their ornamentality in combination with a single, integral compositional design.

The compass pendant *Universal Turtle* symbolises the six directions of space present in Mediterranean culture. In the centre of the ornamental composition, a six-pointed star is seen, also symbolising the directions of space, as in a compass. The item is decorated with inserts with diamonds; as a special technique, the master used a combination of smooth and textured metal.

Another work of Nikitin, a brooch *Spider* (1996, material: gold, diamonds, Fig. 7), was created in



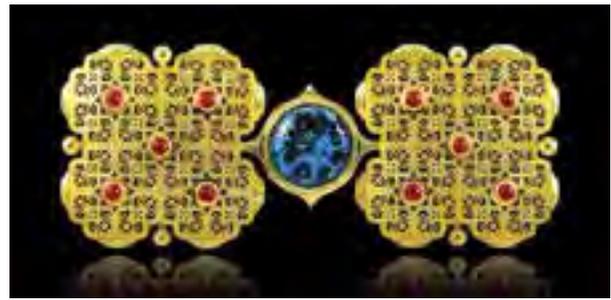
Ill. 4. *Cufflink*, Constantinople

memory of another historical event. Here, the author comprehends the history of the Fourth Crusade, when in 1204, the crusaders arrived in the Holy Land and plundered Constantinople for several months, destroying its palaces and temples. The work, dedicated to the tragic events that haunted the city, was embodied in the image of a spider that weaves a web, keeping all the most valuable things in its house. A stylized Byzantine cross is depicted on the head of the spider, and the body is filled with an ornamental pattern in which images of pomegranate flowers are seen. These motifs were characteristic of Byzantine jewellery of the 7th-10th centuries: for comparison, as an example, we can cite a buckle from the collection of the State Historical Museum (Fig. 6). In this item, the traditional combination of garnets and gold in the form of an ornamental module are used: a garnet flower and cabochon stones in high castes, which visually creates a single integral composition of stones and precious metal.

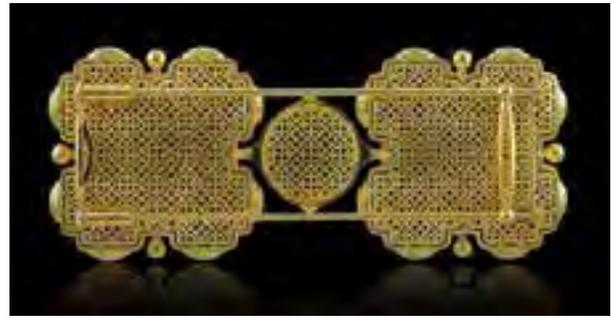
Earrings and brooch called *Evening in Byzantium*, created in 2016 (Fig. 8–9), from the Journey to the East collection (material: gold, topazes, garnets) can be considered the most striking work of artist Eduard Nikitin. According to the author, "The image of the brooch was created under the impression of the reflection of the sun glare from the golden domes of Hagia Sophia in Constantinople in the greenish water of the Bosphorus. A city that connects two continents, Europe and Asia. The



Ill. 5. Spider (a brooch).



Ill. 6. Evening in Byzantium (a brooch).



Ill. 7. Byzant of the brooch Evening in Byzantium.

lines of the brooch are like sails filled with warm wind. They are decorated with the Jerusalem cross and the sign of a sad lamb, and the red garnet cabochons resemble congealed droplets of sacrificial blood. The topaz of exquisite marine colour reflects, as in a dome, the evening sky of Ancient Byzantium and the bridge across the strait. The brooch is in thin, as if embroidered, patterns from the clothes of the Roman emperors" [2]. (Fig. 10). If one looks at the plan of the brooch, one can notice that its shape represents the architecture of Hagia Sophia, where pomegranate cabochons are towers. The duality of images is characteristic of the work of Eduard Nikitin, who recreates the impression of a historical event, transferring it to a small sculptural form.

For a comparative stylistic analysis, a monument was selected from the collections of the Precious Metals Department of the State Historical Museum: a golden Turkish turban decorated with a scattering of diamonds, rubies and emeralds, made in Constantinople in the second half of the 17th century. When the item was brought to Russia, its appearance was somewhat changed by attaching to it a stylized image of a mitre with a double-headed eagle. In 1683, Princess Sofya Alekseevna (1657–1704) granted this decoration to outstanding theologian, diplomat and writer Archbishop Athanasius (1641–1702), who took an active part in the construction of defensive structures, in particular, the Novodvinsk fortress. This elegant item

features a traditional Byzantine ornamental technique — stylized images of tulips and pomegranate flowers. Eduard Nikitin also uses them in the traditional oriental interpretation, which is especially evident in the Arabesque earrings, where the oriental form of metal jewellery is combined with Byzantine ornament (Fig. 11).

Echoing motifs can also be found in the jewellery of Constantinople of the 6th-7th centuries, for example, a golden neck chain from the collection of the State Hermitage, the rings of which are intertwined in the form of a double braid. Basically, such products were created using technological methods: carving, sawn ornament and filigree elements.

Thus, a unique feature of the work of contemporary jewellery artist Eduard Nikitin is his special angle of view, from which the author rethinks the historical events and artistic techniques of Byzantium. The author does not copy ancient samples but recreates the impression of a particular historical event or image in his works. In his jewellery, which is distinguished by a vivid individual style, one can observe the borrowing of ornamental techniques and the preservation of the colour of the Byzantine mosaic, designed with a combination of precious stones of different shades. The audience is presented with works that combine decorative and applied arts and the highest architectural heritage of the great empire, subtly rethought by a modern artist of the 21st century.



Ill. 8. *Evening in Byzantium* (earrings).



Ill. 9. *Arabesque* (earrings).

REFERENCES

1. Inventory book of the Precious Metals Department at the State Historical Museum.
2. *Interview with artist Eduard Nikitin*. 02.03.2022.
3. Lazarev, V.N. 1986. *History of Byzantine Painting*. Iskusstvo, Moscow, USSR.
4. Eduard Nikitin [Online], available at: <http://ednikitin.com/> (Accessed 15 May 2021).

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-2-70-79

РЕМИНИСЦЕНЦИИ ИСКУССТВА И ИСТОРИИ ВИЗАНТИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА-ЮВЕЛИРА ЭДУАРДА НИКИТИНА

Аннотация: Статья посвящена творчеству московского художника Эдуарда Никитина в контексте декоративно-прикладного наследия Византии. Эдуард Никитин родился в Челябинске и получил образование скульптора, работал главным художником фабрики по производству художественных изделий города Челябинска, затем стал самостоятельным художником-ювелиром. В современных авторских ювелирных изделиях художник-ювелир переосмысляет историю Византии, он создаёт украшения в стиле ар-деко, но основываясь на впечатлениях от византийского искусства. Автора всегда привлекало сочетание востока и запада, общее и различия, которые можно выразить в ювелирной пластике.

Эдуард Никитин прожил два года в Финляндии и работал на архиепископа Иоганнеса, создал знаковую работу «Падение Константинополя», которая представляет собой переосмысление падения великой империи. Стоит обратить внимание на комплект брошь и серьги «Вечер в Византии», где золотые части олицетворяют Святую Софию, а центральный голубой топаз — пролив Босфор как соединение Европы и Азии. В сложении художественного образа памятников лежит органический синкретизм искусства всего очерченного Переднеазиатского региона. Искусство этого региона рождено в закономерности жизни общества и его духовной культуры на базе реальной действительности.

Творчество художника-ювелира Эдуарда Витальевича Никитина является ярким примером реминисценции культуры Византии в современном отечественном ювелирном искусстве. Для осмысления творчества художника рассмотрим особенности эстетики византийского декоративно-прикладного искусства, повлиявшего на стилирование автора.

В статье образцы византийского искусства из собрания музеев сравниваются с произведениями Эдуарда Никитина, излагаются взгляды автора на собственные ювелирные работы. Стремясь к возможной точности в атрибуции произведения искусства, не следует замыкаться в одной эпохе его создания. Своим содержанием и формой оно зачастую уходит корнями в далёкое прошлое. В результате длительного и сложного развития возникает «многослойность» смысловой и художественной структуры произведения. Полнота того или иного сюжета раскрывается только в «большом времени», в ходе которого он обогащается новыми значениями.

Благодаря интервью автора происходит синтез художника и исследователя, что ценно для анализа современных работ. Рассматриваются особенности византийского искусства в контексте влияния на современных художников, анализируются особенности технологии создания украшений, насколько они заимствованы в современное время и замещены новыми технологиями. Основная цель статьи — показать на примере одного художника многообразие картины отечественного современного искусства.

Ключевые слова: ювелирное искусство, искусство Византии, стиль, декоративно-прикладное искусство, Константинополь.

Понятие византийского искусства, как отмечает историк-искусствовед Лазарев В. Н., сегодня имеет довольно широкое толкование, тесно переплетаясь с восточнохристианским искусством в целом благодаря общности религиозного мировоззрения. Для выявления особенностей византийского стиля необходимо отделение его от общего комплекса смежных

с ним направлений искусства христианского Востока [3, с. 7].

Художественный язык наследия византийской культуры развивался в особой социальной среде, являясь стилем столицы, продуктом большого города, централизованной государственной церкви. Документальные источники свидетельствуют, что искусство Константинополя имело одним из своих источников эллинизм, но не только его. Культура Византии формировалась также под постоянными влияниями провинциальных областей и обширных степных окраин, населённых кочевниками. Как свидетельствует Лазарев: «В IV и V веках Константинополь подпадает под египетские, сирийские и малоазийские влияния, не будучи в силах объединить их в нечто целое» [3, с. 14].

Однако уже с VI века он, продолжая испытывать воздействия сторонних восточных источников, выходит на путь самостоятельного развития, ассимилируя самые разнообразные течения (армянская, грузинская, русская, сербская, болгарская, латинская, сирийская, каппадокийская культуры) в единый, глубоко индивидуальный стиль. Константинополь становится творческим центром, отличающемся своей собственной, глубоко оригинальной художественной средой, соответствующей вкусам и потребностям столичного общества. Ход развития византийского искусства во многом определило именно константинопольское общество, состоявшее из придворной аристократии, духовенства, крупной бюрократии и мелкого чиновничества — общество, стремившееся наполнить свою жизнь роскошью и изяществом.

Так, в византийской культуре создаётся особый столичный стиль искусства, отличающийся притяжением и глубиной — и окрепнув, он уже сам начинает влиять на другие культуры, нивелируя и растворяя их в себе. В первую очередь экспансии византийского стиля были подвержены ростки национальных культур соседних территорий с более или менее схожей социально-экономической структурой — там, где существовало придворное общество и имела авторитет централизованная церковь. В толщу же народной культуры он просачивался гораздо медленнее. На территории Балкан, Кавказа, Руси и христианского Востока продолжают развиваться местные традиции, которые также влияют на искусство Константинополя, что делает художественное развитие этих стран двойственным. Культурная картина этого времени складывается из параллельного су-

ществования нескольких оригинальных стилей, развивающихся в процессах сложного взаимодействия. По словам художника Эдуарда Никитина, для него Константинополь и есть, прежде всего, это соединение Востока и Запада, сложение и взаимодействие стилей [2].

К нашему времени сохранилось относительно немного византийских ювелирных украшений. Это, в основном, серьги, ожерелья, перстни, медальоны и браслеты, декорированные драгоценными камнями, жемчугом, эмалью и чернью. Обилие золота и разнообразных драгоценных камней в ювелирном искусстве свидетельствует о богатстве византийской культуры, являя собой своеобразный документ эпохи. Византийские мастера используют в своих работах камней и жемчуга даже больше, чем ювелиры раннего римского периода.

Если в ранневизантийском искусстве была популярна филигрань, около 300 г. на смену ей приходит новая техника — резьба «в оброн». Эта особая методика глубокой резьбы по металлу с изъятием фона позволяла создавать рельефный и выразительный гравированный орнамент из геометрически стилизованных мотивов виноградных и гранатовых лоз. Ещё одним распространённым орнаментом, который можно увидеть, к примеру, на медальонах, был мотив сочетания двух крестов (прямого и диагонального), выложенных камнями контрастных оттенков.

Значительную часть произведений византийского ювелирного искусства составляют предметы культа: чеканные литургические сосуды, распятия, оклады и другие изделия, которые зачастую украшались перегородчатой эмалью. Тонкость работы и детализированность узора сближают отделку таких изделий с книжными миниатюрами. Распространённым приёмом византийских мастеров является также сочетание алмазов, рубинов, изумрудов, бирюзы и жемчуга с золотом или позолоченным серебром. Традиции античного искусства в византийских украшениях и предметах культа IV–VIII вв. органично объединяются с орнаментальностью и обилием цвета, характерными для восточных художественных стилей.

Наиболее распространённым фоном для композиционных решений служило золото. В сравнении с такими богато отделанными предметами серебряные византийские изделия выглядят более скромно, однако их художественные достоинства не менее высоки. Они впечатляют тонкостью

исполнения чеканки и монументальностью стиля, в котором отчётливо прослеживается влияние античной традиции (рис. 1–2).

В творческом наследии художника-ювелира Эдуарда Никитина можно выделить группу изделий, стилистика которых восходит к наследию Византии. Автор стремится к переосмыслению культуры в новых образах, сохраняя при этом её традиционные черты. В основе тематики произведений лежат события, происходившие на протяжении всей истории византийской культуры.

В работе под названием «Падение Константинополя» представлен положенный на бок крест с сидящим на нём и готовым взлететь голубем (рис. 3). Материалом служит гранит спектролит, или лабрадорит. Эту историческую работу художник создал в Финляндии в 1992 году, благодаря заказчику архиепископу Иоганессу, главе православной церкви в Финляндии. В этой стране Эдуард Никитин проработал два года, выполняя заказы архиепископа. Данная работа представляет собой переосмысление падения великой империи, выраженное в символах: голубь олицетворяет Святой Дух, летящий в Москву — «третий Рим», куда будет перенесён центр Православия. По словам Эдуарда Никитина, этот образ перекликается с фигурой летящего голубя, которую можно увидеть на куполе Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге.

