

4. *Kjuhler F.* Tehnika pravoј ruki skripacha. Kiev, 1974.
5. *Lieberman V., Shul'pjakov O., Gutnikov B.* O variantnosti priјomov zvukoizvlechenija v skripichnom ispolnitel'stve // *Shul'pjakov O. F.* Skripichnoe ispolnitel'stvo i pedagogika. SPb., 2006. S. 311–340.
6. *Martinsen K. A.* Individual'naja fortepiannaja tehnika. M., 1966.
7. Problemy zvukoizvlechenija na skripke: Printsipy i metody: Metodicheskaja razrabotka dlja prepodavatelej strunnyh otdelenij muzykal'nyh uchilishch i uchilishch iskusstv / V. Ju. Grigor'ev. M., 1991.
8. *Raaben L., Shul'pjakov O.* Mihail Vajman — ispolnitel' i pedagog. L., 1984.
9. *Flesh K.* Iskusstvo skripichnoj igry. M., 1964. T. 1.
10. *Jampol'skij A. I.* K voprosu o vospitanii kul'tury zvuka u skripachej // *Voprosy skripichnogo ispolnitel'stva i pedagogiki.* M., 1968. S. 22–33.
11. *Aurer L.* Graded Course of Violin Playing. B. 1. N.-Y.

*О. А. Туминская*

### ТИПОЛОГИЯ ОБРАЗА «ЮРОДИВЫЙ ВО ХРИСТЕ» В РУССКОМ ИКОНОПИСАНИИ

*Определяются типы иконографических изводов русского средневекового иконописания. Иконы с изображением юродивых входят в общую типологию образной системы на правах изводов — частных случаев перечисленных в статье иконографических типов.*

**Ключевые слова:** извод, типология, образ «юродивый во Христе», портретная икона.

*О. Tuminskaya*

### Typology of the Image «the Foolish in Christ» in Russian Icon Painting

*Types of iconographic recensions Russian medieval painting of icons are defined. The icons with the image of the foolish are part of the general typology of figurative system as recensions — special cases of the iconographic types listed in the article.*

**Keywords:** recension, typology, an image the foolish in Christ, portrait icon.

Ученые (В. В. Бычков, М. С. Каган, Ю. М. Лотман, А. А. Михайлова, Б. А. Рыбаков, Н. А. Яковлева), занимаясь изучением проблемы художественного образа, сходились во мнении о том, что культурное наследие древнерусской эпохи понимается как традиционное, а значит, «как отобранный, упорядоченный, структурно организованный опыт коллективной автокоммуникации» [6, с. 51]. «Художественный образ» — явление идеальное (субъективное), первоначально принадлежащее сфере сознания художника, затем получает свое «вещественно-предметное бытие» в структуре произведения искусства, чтобы через нее перейти во вторую стадию своего идеального бытия —

в сознание воспринимающего произведение человека. Без этого перехода, без возврата в идеальную форму художественный образ не является реализованным, не может стать впоследствии фактом общественного сознания [7, с. 59–90]. Значит, образ — есть процесс. Процесс — всегда действие. Средневековый зритель воспринимал произведение искусства с нескольких позиций: с реально-исторической (буквальной), аллегорической (символической) и с морализаторской (анагогической). Обратившись к словарю В. Г. Власова, находим определение слова «извод» применительно к изобразительному, более того, к древнерусскому искусству: «извод — свод, список, канони-

ческий образец для написания иконы или фрески на тот или иной сюжет. Термин происходит от старинного значения слов: свод законов, правил. Изводить, извести — сводить, сличать копию с оригиналом, подлинником. В истории византийского и древнерусского искусства возникали различные варианты трактовки христианских сюжетов, протографов, иконографии персонажей, типов композиций, наличия символических деталей. Таким образом появлялись новые изводы. То же в более узком, техническом смысле — графья, прорись» [2, с. 37].

На протяжении веков отцы церкви, религиозные апологеты-иконопочитатели, историки и искусствоведы, занимающиеся изучением воздействия образного строя иконы на зрителя, предлагали свои классификации. Иконописные образы юродивых встраиваются в персонально-репрезентативный тип изображений, если следовать классификации образов Иоанна Дамаскина [9, с. 365], относятся к «исторированным» росписям, если применить систему градации «святых изображений» Дионисия Фурноаграфиота [4, с. 271], и занимают категорию живописи, обозначаемую Собором 1554 г. как «парсунное письмо» [3, с. 173–184]. Конкретно проблемой определения жанровой позиции образа «юродивый во Христе» никто из ученых XX–XXI вв. (Г. К. Вагнер, А. Н. Грабар, И. А. Кочетков, Е. Панофски, О. И. Подобедова, А. С. Преображенский, Б. А. Рыбаков, Н. А. Яковлева), не занимался, но спектр их мнений очень важен для нашей темы.