Стоит выделить ещё одну работу, созданную за годы жизни художника в Финляндии — крест с распятием, выполненный из золота, с сочетанием гладкого и фактурного металла (рис. 4). Распятие представлено в виде финской церкви в Лахте, а фигура Христа здесь также напоминает голубя — но не взлетевшего.

Эдуарда Никитина интересуют взаимоотношения Востока и Запада, а также искусство Константинополя, являвшегося центром, в котором сходились мировые религии и культуры, и на основе этого формировался свой собственный неповторимый художественный стиль. Архитектура сооружений, роспись интерьеров, оформление декоративно-прикладных художественных произведений — всё это создавалось здесь в новой монотеистической традиции. Основной чертой ранневизантийского искусства является его многоплановость: сосуществование древних античных образов, традиций и тем наряду с зарождающимися новыми, христианскими принципами эпохи Средневековья.

Блиzkих аналогов в произведениях искусства Византии двум работам, описанным выше, сложно найти: в них переживание многоликой культуры, истории империи сохранено на уровне идеи. Другие же его работы имеют больше стилистического сходства с византийскими образцами. К таким произведениям относится подвес-компас «Вселенский черепах», созданный художником в 1995 году (рис. 5) и являющийся не просто ювелирным украшением, но глубоко философичной работой — заключённой в металле историей. Материалом послужили золото, бриллианты, азурит (эйлатский камень). Здесь, как и зачастую в своих работах, Эдуард Никитин использует золотой фон смальты в сочетании с лабрадором, красным гранатом и лазуритом, через ансамбль камней разного цвета создавая ощущение мозаичности изображения. Такие произведения отличаются орнаментальностью в сочетании с единым, целостным композиционным решением.

Компас-подвес «Вселенский черепах» символизирует шесть направлений пространства, присутствующих в Средиземноморской культуре. В центре орнаментальной композиции читается шестилучевая звезда, также символизирующая направления пространства, как в компасе. Изделие декорировано вставками с бриллиантами; как особый приём мастер использует сочетание гладкого и фактурного металла.

Другая работа Никитина — брошь «Паук» (1996 год, материал: золото, бриллианты, рис. 7) была создана в память ещё одного исторического события. Автор осмысляет здесь историю четвёртого крестового похода, когда в 1204 году крестоносцы прибыли на Святую землю и несколько месяцев грабили Константинополь, разрушая его дворцы и храмы. Работа, посвящённая трагическим событиям, преследовавшим город, воплотилась в образе паука, который плетёт паутину, сохраняя в своём доме всё самое ценное. На голове паука изображён стилизованный византийский крест, а тело заполнено орнаментальным узором, в котором читаются изображения цветков граната. Эти мотивы были свойственны византийским украшениям VII–X веков: для сравнения в качестве примера можно привести запонку из собрания Государственного исторического музея (рис. 6). В этом изделии применено традиционное сочетание гранатов и золота в форме орнаментального модуля: цветков граната и камни кабошоны в высоких кастах, что визуально соз-

даёт единую целостную композицию из камней и драгоценного металла.

Наиболее ярким произведением художника Эдуарда Никитина можно считать созданные в 2016 году серьги и брошь «Вечер в Византии» (рис. 8–9) из коллекции «Путешествие на Восток» (материал: золото, топазы, гранаты). По словам автора, «Образ броши был создан под впечатлением отражения солнечных бликов в зеленоватой воде Босфора от золотых куполов Святой Софии в Константинополе. Городе, соединяющем два континента — Европу и Азию. Линии броши словно паруса, наполненные теплым ветром. Они украшены Иерусалимским крестом и знаком печального агнца, а кабошоны красного граната напоминают застывшие капельки жертвенной крови. В топазе изысканного морского цвета отражается, как в куполе, вечернее небо Древней Византии и мост через пролив. Бизант броши в тонких, словно вышитых, узорах с одежд Ромейских императоров» [2] (рис. 10). Если смотреть на план броши, то форма представляет архитектуру Святой Софии, где кабошоны граната являются башнями. Дуальность образов свойственна творчеству Эдуарда Никитина, который воссоздаёт впечатление от исторического события, перенося его в малую скульптурную форму.

Для сравнительного стилистического анализа выбран памятник из фондов отдела драгоценного металла Государственного исторического музея: золотое, украшенное россыпью алмазов, рубинов и изумрудов украшение турецкой чалмы, изготовленное в Константинополе во второй половине XVII века. Когда изделие попало в Россию, его внешний вид несколько изменили, прикрепив к нему стилизованное изображение митры с двуглавым орлом. В 1683 году царевна Софья Алексеевна (1657–1704 гг.) пожаловала это украшение

выдающемуся богослову, дипломату и писателю архиепископу Афанасию (1641–1702), который принимал деятельное участие в постройке оборонительных сооружений, в частности — Ново-двинской крепости. Это изящное изделие отличает традиционный для Византии орнаментальный приём — стилизованные изображения тюльпанов и цветков граната. В традиционной восточной трактовке их применяет и Эдуард Никитин, что особенно явно в серьгах «Арабески», где восточная форма металлических украшений сочетается с византийским орнаментом (рис. 11).

Перекликающиеся мотивы можно встретить также в ювелирных изделиях Константинополя VI–VII веков, например, золотая шейная цепь из собрания Государственного Эрмитажа, кольца которой переплетены в виде двойной косы. В основном подобные изделия создавались с применением технологических приёмов: резьбы, пропиленного орнамента и филигранных элементов.

Таким образом, уникальной чертой творчества современного художника-ювелира Эдуарда Никитина является особый угол зрения, под которым автор переосмысляет исторические события и художественные приёмы Византии. Автор не копирует древние образцы, но воссоздаёт в своих работах впечатление от того или иного исторического события или образа. В его ювелирных изделиях, отличающихся ярким авторским почерком, можно наблюдать заимствования орнаментальных приёмов и сохранение колорита византийской мозаики, построенной на сочетании драгоценных камней разных оттенков. Перед зрителями предстают произведения, в которых соединено декоративного-прикладное искусство и высочайшее архитектурное наследие великой империи, тонко переосмысленное современным автором XXI века.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Инвентарная книга ГИМ отдела драгоценных металлов.
2. Интервью с художником Эдуардом Никитиным. 02.03.2022.
3. Лазарев В. Н. История византийской живописи. — М.: Искусство, 1986. — 332 с.
4. Эдуард Никитин [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ednikitin.com/> (дата обращения 15.05.21).

Tatiana E. Fadeeva

PhD in Art History, Associate Professor
of the Creative Industries Faculty / Art and Design School
of the Higher School of Economics
National Research University,
e-mail: tfadeeva@hse.ru
Moscow, Russian
SPIN РИНЦ: 3276–0137,
ORCID: 0000–0002–6754–4235
ResearcherID: Z-2521–2019

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-2-80-85

IN DEFENCE OF A “POOR” VR IMAGE

Summary: The article is devoted to a “poor image” considered in the context of artworks created by means of virtual reality (VR). In contemporary art discourse, the concept of a “poor image” was actualised by German video artist Hito Steyerl, who analysed it in accordance with the development of telecommunication networks and Internet culture. We transpose this intuition to the field of a “poor” VR image, that is, one that is characterised by low polygonality and detail, poor elaboration of textures, and so on. We argue that a “poor image” can be used as a tool to form an artistic statement, or may work as an artistic device, as a “cool medium” (using M. McLuhan’s term), which encourages the viewer to participate in communication more intensely: the lack of visual information and/or insufficient information allows the viewer’s imagination to complete the image in a mode of perception that may be understood as co-creation. Our statement is confirmed by examples of VR projects done in the last ten years: *Home after the War* and *In the Morning You Wake up*.

A “poor” VR image can be compared, among other things, to amateur video filming, where there is no “cinema effect”. The authors offer the viewer low-poly

models of characters (that do not look like real living beings), spaces that are impossible to get into, backgrounds that look like flat theatre backdrops, on which objects seem to “play a role” rather than exist (as in modernist paintings). In that sense, the phenomenon of the “poor” VR-image opposes the existing conventions of the film and video game industry, where the “good picture” dominates. There is a “reign” of a high-quality, visually convincing (suggestive) image that allows the viewer to immerse themselves in the vicissitudes of the narrative, makes the medium “transparent”, enhancing the effect of the viewer’s presence in the virtual world. Unlike a “good” picture, a “bad” picture does not allow the viewer to forget about the medium since, like a Dadaist collage, it has “seams outward”. However, this is precisely why such a statement can be perceived by the audience as anti-commercial, non-false, as if it arises from authors’ need for co-existence and co-experience with the audience. In the hands of a contemporary VR artist, a “poor image” can become an effective tool for artistic influence.

Keywords: virtual reality, contemporary art, media art, poor image, hot and cool media

The Concept of a “Poor Image”

The title of this article is a reference to the text of a well-known German video artist, Hito Steyerl, who, in her work, touches on issues related, among other things, to the dissemination of information, the nature of a digital image, and the distribution of works of contemporary art. Her 2009 programmatic essay, “In Defense of the Poor Image”, is a kind of continuation of the reflections of the famous German cultural theorist, one of the first mass media

researchers, W. Benjamin. In his work, *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility*, Benjamin discusses various aspects of the existence of works of art in an era when the practices of their replication inevitably affect the perception of their viewer. Today, this situation is only getting worse. On the one hand, it is appropriate to talk about the “democratisation” of art since, owing to the Internet, artworks have become available to a wide audience. However, on the other hand, these works

have often come to exist for the audience mainly in the form of a “bad picture” — low-quality images that hardly convey the features of the original. Or, as Steyerl writes, emphasising the transformational possibilities of the “poor image”: “... The poor image is a rag or a rip; an AVI or a JPEG, a lumpen proletarian in the class society of appearances, ranked and valued according to its resolution. The poor image has been uploaded, downloaded, shared, reformatted, and reedited.” [5, 17]. A “bad picture”, a “below average” image fits perfectly into the “logic” of network art, which implies high user activity, and becomes part of web folklore, the culture of memes.

It should be noted that Steyerl, in her reasoning, focuses mainly either on cinema and video art (where her artistic practice is mainly unfolding), or talks about digital image. Benjamin speaks of the loss of the aura whereas Steyerl speaks of the loss of substance. This thought echoes the ideas of famous media theorist Lev Manovich, who wrote that “all objects of new media, regardless of whether they were originally created using a computer or were digitised from analog sources, consist of a digital code” [3, 61]. From this, Manovich concludes that “media become programmable” [3, 61], lose, according to Steyerl, substance.

Partly, the phenomenon of a poor image, described by Steyerl, was a consequence of the tech-

nologies of the 2000s — “the old Internet” with a low connection speed. Often there were images of small size and low quality, which were easier to share. The first net-art projects were focused precisely on these conditions (for example, the works of Olga Lyalina, “My Boyfriend Came Back from the War” (1996) or “Anna Karenina Goes to Paradise” (1996)). Using the example of net art development, one can trace how changes in the technological component (the emergence of new programs, browsers, services, etc.) caused a reaction among artists, the emergence of new works. This situation is generally typical for media art. Now similar processes are taking place with the VR medium, which we will focus on in this article.

Expressive Possibilities of a “Poor” VR-“image”

There is a wide variety of VR devices on the market today. Thus, in 2021, sales of Oculus Quest 2 exceeded 10 million; in 2022, they approached 15 million — a record figure for a VR headset, which allowed the creators to claim that VR technology became a truly mass product. However, the quality of a VR “image” (on various headsets) is still generally far from ideal, as noted in many studies [1] devoted to VR.

At the same time, technological limitations may encourage the creators of VR projects to look for inspiration in the idea of conveying a certain viewer experience through a “poor image”, using it as

Ill. 1. Home after War, 2018. A screenshot.



part of the author's intention. For example, in the Home After War project (2018), a user observes mostly low-poly models, poor elaboration of textures. However, if at first this "minimalist style" can cause a negative reaction from the viewer (especially if the viewer is used to modern VR projects with realistic graphics), afterwards, as the story develops, this "asceticism" begins to be perceived more as a successful artistic technique, allowing you to focus on the narrative that builds around the events in Iraq, which suffered from military operations.

A similar strategy is used by the creators of the On the Morning You Wake Up project (2022). As part of this project, the viewer is invited to share the experience of 1.4 million residents of Hawaii, who received the following SMS warning on January 13, 2018: "Ballistic missile threat inbound to Hawaii. Seek immediate shelter. This is not a drill." People experienced panic. There was no rebuttal for 38 minutes.

The visual style of the On the Morning You Wake Up project is designed to emphasise the state of disintegration, decay, when literally "everything is crumbling before our eyes" and "the earth is slipping away from under our feet". In this case, a "poor image" creates "gaps" that the viewer fills in with their own experiences and projections.

Indeed, the less the "poor image" gives us information, the more our own meanings we can build into it. The "poor image" encourages the viewer to participate in communication (lack of visual information and/or insufficient information opens up space for the viewer's imagination, completing the image, co-creation). This is consonant with the reflections of famous media theorist McLuhan on hot and cold media: "Any hot medium allows of less participation than a cool one, as a lecture makes for

less participation than a seminar, and a book for less than a dialogue". For example, a lecture provides a lesser degree of participation compared to a seminar, as well as a book — compared to a dialogue" [2, 36–37].

In certain cases, a "poor image" can act as a cool medium, as an author's technique that allows you to create a strong artistic statement, ensuring that the user is "immersed" in the story.

Conclusion

Thus, in the context of VR works, a "poor image" can be regarded as a certain aesthetic category that is relevant for modern society, a way of eliminating the conventional high-quality "cinematic" (that is, characteristic of mass entertainment cinema) refined image, as an "explosion of sincerity", inviting the viewer to empathy and complicity. The logic of the "poor image" is consonant with M. Duchamp's maxim about retinal art as opposed to art addressed to the mind. Defining "retinal art", Duchamp said the following: "It means that you look at the picture only to have it imprinted on the retina of the eye. And you don't add anything of your own, nothing intellectual" [4]. "Retinal Art", that is art striking solely for its visual "effects", was also criticised by cubists Albert Gleizes and Jean Metzinger ("On Cubism", 1912). If the visual component turns out to be weakly expressed, "dried up", not attractive, then the viewer will be dealing with what Duchamp called the grey matter ("grey" images activate grey matter). This quality of the "poor image" is especially pronounced in the works of virtual reality, which exists mainly within the entertainment industry, where, it would seem, the viewer expects to see a bright, spectacular and highly detailed "picture". However, the artist is aware of the audience's expectations — and helps the viewer to realise them.

REFERENCES:

1. Larin M. P. 2021. "An Overview of Current Trends in the Field of Virtual Reality", *Automation and software engineering*, no. 1 (35).
2. McLuhan, M. 2018. *Understanding Media. The Extensions of Man*, Moscow: Kuchkovo field, pp. 36–37.
3. Manovich, L. 2018. *The Language of New Media*, Moscow: Ad Marginem Press, p. 61.
4. Marcel Duchamp: "I wanted to find the point of indifference", *The Art Newspaper* [Online resource] URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/5885/> (asses date: 05.01.2023).
5. Steyerl, H. 2021. "Beyond Representation." *Essays 1999–2009*, Nizhny Novgorod: Red Swallow, p. 17.

Татьяна Евгеньевна Фадеева

кандидат искусствоведения,
доцент Школы дизайна Факультета креативных индустрий
Национального исследовательского университета
«Высшая школа экономики»,
e-mail: tfadeeva@hse.ru
Москва, Россия
SPIN РИНЦ: 3276–0137
ORCID: 0000–0002–6754–4235
ResearcherID: Z-2521–2019

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-2-80-85

В ЗАЩИТУ «БЕДНОГО» VR-ИЗОБРАЖЕНИЯ

Аннотация: Данная статья посвящена проблеме «бедного изображения» в контексте произведений искусства, созданных средствами виртуальной реальности (VR). Само понятие «бедного изображения» актуализировала в современном искусствоведческом дискурсе немецкая видеохудожница Хито Штейерль, связывая его с развитием телекоммуникационных сетей и интернет-культуры. В данной статье мы транспонируем данную интуицию на «бедное» VR-изображение, т. е. такое, для которого характерна низкая полигональность и детализация, слабая проработка фактур и пр. Наш тезис заключается в том, что «бедное изображение» может использоваться как инструмент для формирования художественного высказывания, выступать как художественный приём, как «холодный медиум» (в терминологии М. Маклюэна), побуждающий зрителя к участию в коммуникации: отсутствие визуальной информации и/или недостаточная информация открывают простор для зрительской фантазии, достраивания образа, сотворчества. Данный тезис будет раскрыт на примерах конкретных VR-проектов: «Дом после войны» («Home after war», 2018) и «Утром ты просыпаться» («On the morning you wake», 2022).

«Бедное» VR-изображение можно сравнить, среди прочего, с любительской видеосъёмкой, где нет «эффекта кино». Авторы предлагают зрителю низкополи-

гональные модели персонажей (в реальность которых сложно поверить), пространства, в которые невозможно попасть, фоны, похожие на плоские театральные задники, на которых предметы как бы «играют роль», а не существуют (как в модернистской живописи). Феномен «бедного» VR-изображения будто бы противостоит существующим конвенциям индустрии кино и видеоигр, где «царствует» «хорошая картинка», качественное, визуально убедительное (суггестивное) изображение, которое позволяет зрителю погрузиться в перипетии повествования, делает медиум «прозрачным», усиливая эффект присутствия зрителя в виртуальном мире. В отличие от «хорошей», «плохая» картинка не позволяет зрителю забыть о медиуме, потому что у неё, как у дадаистского коллажа, «швы наружу». Однако именно поэтому такое высказывание может быть воспринято аудиторией как анти-коммерческое, не-фальшивое, словно бы возникающее из потребности авторов к совместно-му — со зрителями — со-бытию и сопереживанию. В руках современного VR-художника «бедное изображение» может стать эффективным инструментом художественного воздействия.

Ключевые слова: виртуальная реальность, современное искусство, медиаискусство, бедное изображение, горячие и холодные медиа

Понятие «бедного изображения»

Название данной статьи является отсылкой к тексту известной немецкой видеохудожницы Хито Штейерль, которая в своём творчестве затрагивает вопросы, связанные в том числе с распространением информации, природой цифрового изображения и дистрибуцией произведений современного искусства. Её программное эссе

2009 г. «В защиту бедного изображения» — это своего рода продолжение размышлений известного немецкого теоретика культуры, одного из первых исследователей масс-медиа, В. Беньямина. В своей работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» Беньямин рассуждает о различных аспектах бытования произведений искусства в эпоху, когда

практики их тиражирования с неизбежностью оказывают влияние на восприятие их зрителем. В наши дни данная ситуация лишь усугубляется. С одной стороны, уместно говорить про «демократизацию» искусства — ведь произведения искусства благодаря сети Интернет стали доступны для широкой аудитории зрителей. Однако, с другой стороны, эти произведения зачастую существуют для зрителей преимущественно в виде «плохой картинки» — изображений низкого качества, которые едва ли передают особенности оригинала. Или, как об этом пишет Штейерль, подчёркивая трансформационные возможности «бедного изображения»: «...Это обрывок или разрыв, AVI или JPEG, люмпен-пролетарий в классовом обществе проявлений, ранг и ценность которого определяется его разрешением. Бедное изображение загружают, скачивают, шерят, переводят в другие форматы и вновь обрабатывают» [5, 17]. «Плохая картинка», изображение «ниже среднего» идеально встраивается в «логику» сетевого искусства, предполагающую высокую пользовательскую активность, становится частью web-фольклора, культуры мемов.

Отметим, что Штейерль в своих рассуждениях сосредотачивается преимущественно либо на киноискусстве и видеоарте (где в основном и разворачивается её художественная практика), либо рассуждает о цифровом изображении. Если Беньямин говорит об утрате ауры, то Штейерль — об утрате субстанции. Эта мысль перекликается с идеями известного медиатеоретика Льва Мановича, писавшего о том, что «все объекты новых медиа, вне зависимости от того, были ли они созданы при помощи компьютера изначально или оказались оцифрованы из аналоговых источников, состоят из цифрового кода» [3, 61]. Из этого Л. Манович делает вывод, что «медиа становятся программируемыми» [3, 61], утрачивают, по выражению Штейерль, субстанцию.

Отчасти феномен бедного изображения, описываемый Штейерль, был следствием технологий 2000-х гг. — «старого интернета» с невысокой скоростью подключения. Часто встречались изображения небольшого размера и низкого качества, которыми проще было обмениваться. Первые нет-арт проекты были ориентированы именно на эти условия (к примеру, работы Ольги Лялиной «Мой парень вернулся с войны» (1996) или «Анна Каренина едет в рай» (1996)). На примере развития нет-арта можно проследить, как изме-

нения в технологической составляющей (появление новых программ, браузеров, сервисов и т. д.) вызывали реакцию у художников, появление новых произведений. Данная ситуация вообще характерна для медиаарта. Сейчас схожие процессы происходят с медиумом VR, на котором мы сосредоточимся в рамках настоящей статьи.

Выразительные возможности «бедного» VR-«изображения»

Сегодня на рынке представлено большое количество разнообразных VR-устройств. Так, в 2021 г. продажи Oculus Quest 2 превысили 10 миллионов, в 2022 г. приблизились к 15 миллионам — рекордный показатель для VR-гарнитуры, позволивший создателям утверждать, что технология VR стала по-настоящему массовым продуктом. Однако качество VR-«картинки» (на различных гарнитурах) в основном всё ещё далеко до идеального, что отмечено во многих исследованиях [1], посвящённых VR.

При этом технологические ограничения могут побуждать создателей VR-проектов искать вдохновение в идее передачи определённого зрительского опыта через «бедную картинку», используя её как часть авторского замысла. К примеру, в проекте «Дом после войны» («Home after war», 2018) пользователь наблюдает преимущественно низкополигональные модели, слабую проработку фактур. Однако если поначалу этот «минималистский стиль» и может вызвать у зрителя негативную реакцию (особенно если зритель привык к современным VR-проектам с реалистичной графикой), то по мере развития истории этот «аскетизм» начинает восприниматься скорее как удачный художественный приём, который позволяет сосредоточиться на повествовании, выстраиваемом вокруг событий в Ираке, пострадавшем от военных действий.

Похожую стратегию используют и создатели проекта «Утром ты просыпаешься» («On the morning you wake», 2022). В рамках данного проекта зрителю предлагается разделить опыт 1,4 миллиона жителей Гавайев, которые 13 января 2018 г. получили следующее смс-предупреждение: «Баллистическая ракета приближается к Гавайям. Ищите убежище. Это не учебная тревога». Люди испытали панику. Опровержения не было в течение 38 минут.

Визуальный стиль проекта «Утром ты просыпаешься» призван подчеркнуть состояние распада, разложения, когда буквально «всё рушится

на глазах» и «земля уходит из-под ног». «Бедное изображение» в данном случае создаёт «лакуны», которые зритель заполняет собственными переживаниями и проекциями.

Действительно, чем меньше «бедное изображение» даёт нам информации, тем больше собственных смыслов мы можем в него встроить. «Бедное изображение» побуждает зрителя к участию в коммуникации (отсутствие визуальной информации и/или недостаточная информация открывают простор для зрительской фантазии, достраивания образа, сотворчества). Это созвучно размышлениям известного теоретика медиа М. Маклюэна о горячих и холодных медиа: «Любое горячее средство коммуникации допускает меньшую степень участия по сравнению с холодным. Например, лекция обеспечивает меньшую степень участия по сравнению с семинаром, а книга — по сравнению с диалогом» [2, 36–37].

В определённых случаях «бедное изображение» может выступать как холодный медиум, как авторский приём, позволяющий создать сильное художественное высказывание, обеспечить «погружение» пользователя в историю.

Заключение

Таким образом, «бедное изображение» можно расценивать в контексте VR-произведений как некую актуальную для современного общества эстетическую категорию, способ острашения конвенциональной высококачественной

«киношной» (т. е. характерной для массового зрелищного кинематографа) рафинированной картинке, как «взрыв искренности», приглашение зрителя к сопереживанию и соучастию. Логика «бедного изображения» созвучна максиме М. Дюшана про ретинальное искусство в противовес искусству, обращённому к разуму. Определяя «ретинальное искусство», Дюшан говорил следующее: «Это значит, что вы смотрите на картину только для того, чтобы она запечатлелась на сетчатке глаза. И не добавляете ничего от себя, ничего интеллектуального» [4]. «Ретинальное искусство», т. е. искусство, поражающее исключительно своими визуальными «эффектами», также критиковали кубисты Альбер Глейз и Жан Метценже («О кубизме», 1912). Если же визуальная составляющая окажется слабо выраженной, «высушенной», не привлекательной, то зритель будет иметь дело с тем, что Дюшан называл «the grey matter», серым веществом («серые» изображения активизируют серое вещество). Особенно ярко это качество «бедного изображения» проявляется в произведениях виртуальной реальности, существующей преимущественно в рамках индустрии развлечений, где, казалось бы, зритель ожидает увидеть яркую, зрелищную и высоко детализированную «картинку». Однако художник осознает зрительские ожидания — и помогает осознать их и самому зрителю.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ларин М. П. Обзор современных тенденций в сфере виртуальной реальности // Автоматика и программная инженерия. — 2021. — № 1 (35). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obzor-sovremennyh-tendentsiy-v-sfere-virtualnoy-realnosti> (дата обращения: 05.01.2023).
2. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. — М.: Кучково поле, 2018. — С. 36–37.
3. Манович Л. Язык новых медиа. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. — С. 61.
4. Марсель Дюшан: «Я хотел найти точку безразличия» // The Art Newspaper [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/5885/> (дата обращения: 05.01.2023).
5. Штейерль Х. По ту сторону репрезентации. Эссе 1999–2009 гг. — Нижний Новгород: Красная ласточка, 2021. — С. 17.

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-2-86-98

THE LATEST PRACTICES IN MOTION GRAPHICS DISPLAY: THE DEMO DESIGN IN MOTION FESTIVAL

Summary: The formation of digital trends in both art and design is due to the development and ubiquity of computer technology. In graphic design, new technologies influence not only design methods but also the emergence of new synthetic genres such as motion design in many ways.

This article highlights the use of motion graphics in various visual areas on the example of the well-known design project of the Dumbar/DEPT® studio — the DEMO Design in Motion Festival.

Today, in graphic design, there is an ever-increasing need to use motion graphics tools: from individual animated project elements to flexible, dynamic identica. It is due to the widespread transition of most information carriers to the digital environment. An animated image is more informationally saturated and is able to more actively attract the viewer through movement, which is especially important in the context of modern informational redundancy of the surrounding space. The big advantage of an animated image is its easy updating. Thus, the image can be easily broadcast on different screens or planes, thereby easier to fit into the

With the inclusion of multimedia technologies in the design process, new opportunities open up: the means of searching for a project idea change, other communicative perspectives are being built.

The digital environment forms clip thinking, which contributes to the viewer's perception of predominantly short-length graphic forms. Nowadays, motion graphics are replacing almost all printed information; not one public event, including international forums and festivals, can do without animated images: dynamic identica; banner advertising in the city and public interiors; different types of publications in social networks and on streaming sites. Characteristic processes are

modern urban space, and also, it does not require printing costs. The number of possible colours in a screen image is in the millions, and the ease of producing it with a camera or a phone is incomparable to printing processes.