В теории жанров живописи Н. А. Яковлевой [12] наряду с общей линией развития метасистемы от средневековья к Новому времени обращено внимание на детальную разработку конкретных единиц — жанров, которые, являясь самой мелкой градацией целостной системы, встраиваются в общую картину мира. Так и с понятием образа «юродивый во Христе», которое представляет одну из малочисленных групп художественных произведений древнерусской эпо-

хи и Нового времени, объединенных сходством их художественного образа по содержанию и форме, функциям и структуре. Понятия «первичный жанр», «объединяющие жанры» и «метажанр» в их образном сравнении с древнерусским храмом приводит на страницах своей монографии Г. К. Вагнер [1, с. 141]. Важно обратить внимание на то, что теоретические конструкции Г. К. Вагнера характеризуют эпоху древнерусского искусства, а концепция Н. А. Яковлевой охватывает более широкую трактовку развития русского искусства, где древнерусский период является особой моделью общей «метасистемы» [12, с. 575]. В этом случае трансформация жанровой системы проявляется в более полном своем развитии, охватывая периоды средневековья и Нового времени. В представляемой статье определим образ «юродивый во Христе» как аналогию жанра, используя понятие «извод» как вариант иконографического типа.

Обратимся к жанровой типологии академика Д. С. Лихачева: «Система книжных жанров и система устных жанров как бы дополняли друг друга. При этом система устных жанров, не охватывая собой потребностей церкви, была более или менее цельной, могла иметь самостоятельный и всеобщий характер, заключала лирические и эпические жанры. Грамотные верхи феодального общества имели в своем распоряжении и книжные, и устные жанры. Неграмотные народные массы удовлетворяли свои потребности в художественном слове с помощью более универсальной, чем книжная, устной системы жанров, а в церковном обиходе имели в своем распоряжении и книжные жанры, но только в их устной трансформации. Книжность была доступна народным массам через богослужение, а во всем остальном они были исполнителями и слушателями фольклорных произведений» [5, с. 79–95]. Литературно-фольклорная жанровая система русского средневековья была в отдельных своих частях более жесткой, в других — менее жесткой, но если ее

брать в целом, она была традиционной, сильно формализованной, мало меняющейся. В древнерусской литературе первичными жанрами названы: «слово, поучения, житие, повесть. Также к ним относят погодную запись, летописный рассказ, летописное сказание и церковную легенду. Первичные жанры выступали в составе объединяющих жанров, какими являются летопись, хронограф, четьи-минеи, патерик» [13]. Проанализировав жанровую типологию древнерусской литературы по трудам Г. К. Вагнера, И. А. Кочеткова, Д. С. Лихачева, О. И. Подобедовой, и других исследователей древнерусского искусства и литературы, позволим выстроить иерархию иконографических типов на основании признанных в российской науке классификации жанров. Представим следующие иконографические жанры или типы изображения юродивых в иконе. Это: *персональный, житийный, праздничный, гимнографический, тавматургический* [8, с. 160–168]. В каждом из этих иконографических типов образуются свои изводы, которые, за неимением возможности длительного и детального изучения в данной статье, названы, допустим, так: персональный тип — это извод репрезентативный и портретной иконы; житийный тип — жития одного святого или двух святых, исполнявших свой подвиг в одном регионе с клеймами вокруг средника; праздничный тип икон — это изображение Андрея Юродивого в празднике Покрова; гимнографический — изображение молящихся местных святых Богоматери Боголюбской; тавматургический тип — это, к примеру, группа икон с изображением чудес Прокопия Устюжского, Лаврентия Калужского, Василия Блаженного и других святых юродивых.

В XVII в. с преобразованиями в общественной жизни Руси происходят изменения и в иконописной сфере. Икона обмирщается, в ее пространство входит изображение реально существовавшего человека, прославившегося своими благими деяниями, но

иногда даже не канонизированного. Персонально-репрезентативный иконографический тип претерпевает изменение, включающее в свою область изображение святого с реальными портретными чертами. «“Портретная икона”, иконный и иконописный портреты были редкими образами, обладавшими жанровым потенциалом, но так и не развившимся в локальные жанры. Парсуна стала первым жанром отечественной живописи Нового времени. Жанр этот был последним звеном генетической образной цепочки в старой системе, от персональной иконы — к иконе портретной, от нее — к иконному, а затем — к иконописному портрету и парсуне» [12, с. 21–22].