Particular attention is paid to the role of motion graphics in the modern digital space. Computer technologies give a designer not only a tool for designing but also create a new digital environment for their work. However, researchers still face the problem of a single form and technological basis for storing digital images.

International festivals act as platforms for discussing modern trends in design, as well as selecting and exhibiting the most innovative projects. Due to the transition of many design processes to the digital environment, today it is becoming more and more important to have a platform for placing screen works. In 2019, the DEMO Design in Motion festival became such a platform. Founded by Rotterdam-based studio Dumbar/DEPT®, the festival is by far the largest motion graphics exhibit platform.

Keywords: Motion graphics; Motion design; Dumbar studio; Demo festival.

also taking place in the poster genre: along with the traditional printed form, a new one appears — digital, which penetrates all media. In the system of modern visual communications, a digital poster is becoming the most relevant and in-demand type of transmission of the widest semantic range: from consumer advertising to large-scale socially significant messages.

Issues related to the development of graphic design and motion graphics are widely discussed at international summits and festivals dedicated to graphic design and animation, such as Typomania International Festival (Russia, 2012–2021), Mouvo conference (Czech Republic, 2016–2022), MODE: Motion Design Education Summit (New Zealand,



Ill. 1. DEMO 2022, media wall at the main station in Amsterdam, photographer Aad Hoogendoorn.

2013–2021), Blanc! Festiva (Spain, 2008–2022), Motion Plus Design (France, 2012–2022), Motion Motion (France, 2018–2022), Playgrounds (Netherlands, 2006–2022). At the same time, today a full-fledged discussion platform for scientific discussion of innovative projects has not yet been created.

However, the DEMO Design in Motion festival¹ (Netherlands 2019–2022) is interesting for studying the most relevant samples of the short form of motion graphics.

1. <https://demofestival.com/>
[Electronic resource, accessed on 01.02.2023]

Ill. 2. DEMO 2022, one of the special screens, photographer Aad Hoogendoorn.

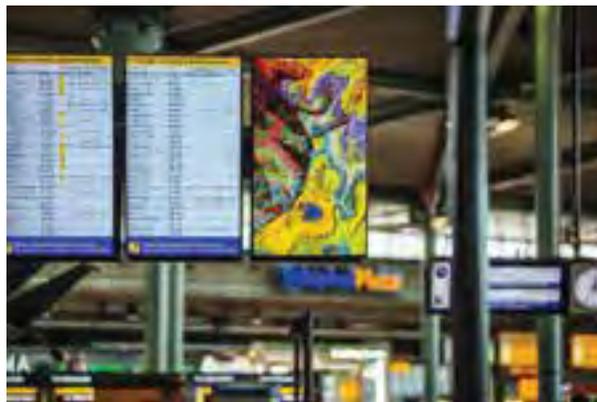


The DEMO Design in Motion festival is a festival dedicated to the best works, the best studios, designers, young talents and art academies from all over the world.

The festival was entirely designed and organised by the Dutch Dumbar studio². On the festival website, Dumbar designers write: "On a dark stormy night, after endlessly scrolling through social media feeds, we dreamt of all the beautiful motion design we had seen. And we kept dreaming: what if we could show all this great work on hundreds of giant screens? Not just for our fellow designers, but for everyone! That dream came true." Owing to the passion of Dumbar's designers, DEMO is now the world's largest exhibition space for the latest motion graphics.

The first festival took place on November 7th, 2019, at the main train station of Amsterdam (Netherlands). The works were exhibited 24 hours on 80 digital screens located throughout the station. Videos with a timing of 10, 20, and 30 seconds, of vertical FULL HD format (1080x1920 px) and on any topic were accepted for participation.

The Dumbar Studio announced an open call for participants from all over the world. As a result, 2,738 applications were submitted. The team proceeded to analyse each entry based on its concept, technical innovations, and whether the design is consistent with current media settings. The final selection included 400 videos from 253 designers from 37 countries. Based on the selected designs, eleven



Ill. 2. DEMO 2022, a screen at the airport, photographer Aad Hoogendoorn.

themes were created, such as "Picture this", "Total Motion", "Slow motion", "Stranger things", "Type Only", "Shapeshifters", "Algorithmic Adventures", "Better than real", "Happy Hour", which were shown throughout the day at all sites, in corridors and in the central hall. Each theme, defined by the festival's curators, reflected current trends in the motion design community. Themes alternated with "captures" during which the work of one designer was displayed simultaneously on all 80 screens.

On October 6th, 2022, the festival was held again. The works of designers and media artists were exhibited on more than 5,000 screens throughout the Netherlands. Screens used by the festival could be found at railway stations; in the underground; in shopping centres; at Schiphol, Eindhoven and Rotterdam-The Hague airports; along major highways and on city streets. (Fig.1,2,3) The exposition presented 815 works by designers from

2. <https://studiodumbar.com/>
[Electronic resource, accessed on 20.02.2023]

Ill. 3. Dynamic DEMO 2022 logo on the festival website.





Ill. 4. Video "Spot Real Fake News" from the Thonic studio.

54 countries, in FULL HD format with a running time of 10 seconds. It should be noted separately that the works did not provide for the presence of an audio track, which is directly related to the process of exposing the videos that passed the selection. In addition to the exhibition, the festival program included lectures by famous designers and, for the first time in 2022, forty-five-minute tours of the most interesting exhibition points in Amsterdam, Rotterdam and Utrecht.

The online version of this festival can still be visited virtually on the Roblox gaming platform³.

The DEMO festival is impossible to perceive without its moving identica. The festival identica⁴ is made using a variable font, the shape of which changes in accordance with the developed algorithm. The font works as an interactive moving system. Each word, including the DEMO festival logo, always remains readable, despite being in a moving state; on a specially designed festival website, anyone can use the cursor to set the logo in motion and distort it in any direction (Fig. .4). In combination with a bright colour palette — orange and bright green — the identica is remembered at first sight.

Let us consider some of the works of the festival participants in 2019.

3. <https://www.roblox.com/games/10692093600/DEMOVERSE> [Electronic resource, accessed on 20.02.2023]

4. <https://studiodumbar.com/work/demo> [Electronic resource, accessed on 01.02.2023]

Video "Spot Real Fake News" (Fig. 5) from Thonic studio (Netherlands). The work wittily plays on the duality of the meaning of the word *spot* (in English, the word means a noun *a spot* and a verb *to determine* at the same time). On the screen, moving coloured spots change the word *real* to *fake*. Simple, compelling typography composition and vibrant colours work well with the lively, chaotic blot animation.

"Promenade" (Fig.6), designed by Samuel Bloch. The author invites the viewer to take a promenade deep into the surreal space of his work. On the screen, using the 3D graphics technique, a virtual space is created, filled with strange abstract plants and three-dimensional typography, a virtual camera, and with it the viewer moves inside this space. The actual style of a "bad" or technical rendering gives the picture an even greater sense of artificiality of what is happening.

"Napoli" (Fig.7), designed by Aljoscha Höhborn. The simple, linear graphics in the work are compensated by the animation plot; the individual objects that make up the "still life" around the typographic composition are filled with movement. Each element of the still life has a short animation with its own simple plot. Together they create a complex structure of movement on the screen.

"Poetry of the Eye: I(a)" (Fig. 8), designed by Fionn Breen. A typographic charade, played out by the designer, is complemented by a simple



Ill. 5. Video "Promenade" designed by Samuel Bloch.

movement that, contrary to expectation, makes the composition on the screen interesting, in every frame of the video. From the initial set of letters of the name, "Poetry of the Eye: I(a)", different words are assembled in each frame of the video through vertical movement.

«Scroll» (Fig.9), designed by Gabriel Karasek. The designer's experimental work shows how different scrolls work. Collected on one screen, they, being in a chaotic movement relative to each other, create an interesting tempo-rhythmic game.

"Time" (Fig.10), designed by Jonas Zieher. On the screen, the designer has several gears of different colours, with different captions (*second, minute, hour, day, and so on*). Each of the gears has a different colour, size, and moves at a different speed depending on the caption (a *second* is the fastest, a *year* is the slowest). Thus, the designer, quite literally, conveys the metaphor of the transience of time.

"Plastic Should Only Exist as a Render" (Fig.11) by designer Connor Campbell. The name of this video speaks for itself: the designer encourages the viewer to pay attention to the environmental problem of plastic pollution in the world's oceans through a beautiful rendering. Transparent (plastic) three-dimensional ribbons with typography develop on the screen. The smooth movement of these ribbons resembles the movement of plastic

in water, and the typography calls for attention to the environmental catastrophe of the 21st century.

"Whose.Agency 04" (Fig.12), designed by Anja Kaiser. The video is part of the agency's advertising campaign to attract new employees. The complex typographic composition on the screen is always in motion. In this example, a large number of fonts of different sizes and animations inside the screen do not interfere with reading the main information (hiring new employees) since one text block always remains motionless.

"Buster Keaton 1" (Fig.13), designed by Loïc Altaber. The work is part of the designer's graduation project and is dedicated to the famous actor and stuntman, Buster Keaton. The movement of geometric shapes on the screen is complemented by fragments of Keaton's films inserted into them, where he performs his acrobatic stunts. Thus, the double, almost synchronised movement of the actor and geometry, combined with the almost static typography on the screen, creates an interesting dynamic without compromising the viewer's perception of the text.

Considering the works selected by the festival, it can be noted that they meet all the criteria for a digital poster. Thus, the DEMO Design in Motion festival is not only the world's largest exhibition space for the latest motion graphics but also the first digital poster festival.



Ill. 6. Video "Napoli" designed by Aljoscha Höhborn.

SOURCES:

"Reflecting on a bold year for motion design with DEMO festival" Lucy Bourton on It's Nice That <https://www.itsnicethat.com/features/demo-festival-round->

[up-graphic-design-animation-161222](https://www.itsnicethat.com/features/demo-festival-round-up-graphic-design-animation-161222) [Electronic resource, accessed on 25.02.2023]

REFERENCES:

1. Rush Michael, *New Media in Art*. Translator: Panayotti D. Editor: Ekaterina Vasilyeva. Publisher: Ad Marginem, 2018. ISBN: 978-5-91103-431-3. Pages: 256
2. Paul Kristina, *Digital Art*. Translator: Alexandra Glebovs-kaya. Editor: Ekaterina Vasilyeva. Publisher: Ad Marginem, 2017. ISBN: 978-5-91103-389-7. Pages: 272
3. Lev Manovich, *Media Visualisation: Visual Techniques for Exploring Large Media Collections*. Translated from English by Ksenia Mayorova according to the edition: © Manovich L. Media Visualisation: Visual Techniques for Exploring Large Media Collections, *Media Studies Futures*, K. Gates (ed.). L.; N.Y.: Wiley-Blackwell, 2012.

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-2-86-98

НОВЕЙШИЕ ПРАКТИКИ В ЭКСПОНИРОВАНИИ МОУШН-ГРАФИКИ: DEMO DESIGN IN MOTION FESTIVAL

Аннотация: Формирование цифровых направлений как в искусстве, так и в дизайне обусловлено развитием и повсеместным распространением компьютерных технологий. В графическом дизайне новые технологии влияют не только на методы проектирования, но и во многом на появление новых синтетических жанров, таких как моушн-дизайн.

В данной статье освещается применение моушн-графики в разных визуальных областях на примере известного дизайн-проекта студии Dumbar/DEPT® фестиваля моушн-графики DEMO design in motion festival.

Сегодня в графическом дизайне существует всё возрастающая потребность в использовании средств моушн-графики: от отдельных анимированных элементов проекта — до гибкой, динамической айдентики. Это обусловлено повсеместным переходом большинства информационных носителей в цифровую среду. Анимированное изображение информационно более насыщено и способно активнее привлекать зрителя за счёт движения, что особенно актуально в контексте современной информационной избыточности окружающего пространства. Большим преимуществом анимированного изображения является его лёгкая обновляемость. Так, изображение может с лёгкостью транслироваться на разных экранах или плоскостях, тем самым проще вписываясь в современное городское пространство,

С включением технологий мультимедиа в процесс дизайн-проектирования открываются новые возможности: меняются средства поиска проектной идеи, выстраиваются иные коммуникативные перспективы.

Цифровая среда формирует клиповое мышление, что способствует восприятию зрителем преимущественно короткометражных

а также не требует затрат на печать тиража. Количество возможных цветов в экранном изображении исчисляется миллионами, а лёгкость его производства при помощи камеры или телефона не сравнима с печатными процессами.

Особое внимание уделено роли моушн-графики в современном диджитал-пространстве. Компьютерные технологии дают дизайнеру не только инструмент для проектирования, но и создают новую цифровую среду для его работ. Однако перед исследователями всё ещё стоит проблема единой формы и технологической базы хранения цифровых изображений.

Международные фестивали выступают как площадка для обсуждения современных трендов в дизайне, а также занимаются отбором и экспонированием наиболее инновационных проектов. За счёт перехода многих дизайн-процессов в цифровую среду сегодня становится всё актуальней наличие платформы для размещения экранных произведений. В 2019 году такой платформой становится DEMO design in motion festival. Фестиваль, основанный Роттердамской студией Dumbar/DEPT®, на сегодняшний день является крупнейшей платформой для экспонирования моушн-графики.

Ключевые слова: моушн-графика; моушн-дизайн; студия Dumbar; Demo festival.

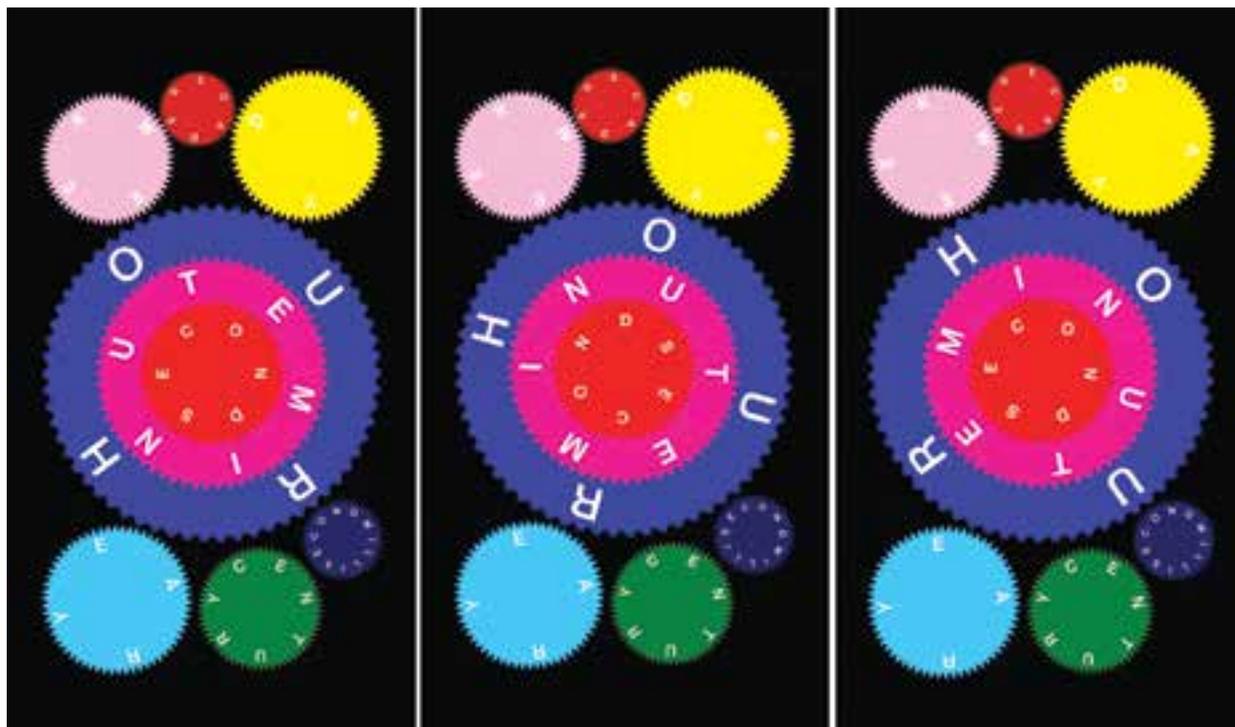
графических форм. Сегодня моушн-графика вытесняет практически всю печатную информацию, ни одно публичное мероприятие, включая международные форумы и фестивали, не обходится без анимированных изображений: динамическая айдентика; баннерная реклама в городе и общественных интерьерах; разные типы публикаций в социальных сетях и на



Илл. 7. Видео «Poetry of the Eye: I (a)» («Поэзия Глаза: I (a)»), дизайнер Fionn Breen

Илл. 8. Видео «Scroll» («Скролл», перемотка), дизайнер Gabriel Karasek





Илл. 9. Видео «Time» («Время»), дизайнер Jonas Zieher

стриминговых площадках. Характерные процессы происходят и в жанре плаката: наряду с традиционной печатной формой появляется новая — цифровая, которая проникает во все средства массовой информации. В системе современных визуальных коммуникаций цифровой плакат становится наиболее актуальным и востребованным типом передачи самого широкого смыслового диапазона: от потребительской рекламы — до масштабных социально значимых сообщений.

Вопросы, связанные с развитием графического дизайна и моушн-графики, широко обсуждаются в рамках международных саммитов и фестивалей, посвящённых графическому дизайну и анимации, таких как: «Tyromania International Festival» (Россия, 2012–2021), «Mouvo conference» (Чехия, 2016–2022), «MODE: Motion Design Education Summit» (Новая Зеландия, 2013–2021), «Blanc! Festiva» (Испания, 2008–2022), «Motion Plus Design» (Франция, 2012–2022), «Motion» (Франция, 2018–2022), «Playgrounds» (Нидерланды, 2006–2022). В то же время сегодня полноценная дискуссионная площадка для научного обсуждения инновационных проектов до сих пор не создана.

Однако интересным для изучения наиболее актуальных образцов короткой формы моушн-

графики является фестиваль DEMO design in motion festival¹ (Нидерланды 2019–2022).

DEMO design in motion festival — фестиваль, посвящённый лучшим работам, лучших студий, дизайнеров, молодых талантов и академий искусств со всего мира.

Фестиваль был полностью спроектирован и организован голландской студией Dumbar². На сайте фестиваля дизайнеры студии Dumbar пишут: «Тёмной ненастной ночью, после бесконечного пролистывания наших лент в социальных сетях, нам приснился весь красивый моушн-дизайн, который мы видели. И мы продолжили мечтать: а что, если бы мы могли показать все эти замечательные работы на сотнях гигантских экранов? Не только для наших коллег-дизайнеров, но и для всех! Эта мечта сбылась». Благодаря увлечённости дизайнеров студии Dumbar, DEMO сегодня является крупнейшим в мире выставочным пространством для актуальной моушн-графики.

Первый фестиваль прошел 7 ноября 2019 года на главном вокзале Амстердама (Нидерланды), работы 24 часа экспонировались на 80 цифро-

1. <https://demofestival.com/>
[Электронный ресурс] (дата обращения 01.02.2023).

2. <https://studiodumbar.com/>
[Электронный ресурс] (дата обращения 20.02.2023).



Илл. 10. Видео «Plastic Should Only Exist as a Render» («Пластик должен существовать только на рендере»), дизайнер Connor Campbell

вых экранах, расположенных по всей территории вокзала. К участию принимались ролики хронометражем 10, 20 и 30 секунд, вертикального FULL HD-формата (1080 x 1920 px), свободной тематики.

Studio Dumbar объявила об открытом наборе участников со всего мира. В результате было подано 2 738 заявок. Команда приступила к анализу каждой записи на основе её концепции, технических инноваций и того, не противоречит ли дизайн текущим параметрам медиа. В окончательный отбор вошли 400 роликов 253 дизайнеров из 37 стран. На основе выбранных дизайнов были созданы одиннадцать тем, таких как «Счастливые часы», «Лучше, чем реальное», «Очень странные дела» и «Только типографика» («Picture this», «Total Motion», «Slow motion», «Stranger things», «Type Only», «Shapeshifters», «Algorithmic Adventures», «Better than real», «Happy Hour»), которые демонстрировались в течение дня на всех площадках, в коридорах и в центральном зале. Каждая тема, определённая кураторами фестиваля, отражала текущие тенденции в сообществе моушн-дизайна. Темы чередовались с «захватами», во время которых работа одного дизайнера отображалась одновременно на всех 80 экранах.

6 октября 2022 года фестиваль прошёл повторно, работы дизайнеров и медиа-художников экс-

понировались уже больше чем на 5000 экранов по всей территории Нидерландов. Задействованные фестивалем экраны можно было обнаружить на вокзалах, в метро, в торговых центрах, в аэропортах Схипхол, Эйндховен и Роттердам-Гаага, вдоль основных автомагистралей и на улицах городов (рис. 1, 2, 3). Экспозиция представляла 815 работ дизайнеров из 54 стран, в формате FULL HD, хронометражем 10 секунд. Стоит отдельно отметить, что в работах не предусматривалось наличие аудиодорожки, что напрямую связано с процессом экспонирования роликов, прошедших отбор. Помимо выставки в программу фестиваля входили лекции известных дизайнеров и, впервые в 2022 году, сорокапятиминутные туры по самым интересным точкам экспозиции в Амстердаме, Роттердаме и Утрехте.

Онлайн-версию этого фестиваля всё ещё можно виртуально посетить на игровой платформе Roblox³.

Фестиваль DEMO невозможно воспринимать без его подвижной айдентики. Айдентика⁴ фестиваля построена на вариативном шрифте, форма которого изменяется в соответствии

3. <https://www.roblox.com/games/10692093600/DEMOVERSE> [Электронный ресурс] (дата обращения 20.02.2023).

4. <https://studiodumbar.com/work/demo> [Электронный ресурс] (дата обращения 01.02.2023).



Илл. 11. Видео «Whose. Agency 04», дизайнер Anja Kaiser

с разработанным алгоритмом. Шрифт работает как интерактивная подвижная система. Каждое слово, в том числе логотип фестиваля DEMO, всегда остается читаемым несмотря на то, что находится в подвижном состоянии, на специально спроектированном веб-сайте фестиваля, любой желающий может с помощью курсора привести логотип в движение и изменять его в любом направлении (рис. 4). В сочетании с яркой цветовой палитрой — оранжевой и ярко-зелёной — айдентика запоминается с первого взгляда.

Рассмотрим некоторые работы участников фестиваля 2019 года.

Ролик «Spot Real Fake News» (рис. 5) («Определи по-настоящему фальшивые новости») от студии Thonic (Нидерланды). В работе остроумно обыгрывается двойственность значения слова «Spot» (с английского одновременно — сущ. пятно и глагол определить). На экране движущиеся цветные пятна меняют слово «Real» (англ. реальный) на «Fake» (англ. фальшивый). Простая, убедительная композиция в типографике и яркие цвета выгодно работают с живой, хаотичной анимацией пятен.

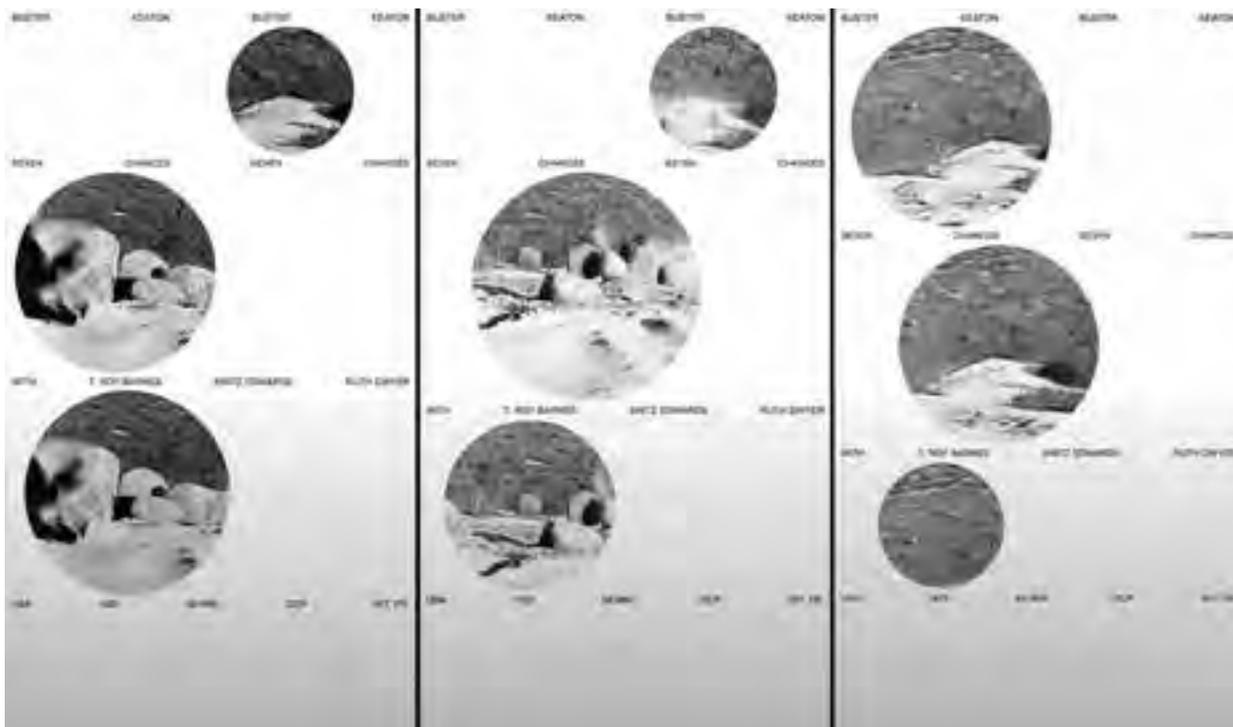
«Promenade» (рис. 6) («Променада»), дизайнер Samuel Bloch. Автор приглашает зрителя совершить променада вглубь сюрреалистического пространства своей работы. На экране,

с помощью техники 3D-графики, создаётся виртуальное пространство, наполненное странными абстрактными растениями и объёмной типографикой, виртуальная камера, а вместе с ней и смотрящий двигается внутри этого пространства. Актуальная стилистика «плохого» или технического рендера придаёт картинке ещё большее ощущение искусственности происходящего.

«Naroli» (рис. 7) («Неаполь»), дизайнер Aljoscha Nöhborn. Простая, линейная графика в работе компенсируется сюжетом анимации, отдельные объекты, составляющие «натюрморт» вокруг типографической композиции, наполнены движением. Для каждого элемента натюрморта предусмотрена короткая анимация со своим простым сюжетом, вместе они создают сложную структуру движения на экране.

«Poetry of the Eye: I (a)» (рис. 8) («Поэзия Глаза: I (a)»), дизайнер Fionn Breen. Типографическая шарада, разыгрываемая дизайнером, дополняется простым движением, которое вопреки ожиданиям делает композицию на экране интересной в каждом кадре ролика. Из первоначального набора букв названия Poetry of the Eye: I (a) посредством вертикального движения в каждом кадре ролика собираются разные слова.

«Scroll» (рис. 9) («Скролл», перемотка), дизайнер Gabriel Karasek. Экспериментальная работа



Илл. 12. Видео «Buster Keaton 1» («Бастер Китон»), дизайнер Loïc Altaber

дизайнера показывает принцип работы разных скроллов. Собранные на одном экране, они, находясь в хаотичном движении друг относительно друга, создают интересную темпоритмическую игру.

«Time» (рис. 10) («Время»), дизайнер Jonas Zieher. На экране дизайнер располагает несколько шестерёнок разных цветов, с разными подписями (секунда, минута, час, день и так далее). Каждая из шестерёнок имеет разный цвет, размер и двигается с разной скоростью в зависимости от подписи (секунда самая быстрая, год — самая медленная). Таким образом дизайнер, достаточно буквально, передаёт метафору быстротечности времени.

«Plastic Should Only Exist as a Render» (рис. 11) («Пластик должен существовать только на рендере»), дизайнер Connor Campbell. Название этого ролика говорит само за себя, дизайнер призывает зрителя обратить внимание на экологическую проблему загрязнения мирового океана пластиком через красивый рендер. На экране развешаются прозрачные (пластиковые) трёхмерные ленты с типографикой. Плавное движение этих лент напоминает движение пластика в воде, а типографика призывает обратить внимание на экологическую катастрофу XXI века.

«Whose. Agency 04» (рис. 12), дизайнер Anja Kaiser. Ролик является частью рекламной кампа-

нии агентства по привлечению новых сотрудников. Сложная типографическая композиция на экране всегда находится в движении. В данном примере большое количество разнокегельного шрифта и анимации внутри экрана не мешает считыванию основной информации (о найме новых сотрудников), так как один текстовый блок всегда остаётся неподвижным.

«Buster Keaton 1» (рис. 13) («Бастер Китон»), дизайнер Loïc Altaber. Работа является частью дипломного проекта дизайнера и посвящена знаменитому актёру и каскадеру Бастеру Китону. Движение геометрических форм на экране дополняют вставленные в них фрагменты фильмов Китона, где он совершает свои акробатические трюки. Таким образом двойное, практически синхронизированное движение актёра и геометрии в совокупности с практически статичной типографикой на экране создаёт интересную динамику, не затрудняя восприятия зрителем текста.

Рассматривая работы, отобранные фестивалем, можно отметить, что они отвечают всем критериям цифрового плаката. Таким образом, DEMO design in motion festival является не только крупнейшим в мире выставочным пространством для актуальной моушн-графики, но и первым фестивалем цифрового плаката.

ИСТОЧНИКИ

«Reflecting on a bold year for motion design with DEMO festival» Lucy Bourton on It's Nice That [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.itsnicethat.com/features/demo-festival-round-up-graphic-design-animation-161222> (дата обращения 25.02.2023).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Раш М. Новые медиа в искусстве / пер. с англ. Д. Панайотти; ред. Е. Васильева. — М.: Ад Маргинем, 2018. — 256 с. — (Совместная изд. пр. с МСИ «Гараж»). — ISBN: 978-5-91103-431-3.
2. Пол К. Цифровое искусство / пер. с англ. А. Глебовской; ред. Е. Васильева. — М.: Ад Маргинем, 2017. — 272 с. — ISBN: 978-5-91103-389-7.
3. Манович Л. Визуализация медиа: техники изучения больших медиакolleкций / пер. с англ. К. Майоровой по изд. © Manovich L. Media Visualization: Visual Techniques for Exploring Large Media Collections // Media Studies Futures / K. Gates (ed.). — L.; N.Y.: Wiley-Blackwell, 2012.

Natalya Yu. Kazakova

Head of the Industrial Design Department at
The Kosygin Russian State University,
Doctor of Arts,
member of the Union of Designers of Russia,
member of the International Union of Designers public association,
member of the Creative Union of Artists of Russia, the Design section
e-mail: kazakova-nu@rguk.ru
Moscow, Russia
ORCID:0000-0003-0006-1412

Elizaveta D. Lakizenko

postgraduate student of the Kosygin Russian State University,
Industrial Design Department
e-mail: tambria@mail.ru
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-4849-2852

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-2-99-109

DESIGN IN BOOKS FOR NEWBORNS

Summary: In the 21st century, the market for children's illustrated books is rich in genres, design, and inclusion of interactive content. Depending on the contextual and illustrative content, products are labelled taking into account the division into age categories, the features of which are spelled out in the Federal Law No. 436-FZ of December 29, 2010 "On protecting children from information harmful to their health and development". Belonging to a particular group is determined by the special needs that exist at each age and which are directly reflected in illustrations, textual material and plot. For example, books for preschool children up to and including 6 years of age are labelled 0+. To understand the design features of this category, it is necessary to study the needs and abilities of the group, as books must be adapted to the needs of their audience. Age can be understood as an absolute and quantitative concept, as well as stages in the processes of physiological and psychological development. In the history of child psychology, there are several variations of age periodization: according to an external criterion (R. Zazzo), an internal criterion (P. Blonsky) and complex age criteria (L. Vygotsky, D. Elkonin, V. Slobodchikov and others). A book is a symbiosis of textual and illustrative material, and interaction with it, especially in the early stages of development, involves ("switches on") all sensory systems and affects mental development. Therefore, the periodization of Vygotsky

formed the basis for the study of design in children's interactive books.

In Vygotsky's works, it is worth noting that the category 0+ includes several age periods: the neonatal crisis (0–2 months), the stable period of infancy (2 months — 1 year), the crisis of the first year of life, stable early childhood (1–3 years), crisis of three years, stable preschool age (3 years — 6 years). After birth, a child begins a consistent, literally weekly, development of physiological and psychological functions, in parallel with this, his or her needs and interests are lined up. For this reason, it was decided to study the characteristics of each of the groups and the consistency of the design in classic books and books with the inclusion of interactive content for children under 6 years old. The article considers the period of infancy up to 1 year.

At a very early age, babies are not yet able to understand the plot or recognize objects in the illustrations, name them. However, it is at this time that the base of the passive vocabulary is formed, the first acquaintance with the outside world and the work of mirror neurons begins, and all of the above is based on emotional experience, which the child receives from the environment. The design of children's books for newborns is based on physiological features: the beginning of the development of fine motor skills, skills in handling objects; black and white perception of reality; later — addition of red, green, blue and yellow

colours; realism of images to build a recognizable picture of the world, the minimum amount of a text message adapted to the understanding and development of basic speech (abbreviations in the form of onomatopoeia for the names of objects); safe materials for self-interaction.

Depending on the reader category of users, books for children are divided into four groups, which is associated with the peculiarities of periodization — the physiological level of development of the organs of vision and accepted hygiene standards:

- the first group: publications for children of preschool age up to 6 years inclusive;
- the second group: publications for children of primary school age from 7 to 10 years old inclusive;
- the third group: publications for children of secondary school age from 11 to 14 years old inclusive;
- the fourth group: publications for children of senior school age (teenagers) from 15 to 17 years old inclusive [3].

To identify specific design, colour, text and form-building solutions in children's books, it is necessary to understand the needs of each of the groups represented in the Interstate Standard.

In the article, we will consider the first category of users — books for children under 6 years of age, which, in accordance with the Federal Law No. 436-FZ of December 29, 2010 "On protecting children from information harmful to their health and development", are marked with a 0+ sign. Such age marking is given to "any information product that contains information which does not harm the health and (or) development of children (including information products that include, justified by their genre and (or) plot, episodic non-naturalistic images or description of physical and (or) mental violence (with the exception of sexual violence), subject to the triumph of good over evil and the expression of compassion for the victim of violence and (or) condemnation of violence)" [6].

A book is a companion of a person from his or her earliest childhood, satisfies his or her cognitive, educational, psychophysical, psychophysiological and socio-psychological needs; for this reason, age-related needs must be taken into account. Referring to Vygotsky's periodization, childhood until 6 years of age can be divided into the following groups:

- infancy up to 1 year;
- earlier childhood from 1 year to 3 years;
- preschool childhood from 3 to 6 years.

Thus, a book for newborns is aimed at a child's first acquaintance with the world around, the development of the sensory system, fine motor skills, and primary socialisation with close adults.

Keywords: books, books for newborns, interactive books, books for preschool children.

From a physiological point of view, being born into the world, a child finds him or herself in alien and hostile conditions for him or her, to which he or she is helped to adapt by conditioned reflexes that appear by the end of the first month of life. The sensations of a small child are in direct connection with emotions; Vygotsky defined this as "sensory-emotional states or emotionally emphasised states of sensation" [2]. A child does not identify him or herself separately from the environment. D. W. Winnicott writes: "from a child's point of view, there is nothing in the world but himself" [1]. During this period, a child's feelings and emotions are the unidentified "I". Cognitive development is associated with obtaining emotional diversity, which contributes to the complex formation of perception. A book is the best suited item for the role of the first guide to the adult world, as it can show and tell what, due to development, is not yet available for independent knowledge (objects of the environment, animal species, actions — first steps / words).

Reading at the age of less than a year is impossible due to the peculiarities of psychophysiological development; however, books of this period are significant for:

- a passive vocabulary formation: in the first six years of life, a person learns a large amount of information and acquires a huge amount of skills; the reason for this is the peculiarity of the work of children's psyche during this age period, which is called the period of an "absorbing mind" [4]. Like a sponge, the brain absorbs any information coming from outside, which will be stored in the subconscious until the moment a child is "ready" to use it. It is in the first three years that the formation of the main vocabulary takes place. Thus, reading to young children is not only useful but also extremely necessary.

- development of concentration of attention: visual concentration develops in infancy; by 3 months, fixing the gaze on one object can reach up to 7–8 minutes and a child is already beginning to follow moving objects. With age, the time of concentration of attention increases; positive emotional experience from reading by parents and looking at

pictures already in infancy can form an interest in accessing printed publications and projecting activities onto other objects in adulthood;

- primary socialisation: the process of reading in the newborn and infant period is, first of all, interaction with parents, significant adults, who, in the future, the child will diligently imitate, wanting to become part of the environment, “a person of his time and place” [4];

- acquisition of comprehensive knowledge about the surrounding world.

According to Vygotsky, the transitional period between infancy and early childhood is the crisis of the 1st year — a surge in the child’s independence, associated with the desire to perform actions without the help of parents. The need to communicate with adults is central during this period.

The design of books for newborns is aimed at children’s first acquaintance with printed publications and, due to the peculiarities of the development of the psyche and physiology discussed earlier, it can be a classic understanding of the book — a printed edition with text and illustrative material that will be read by parents to the child, books adapted to features of this age, for self-study in the presence of adults. For the development of visual concentration, sensory system, fine motor skills, and the formation of vocabulary, the following categories of books can be distinguished:

- books with short and rhythmic poems. The occurrence of auditory and visual concentration, which manifests at 2–3 weeks — freezing at a loud third-party sound or holding one’s gaze on a bright object, are important events of the neonatal period. A change in intonation while reading poetry will attract the child’s attention; meanwhile, the plot is aimed at shaping the image of the environment, getting to know household items, the child’s current activities — waking up, falling asleep, first actions — steps, etc. (Orlova A. *Yablochki-pyatki. Stikhi dlya samykh malen’kikh*. Detskoye Vremya Printing House; Pchelintseva M. *Kolybel’nyye. Russkiye narodnyye kolybel’nyye*. Volchok Printing House);

- textbooks for children — books for expanding the child’s passive vocabulary, include the names of objects surrounding the child — toys, clothes, furniture, household appliances; pictures with domestic and wild animals, birds, actions. For the same purposes, there are cards with illustrative material that can be shown according to the Doman principle;

- chatter books. Speaking about speech development, it is worth noting that by the end of the first year of life, a child understands 10–20 words spoken by adults, and he or she can say 1–2 words; a child tries to repeat all the other words with sounds, imitating parental speech. A chatter book is a game guide aimed at starting speech; it contains poems with elements of onomatopoeia. Recommended age is from 6 months (*Knizhki-boltushki dlya zapuska rechi*, the books-cubes series);

- toy books. At 4 months, hand movements are aimed at feeling objects; at 5–6 months, a child learns to grab objects: this process is a combination of motor and visual activity; J. Piaget called such repetitive movements “circular reactions” [5]. The primary circular reaction is associated with the fact that a child has a new form of activity that goes beyond the limits of innate reflexes, associated with the acquired accessibility of interaction with an external object. After 7 months, a child begins to develop “corresponding” actions — opens and closes lids, puts small objects in large ones. After 10 months, functional actions are formed, allowing to handle objects and use them correctly; mirror neurons, which are responsible for imitating the actions seen, begin to work actively. Accordingly, when a child sees how a close adult handles a book, he or she adopts the process and then repeats it. However, at an early age, the development of fine motor skills does not allow one to accurately copy actions, and a large book with thin pages, convenient for an adult, will not suit a baby. For children under one year old, there are donut books made from environmentally friendly EVA foam, in combination with rattles or without them (Pikuleva N. V. *Avtomobil* (EVA), AST Printing House), textile books (*Mechta* by Sebra Printing House) and rustling books (*Moi pervie slova* published by Kroshka Ya), rattle books (*Lesnie jivotnie* published by Bukva Land).

In books for children under 6 years of age, illustrations occupy a special place since a child does not yet know how to read on his or her own, and the visual accompaniment of the text helps to find out how what adults are talking about “looks like”. It is worth referring to the features of colour perception: at birth, the perception of the environment is black and white; at 4–6 weeks of life, colour vision begins to develop — first a child perceives red, then green; at 3–4 months, a child begins to distinguish between blue and yellow colours. Already at 4 months, children do not just see everything around

but look and observe, react to actions, move or try to imitate what they see, give an auditory reaction to what is happening — squeal. The skill is developed to distinguish objects by complexity and colour, contrast, shape, the ability to highlight the contour and other elements. It is believed that a baby creates generalised images of objects, without dividing the picture of the world around him or her into colour spots, lines and disparate elements.

Thus, the most understandable books for a child up to a year are:

- books with black and white illustrations up to 4 weeks (Chernyy i belyy toy book from Valiant Kids);
- books with contrasting illustrations including red, green, blue and yellow from 4 weeks — the eyes begin to see colour (Razvivayem zreniye s rozhdeniya do 1 goda, Robins Printing House);
- books with a minimised number of objects on the page, simple images — the simpler the image, the more recognizable it is; the fewer objects are in intersection with each other, the more accessible they are for understanding;
- books with a realistic display of objects — abstract thinking and fantasy in children begin to develop later, the task of the age of up to three years is to form a picture of the world around. The contradiction between the illustrative material in books and the reality around can cause internal contradictions (Educational cards — Doman's pictures from KoroBoom);
- books with the absence of textual content — the process of reading at this age is nothing more than the communication of close adults with a child, which is a process not only of acquiring passive basic knowledge for the time being but also of primary socialisation;
- book format: a classical book, a folding book, a book-accordion, a book-ribbon.

Currently, the market has a wide range of printed publications with interactive solutions marked with the 0+ sign. However, not all visual and design diversity will be safe to use and accessible to the understanding of a baby. In this article, the term "interactive solutions" means design solutions that differ from the classical understanding of the book, including the use of non-standard materials and the expansion of the interaction functionality. The following formats can be distinguished:

- textile books — their pages are made of cotton combined with polyester; they can be presented in the format of a classic book, books — rib-

bons, an accordion and a folding one (*Sem morei* from Sebra);

- bathing books — harmonica bathing books are intended for use during bathing; they acquire colour when water gets on them (*Knigi dlya kupaniya. Raskraska* by MOSAICA kids);
- a rustling book, a fluffy book — they are made of polymeric materials (*Myagkaya knizhka igrushka shurshalka dlya malyshey taktilnaya* from ShopTour);
- books with rattles and teethers — most often a book is tactile and made of textile or polymer materials; it includes ropes, rattles and teethers that are attached to the spine of the book or located along its pages (*Razvivayushchaya knizhka-igrushka dlya malyshey s prorezyvatelem* from Giraffika);
- books with the inclusion of tactile inserts — felt inserts of various shapes as an addition to the cardboard pages (Orlova A. *Poglad' i obvedi. Pрыgskok, vverkh-vniz*, Labyrinth Printing House).

Also, there are stamping books and tumblers: in some cases, publishers prescribe recommendations for the use of products with the existing 0+ marking; for these products, when analysing the market, the recommended age is 1+. Thus, there is no unequivocal opinion on how books of complex non-standard form are suitable for newborns.

The price of books on the market is a combination of a number of factors: materials and a format, the year of release, publication, an online platform or a store; the children's segment is no exception. To analyse the price of children's books for newborns with the interactive solutions described above, the Labyrinth online store was chosen — it presents the most complete selection of books of the category we are interested in; publications were taken that were printed no later than 2018 inclusive, produced by the Labyrinth publishing house, with a number of pages of at least 10. The book *Trezor* by S. Mikhalkov, published in 2022, consisting of 20 offset pages, was chosen as the classic printed edition with text content — poems — and full-fledged colour illustrations. Its price is 356 rubles without a promotion. The inclusion of interactive solutions increase the price:

- books with a teether and / (or) with a rattle vary depending on the number of pages and their material, the size of the rattle, and its features. For comparison, a book was taken with 20 cardboard pag-

es from the Tumbler Rattles series, artist K. Pavlova, Labyrinth Printing House; 826 rubles in 2018;

- a publication from the Dumpy Books series, combining pvc pages and environmentally friendly and soft material EVA with poems by A. Barto — *Igrushki*, consisting of 12 pages, Labyrinth Printing House; 1172 rubles in 2018;

- a book from the Playing in the Water series by B. Hartmut, *Moya volshebnyaya kupalochka* of 8 pages, Labyrinth Printing House; 784 rubles in 2019;

- *Poglad' i obvedi. Pryg-skok, vverkh-vniz* by A. Orlova — 10 pages of cardboard with black and white illustrations and felt inserts, Labyrinth Printing House; 928 rubles in 2019.

Based on the data obtained, it can be concluded that the cost of books for newborns with interactive solutions exceeds the price of a classic printed book by almost two times, which reduces its availability to the consumer.

It follows from the foregoing that interactive books for newborns should: correspond to physiological and psychological characteristics — take into account the development of the visual apparatus and fine motor skills, be based on the system of perception and understanding, and satisfy the educational and research needs of a child. A book for this age is not only a source of information about the world but also a toy, given the development periods of a newborn. It is worth taking into account the possibility of using it for other purposes — due to the lack of experience in interacting with an object, a child can taste it, swing it, throw it. In order to avoid life-threatening situations, publications for the age of up to one year should be made of dense — with increased page thickness — soft, environmentally friendly materials, with soft, not sharp corners; and all interactive elements should be enlarged.

REFERENCES:

1. D. V. Winnicott. 2007. *Little children and their mothers*, Moscow: Class Publishing House, Library of Psychology and Psychotherapy series, p. 80
2. L. S. Vygotsky. 1864. Collected works: In 6 volumes. Vol. 4. Child psychology, Ed. by D. B. Elkonin. — Moscow: Pedagogy, p. 432
3. Interstate standard "Book and magazine publications for children and adolescents. Control methods" GOST 34860–2022 — https://allgosts.ru/01/140/gost_34860-2022.pdf
4. M. Montessori. 2009. *Absorbing Mind*, St. Petersburg: Detstvo-Press, p. 320
5. J. Piaget. 1969. Selected psychological works / [translated from French]. — Moscow: Prosvesheniye, p. 659 Bibliography: 646–659 p.
6. Federal Law No. 436-FZ of December 29, 2010 "On protecting children from information harmful to their health and development" — <http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?docbody&nd=102144583>

Наталья Юрьевна Казакова

заведующая кафедрой промышленного дизайна
Института дизайна Российского государственного университета
им. А. Н. Косыгина, доктор искусствоведения,
член Союза дизайнеров России, член Международной
общественной ассоциации «Союз дизайнеров»,
член Творческого союза художников России,
секция «Дизайн»
e-mail: kazakova-nu@rguk.ru
Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-0006-1412

Елизавета Дмитриевна Лакизенко

аспирант Института дизайна
Российского государственного университета
им. А. Н. Косыгина,
кафедра промышленного дизайна
e-mail: tambria@mail.ru
Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-4849-2852

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-2-99-109

ДИЗАЙН-РЕШЕНИЯ В КНИГАХ ДЛЯ НОВОРОЖДЕННЫХ

Аннотация: Рынок детской иллюстрированной книги в 21-м веке богат жанрами, дизайн-решениями, включением интерактивного контента. В зависимости от контекстуального и иллюстративного наполнения издания маркируют продукцию с учётом разделения на возрастные категории, особенности которых прописаны в Федеральном законе № 436-ФЗ от 29.12.2010 «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию». Принадлежность к той или иной группе определяется особыми потребностями, существующими в каждом возрасте и имеющими прямое отражение в иллюстрациях, текстовом материале и сюжете. Например, книги для детей дошкольного возраста, до 6 лет включительно, имеют маркировку 0+. Для понимания особенностей дизайна данной категории, необходимо изучить потребности и способности группы, так как книги должны быть адаптированы под нужды своей аудитории. Возраст можно понимать как абсолютное и количественное понятие, так же как этапы процессов физиологического и психологического развития. В истории детской психологии существует несколько вариаций возрастной периодизации: по внешнему критерию (Р. Заз-

зо), по внутреннему (П. П. Блонский) и комплексным возрастным критериям (Л. С. Выготский, Д. Б. Эльконин, В. И. Слободчиков и др.). Книга является симбиозом текстового и иллюстративного материала, а взаимодействие с ней, особенно на ранних стадиях развития, задействует («включает») все сенсорные системы, отражается на психическом развитии, поэтому в основу исследования дизайн-проектных решений в детских интерактивных книгах легла периодизация Л. С. Выготского.

Стоит отметить, что категория 0+ в трудах Л. С. Выготского включает в себя несколько возрастных периодов: кризис новорожденности (0–2 мес.), стабильный период младенчества (2 мес. — 1 год), кризис первого года жизни, стабильное раннее детство (1–3 года), кризис трёх лет, стабильный дошкольный возраст (3 года — 6 лет). После рождения у ребёнка начинается последовательное, буквально понедельное, развитие физиологических и психологических функций, параллельно этому выстраиваются его потребности и интересы. По этой причине было принято решение изучить особенности каждой из групп и соответствие дизайна проектных решений в классических книгах

и книгах с включением интерактивного контента для детей до 6 лет, в данной статье рассмотрен период младенчества до 1 года.

В самом раннем возрасте малыши ещё не способны понимать сюжет или узнавать объекты на иллюстрациях, называть их, однако именно в это время происходит формирование базы пассивного словарного запаса, первое знакомство с окружающим миром, начинается работа зеркальных нейронов, и всё вышеперечисленное основывается на эмоциональном опыте, который ребёнок получает из окружения. Дизайн детских книг для новорожденных строится на физиологических особенностях: начало развития мелкой моторики, навыков обращения с предметами; чёрно-белое восприятие действительности, позднее, подклю-

В зависимости от читательской категории пользователей книги для детей разделены на четыре группы, что связано с особенностями периодизации — физиологическим уровнем развития органов зрения и принятых норм гигиены:

- первая группа — издания для детей дошкольного возраста до 6 лет включительно;
- вторая группа — издания для детей младшего школьного возраста от 7 до 10 лет включительно;
- третья группа — издания для детей среднего школьного возраста от 11 до 14 лет включительно;
- четвёртая группа — издания для детей старшего школьного возраста (подростков) от 15 до 17 лет включительно [3].

Для выделения специфических дизайн-проектных, цветовых, текстовых и формообразующих решений в детских книгах необходимо понять потребности каждой из групп, представленной в Межгосударственном стандарте.

В данной статье рассмотрим первую категорию пользователей — дети до 6 лет включительно, книги для которых в соответствии с Федеральным законом № 436-ФЗ от 29.12.2010 «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию», маркируются знаком 0+. Такую возрастную маркировку получает «любая информационная продукция, которая содержит в себе информацию, не причиняющую вреда здоровью и (или) развитию детей (в том числе информационная продукция, включающая в себя оправданные её жанром и (или) сюжетом эпизодические ненатуралистические изображения или описание физического и (или) психического насилия (за исключением сексуального насилия) при

чение красного, зелёного, синего и жёлтого цветов; реалистичность образов для построения узнаваемой картины мира, минимальное количество текстового сообщения, адаптированного под понимание и развитие базовой речи (слова-сокращения в виде звукоподражания для наименования предметов и объектов); безопасные материалы для самостоятельного взаимодействия.

Таким образом, книга для новорожденных направлена на первое знакомство ребёнка с миром вокруг, развитие сенсорной системы, мелкой моторики, на первичную социализацию с близкими взрослыми.

Ключевые слова: книги, книги для новорожденных, интерактивные книги, книги для детей дошкольного возраста.

условии торжества добра над злом и выражения сострадания к жертве насилия и (или) осуждения насилия» [6].

Книга является спутником человека с его самого раннего детства, удовлетворяет его познавательные, образовательные, психофизические, психофизиологические и социально-психологические потребности, по этой причине должна учитывать возрастные потребности. Обращаясь к отечественной периодизации Л. С. Выготского, детство до 6 лет можно разделить на следующие группы:

- младенчество до 1 года;
- раннее детство от 1 года до 3 лет;
- дошкольное детство от 3 до 6 лет.

С физиологической точки зрения, рождаясь на свет ребёнок попадает в чуждые и враждебные для него условия, приспособиться к которым ему помогают условные рефлексы, появляющиеся к концу первого месяца жизни. Ощущения маленького ребёнка находятся в прямой связи с эмоциями, Л. С. Выготский определил это как «чувственно-эмоциональные состояния или эмоционально подчёркнутые состояния ощущения» [2]. Ребёнок не идентифицирует себя отдельно от среды, Д. В. Винникотт пишет: «С точки зрения ребёнка, на свете нет ничего, кроме него самого» [1]. Неидентифицированным «Я» в этот период являются чувства и эмоции ребёнка. Познавательное развитие связано с получением эмоционального разнообразия, которое способствует комплексному формированию восприятия. Книга как нельзя лучше подходит на роль первого проводника во взрослый мир, так как может показать и рассказать то, что по причине развития пока недоступно для самостоятельного

познания (предметы окружения, виды животных, действия — первые шаги/слова).

Чтение в возрасте до года является невозможным ввиду особенностей психофизиологического развития, однако книги данного периода значимы для:

- формирования пассивного словарного запаса: в первые шесть лет жизни человек узнаёт большое количество информации и обретает огромное количество навыков, причина этого — особенность работы психики детей в этот возрастной период, который называется периодом «впитывающего (абсорбирующего) разума» [4]. Мозг, как губка, впитывает любую поступающую извне информацию, которая будет храниться в подсознании до момента «готовности» ребёнка её использовать. Именно в первые три года происходит формирование основного словарного запаса. Таким образом, чтение маленьким детям не только полезно, но и крайне необходимо;

- развития концентрации внимания: зрительное сосредоточение развивается в младенческом периоде, к 3 месяцам фиксация взгляда на одном объекте может достигать до 7–8 минут и ребёнок уже начинает следить за движущимися предметами. С возрастом время концентрации внимания растёт, положительный эмоциональный опыт от чтения родителей и рассматривания картинок уже в младенчестве может сформировать интерес к обращению к печатным изданиям и проекции деятельности на другие объекты во взрослом возрасте;

- первичной социализации: процесс чтения в новорожденном и младенческом периоде — это прежде всего взаимодействие с родителями, значимыми взрослыми, которым, в дальнейшем, старательно будет подражать ребёнок, желая стать частью окружения, «человеком своего времени и места» [4];

- получения разносторонних знаний об окружающем мире.

Переходным периодом между младенчеством и ранним детством по Л. С. Выготскому является кризис 1 года — всплеск самостоятельности ребёнка, связанный с желанием совершать действия без помощи родителей. Центральным новообразованием этого периода является потребность в общении со взрослыми.

Дизайн книг для новорожденных направлен на первое знакомство детей с печатными изда-

ниями и из-за особенностей развития психики и физиологии, рассмотренных ранее, может представлять собой классическое понимание книги — печатное издание с текстовым и иллюстративным материалом, которое будет читаться родителями ребёнку; книги, адаптированные под особенности данного возраста, для самостоятельного изучения в присутствии взрослых. Для развития зрительного сосредоточения, сенсорной системы, мелкой моторики и формирования словарного запаса можно выделить следующие категории книг:

- книги с короткими и ритмичными стихотворениями. Важными событиями периода новорожденности является возникновение слухового и зрительного сосредоточения, проявляющегося на 2–3 неделе, — замирания при громком стороннем звуке или же задерживании взгляда на ярком предмете. Смена интонации во время чтения стихов привлечёт внимание ребёнка, сюжет же направлен на формирование образа окружающей среды, знакомство с предметами обихода, актуальными занятиями ребёнка — просыпание, засыпание, первые действия — шаги и т. д. (Орлова А. «Яблочки-пятки. Стихи для самых маленьких», изд. «Детское время»; Пчелинцева М. «Колыбельные. Русские народные колыбельные», изд. «Волчок»);

- учебники для малышей — книга для расширения пассивного словарного запаса ребёнка, включает в себя название предметов, окружающих ребёнка — игрушки, одежда, мебель, бытовая техника; картинки с животными домашними и дикими, птицами, действиями. Для этих же целей существуют карточки с иллюстративным материалом, которые можно показывать по принципу Домана;

- книжки-болтушки. Говоря о речевом развитии, стоит отметить, что к концу первого года жизни ребёнок понимает 10–20 слов, произносимых взрослыми, а сам может сказать 1–2 слова, все остальные слова пытается повторить звуками, подражая родительской речи. Книжки-болтушки — игровое пособие, направленное на запуск речи, содержит стихотворения с элементами звукоподражания. Рекомендуемый возраст от 6 месяцев («Книжки-болтушки для запуска речи», серия «Книжки-кубики»);

- книжки-игрушки. В 4 месяца движения рук направлены на ощупывания предметов, на 5–6 месяце ребёнок учится хватать предметы:

данный процесс — сочетание двигательной и зрительной активности, во 2-м полугодии ребёнок переходит к взаимодействию со схваченными предметами: поднимает их, бросает и снова поднимает, Ж. Пиаже такие повторяющиеся движения назвал «круговыми реакциями» [5]. Первичная круговая реакция связана с тем, что у ребёнка появляется новая форма активности, которая выходит за пределы врождённых рефлексов, связанная с приобретённой доступностью взаимодействия с внешним объектом. После 7 месяцев ребёнок начинает развивать «соотносящиеся» действия — открывает и закрывает крышки, кладёт маленькие предметы в большие. После 10 месяца формируются функциональные действия, позволяющие обращаться с предметами и использовать их правильно, активно начинают работать зеркальные нейроны, которые отвечают за подражание увиденных действий. Соответственно, когда ребёнок видит, как близкий взрослый обращается с книгой, он перенимает процесс и в дальнейшем повторяет его. Однако в раннем возрасте развитие мелкой моторики не позволяет точно копировать действия и большая книга с тонкими страницами, удобная взрослому, не подойдёт малышу. Для детей до года существуют книжки-пышки, изготовленные из экологически чистой полимерной пены EVA-foam, в сочетании с погремушками (название книги) или без (Пикулева Н. В. «Автомобиль (EVA), изд. «АСТ»), текстильные книжки («Мечта» от Sebra) и книжки-шуршалки («Мои первые слова», изд. «Крошка Я»), книжки-погремушки («Лесные животные», изд. «Буква Ленд»).

В книгах для детей до 6 лет особое место занимает иллюстрация, так как ребёнок самостоятельно ещё не умеет читать и визуальное сопровождение текста помогает узнать, как «выглядит» то, о чём рассказывают взрослые. Стоит обратиться к особенностям цветового восприятия: при рождении восприятие окружения является чёрно-белым, на 4–6 неделе жизни начинает развиваться цветное зрение — сначала ребёнок воспринимает красный цвет, далее зелёный, в 3–4 месяца начинает различать синий и жёлтый цвета. Уже в 4 месяца дети не просто видят всё вокруг, а смотрят и наблюдают, реагируют на действия, двигаются или пытаются подражать увиденному, дают аудиальную реакцию на происходящее — повиз-

гивают. Развивается навык различать объекты по сложности и цвету, контрасту, форме, способность выделять контур и другие элементы. Считается, что младенец создаёт обобщённые образы предметов, не разделяя картину мира вокруг себя на цветовые пятна, линии и разрозненные элементы.

Таким образом, наиболее понятными для ребёнка до года будут книги:

- с чёрно-белыми иллюстрациями до 4-х недель («Чёрный и белый», книжка-игрушка от Valiant Kids);
- с контрастными иллюстрациями с включением красного, зелёного, синего и жёлтого с 4-й недели — глаза начинают видеть цвет («Развиваем зрение с рождения до 1 года», изд. «Робинс»);
- с минимизированным количеством объектов на странице, простыми изображениями — чем проще изображение, тем оно более узнаваемо, чем меньше объектов находятся в пересечении друг с другом, тем доступнее они для понимания;
- с реалистичным отображением предметов и объектов — абстрактное мышление и фантазия у детей начинают развиваться позже, задача возраста до трёх лет — формирование картины окружающего мира. Противоречие иллюстративного материала в книгах и реальности вокруг могут вызвать внутренние противоречия («Обучающие карточки — картинки Домана» от KoroBoom);
- с отсутствием текстового содержания — процесс чтения в данном возрасте есть не что иное, как общение близких взрослых с ребёнком, что является процессом не только приобретения пока что пассивных базовых знаний, но и первичной социализацией;
- формата: классическая книга, книга-раскладушка, гармошка, лента.

В настоящее время на рынке широко представлен ассортимент печатных изданий с интерактивными решениями, маркирующимися знаком 0+, однако не всё визуальное и проектное разнообразие будет безопасно к использованию и доступно пониманию малыша. Под понятием «интерактивные решения» в данной статье подразумеваются проектные дизайн-решения, отличающиеся от классического понимания книги, включающие использование нестандартных материалов и расширение функционала взаимодействия. Можно выделить следующие форматы:

- текстильная книга — страницы сделаны из хлопка в сочетании с полиэстером, могут быть представлены в формате классической книги, книги — ленты, гармошки и раскладушки («Семь морей» от Sebra);

- книги для купания — купашки-гармошки, предназначенные для использования во время купания, приобретают цвет, когда на них попадает вода («Книги для купания. Раскраска» от «МО-ЗАИКА kids»);

- книжка-шуршалка, книжка-пышка — состоят из полимерных материалов («Мягкая книжка-игрушка шуршалка для малышей тактильная» от ShopTour);

- книжки с погремушками и прорезывателями — чаще всего книга является тактильной и выполнена из текстильных или полимерных материалов, включает в себя верёвочки, погремушки и прорезыватели, которые крепятся на корешке книги или же расположены по её страницам («Развивающая книжка-игрушка для малышей с прорезывателем» от «Жирафики»);

- с включением тактильных вставок — фетровые вставки разной формы в качестве дополнения к картонным страницам (Орлова А. «Погладь и обведи. Прыг-скок, вверх-вниз», изд. «Лабиринт»).

Также существуют книжки-вырубки и неваляшки: в некоторых случаях издательства прописывают рекомендации к использованию продукции при имеющейся маркировке 0+ к данной продукции, при анализе рынка, встречающимся рекомендуемым возрастом является 1+, поэтому нет однозначного мнения, насколько книги сложной нестандартной формы подходят для новорожденных.

Цена книг на рынке является сочетанием целого ряда факторов: материалов и формата, года выпуска, издания, онлайн-платформы или магазина, детский сегмент не является исключением. Для анализа цены детских книг для новорожденных с интерактивными решениями, описанными выше, был выбран интернет-магазин «Лабиринт» — в нём представлен наиболее полный выбор книг интересующей нас категории; были взяты издания, напечатанные не позднее 2018 года включительно, производства издательства «Лабиринт», с количеством страниц не менее 10. В качестве классического печатного издания была выбрана книга «Трезор» автора С. В. Михалкова, выпущенная в 2022 году, состоящая из 20 офсетных страниц, с текстовым

наполнением — стихами — и полноценными цветными иллюстрациями, её цена — 356 рублей без акции. Включение интерактивных решений увеличивают цену:

- книги с прорезывателем и (или) с погремушкой разнятся по цене в зависимости от количества страниц и их материала, размера погремушки, её особенностей. Для сравнения была взята книга с 20 картонными страницами из серии «Неваляшки-погремушки», художника К. Павловой, изд. «Лабиринт», 2018 год — 826 р.;

- издание из серии «Книжки-пышки», сочетающее в себе пвх-страницы и экологически чистый и мягкий материал «EVA» со стихами А. Барто «Игрушки», состоящее из 12 страниц, изд. «Лабиринт», 2018 год — 1172 р.;

- книга из серии «Играем в воде» Б. Хартмут «Моя волшебная купалочка» из 8 страниц, изд. «Лабиринт», 2019 год — 784 р.;

- «Погладь и обведи. Прыг-скок, вверх-вниз» А. Орловой — 10 страниц картона с чёрно-белыми иллюстрациями и фетровыми вставками, изд. «Лабиринт», 2019 год — 928 р.

Из полученных данных можно сделать вывод, что стоимость книг для новорожденных с интерактивными решениями превосходит цену за классическую печатную книгу практически в два раза, что уменьшает её доступность для потребителя.

Из сказанного следует, что интерактивные книги для новорожденных должны: соответствовать физиологическим и психологическим особенностям — учитывать развитие зрительного аппарата и мелкой моторики, строиться на системе восприятия и способности понимания, удовлетворять образовательные и исследовательские потребности ребёнка. Книга для данного возраста является не только источником информации о мире, но и игрушкой, учитывая периоды развития новорожденного, стоит принимать во внимание возможность использования её не по назначению — ввиду отсутствия опыта взаимодействия с объектом, ребёнок может пробовать её на вкус, размахивать, бросать — чтобы избежать травмоопасных для жизни ситуаций, издания для возраста до года должны быть выполнены из плотных, с увеличенной толщиной страниц, мягких, экологически чистых материалов, со сглаженными, не острыми углами; а все интерактивные элементы должны быть укрупнённых размеров.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Винникотт Д. В. Маленькие дети и их матери.— М.: Класс, 2007.— 80 с.— (Библиотека психологии и психотерапии).
2. Выготский Л. С. Собрание сочинений: В 6-ти т. Т. 4. Детская психология / Под ред. Д. Б. Эльконина.— М.: Педагогика, 1964.— 432 с.
3. ГОСТ 34860–2022. Издания книжные и журнальные для детей и подростков. Методы контроля: межгосударственный стандарт.— URL: https://allgosts.ru/01/140/gost_34860–2022.pdf
4. Монтессори М. Впитывающий разум.— СПб.: Детство-Пресс, 2009.— 320 с.
5. Пиаже Ж. Избранные психологические труды / [пер. с фр.].— М.: Просвещение, 1969.— 659 с.— Доп. тит. л. фр., англ.— Библиогр.: 646–659 с.
6. Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию».— URL: <http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?docbody&nd=102144583>

Журнал зарегистрирован в государственном комитете РФ по печати.
Свидетельство о регистрации СМИ – ПИ №ФС77-27658
от 30 марта 2007.

Полнотекстовая электронная версия доступна на сайтах:
www.burganova-text.com,
www.elibrary.ru

Подписка на журнал во всех отделениях связи России и стран СНГ.
Подписной индекс 36947

Иллюстрации публикуются в соответствии со статьей 1274
гражданского кодекса РФ «Свободное использование произведения
в информационных, научных, учебных или культурных целях»

Информация для авторов, условия приема публикации на сайте:
www.burganova-text.com

Главный редактор *Мария Александровна Бурганова*
Редактор *Юлия Анатольевна Смоленкова*
Корректор *Светлана Николаевна Михайлова*
Верстка *Кристина Плиски*
Дизайнер *Александр Александрович Товпеко*
Переводчик *Анна Вадимовна Пчелкина*
Логистика *Редфорд Ред*
Связи с общественностью *Михаил Михайлович Грачёв*
Администратор *Валентина Владимировна Лебедева*

Журнал выходит 6 раз в год

Адрес редакции:
119019, Москва, Б. Афанасьевский переулок, д. 15, стр. 9
Тел.: 8 495 695-04-29

www.burganova-text.com
dom.text@gmail.com

Тираж 500 экз.

Journal Burganov House. Space of Culture is registered in State Press Committee of the Russian Federation on March 30, 2007.

The mass media registration certificate ПИ № ФС 77-27658

The journal is in the List of peer-reviewed scientific publications of the Higher Attestation Commission of the Ministry of education and science of the Russian Federation

Full-text electronic version is available at the sites:

www.burganova-text.com,

www.elibrary.ru

Subscription to the journal in all post offices of Russia and the CIS countries. Subscription index under the catalogue "Post of Russia" is 36947

Illustrations are published in accordance with Article 1274 of the The Russian Civil Code "Free Use of the Work for informational, scientific, educational or cultural purposes"

Information for authors, conditions for accepting publications is on the site: www.burganova-text.com

Chief editor *Maria A. Burganova*

Editor *Julia A. Smolenkova*

Proofreader *Svetlana N. Mikhailova*

Layout *Kristina Pliska*

Designer *Alexander A. Tovpeko*

Translator *Anna V. Pchelkina*

Logistics *Redford Red*

Public relations *Michael M. Hrachou*

Administrator *Valentina V. Lebedeva*

The journal is published 6 times a year

Editorial office address in Russia:

Russia, Moscow. 19019, B. Afanasyevsky lane, d. 15, p. 9

tel .: 007 495 695-04-29

Editorial office address in EU:

Belgium, Brussels, 1000, rue de la tete d'or, 7

tel .: +32 485 68 18 63

www.burganova-text.com

dom.text@gmail.com

Circulation: 500 copies