Попробуем проанализировать рассматриваемый тип образа «юродивый во Христе» в представленной генетической цепочке. Икона — сакральное произведение, изначально предназначенное для почитания, введенное в пространство Церкви и связанное с богослужением. Среди икон, именуемых в искусствоведческих исследованиях «памятники», важна меморативная функция. Центральный образ *персональной иконы* — преобразенная сущность человека, его Дух. Главным объектом изображения в *иконе портретной* становится реальная исторически значимая личность, канонизированный человек. *Портретная икона* представляет изображение неканонизированной исторической личности, а, строже говоря, — «портрет» ктитора. Парсуна и портрет к образам юродивых Христа ради в русской живописи не применимо. Портретная икона предстает частью генетической цепочки, связывающей старую и новую изобразительные системы: XIV — вторая половина XVII вв. — время полного проявления образа портретной иконы, возможность запечатления реального человека иконописными средствами. В конце XVII–XIX вв. портретная икона связывает старую каноническую, теоцентрическую, и новую, светскую, антропоморфную системы. Впервые в указанное время — и это наиболее показательное

продемонстрировано на примерах образов юродивых — портретная икона приобретает черты маргинального жанра (изображение святого мирянина) [11, с. 82].

Немаловажной интересующей нас проблемой является средневековое восприятие портрета. Здесь необходимо отметить, что сам этот термин, не связанный с восточно-христианским миром и вообще довольно условный, все же укоренился в историографии и для удобства изложения используется в данной статье. Ктиторские изображения — все же область портретной иконы, а не иконы с изображениями святых. Важное и неизменное свойство средневекового портретного изображения — его двойственность: с одной стороны, он имеет непосредственное отношение к сфере священных образов, поскольку обычно включает в себя изображения соответствующих персонажей, а с другой стороны, выбивается из их круга на периферию христианской иконографии, поскольку к действующим лицам портрета принадлежат представители не только небесной, но и земной иерархии, и именно деятельность последних, а вовсе не первых, служит предлогом для появления рассматриваемых изображений. Обособляясь от «икон» в узком смысле этого слова, как правило, не напрашиваясь на поклонение со стороны верующих, портрет, тем не менее, сохраняет иконный характер: всякий образ соответствует первообразу, и портрет — не исключение. Поэтому не только изображение ктитора, но и любая мизансцена с его участием (молитва, принесение дара, обещание воздаяния и т. д.) в сознании средневекового человека не могли не отображать реальность. «Поскольку портрет был привязан к посюсторонним реалиям, его почти обязательная эсхатологическая направленность совмещалась с более «земными» целями и, прежде всего, — с репрезентацией светской или духовной власти. Это было неизбежно хотя бы потому, что, судя по сохранившимся памятникам, портрет был привилегией представителей знатных со-

словий» [10, с. 15]. Следовательно, портрет всегда был носителем актуальной современной иконописцу информации.

Типизированная передача физиогномических признаков и их эволюции делала портретную икону аутентичным, подлинно художественным и сакральным образом, который мог быть опознан тремя «возрастами» зрителей: 1) современниками, 2) представителями последующих поколений, в памяти которых сохранились предания о возрасте, характере, привычках святого в его бытность как христианского подвижника и, наконец, 3) икона, представляющая духовную эманацию святого — иконописная визуализация Образа.

К типу *портретной иконы* можем отнести образ Лаврентия в иконе «Святой праведный Христа ради юродивый Лаврентий» (XVII в., КХМ). Лаврентий написан довольно узнаваемо: ростом был высок, ходил в коротких портах и полотняной светлой рубахе навыпуск, на плечи набрасывал шубу, как знак принадлежности к высокому роду, иногда мехом наружу. Атрибут — острая секира на тонком древке — указывает на участие блаженного в спасении калужан под предводительством князя Симеона в 1515 г. от их врагов (татар, агарей?). В то же время топор в руках святого — некая абсурдность, присущая всем юродивым Христа ради. Демократизм образа встраивается в общую динамику иконы, наблюдаемую учеными к XVI в. [1, с. 146–147; 4, с. 271], ведущую ее к жанру портретной иконы.

Как разновидность полиструктурного жанра *портретной иконы* представляется изображение юродивых на фоне архитектурных построек, когда изображаемые персонажи рассматриваются основателями монастырей (Михаил Клопский) или духовными покровителями изображаемой местности, как «Святые Василий и Максим Блаженные» (первая треть XIX в., ГРМ) расположенные на фоне белых стен Московского Кремля. Фигуры Василия (слева: полностью обнажена) и Максима (справа: с

белым платком на поясе) равновелики, находятся по обеим сторонам прорисованного в центре иконы архитектурного ансамбля Кремля.

Являясь разновидностью иконы и сакральным образом, портретная икона — образ юродивого во Христе — имеет свое ведущее отличительное качество: главный предмет изображения — личность канонизированного реального человека, жившего в эпоху Древней Руси. В большинстве случаев сначала об облике и действиях юродивого сохранена память в народе, затем пишется житие. А в последнюю очередь — его реальный и «литературный» образы трансформируются в иконописный. Портретная икона может изменяться в соответствии с переменами в самом богослужении (Синодальная эпоха), на трансформацию которого, несомненно, влияет динамика социокультурных и исторических условий общества. Однако всегда портретная икона — сакральный образ. Тип юродивого во Христе имеет свой предмет изображения (нищий мирянин или «святой простолюдин») [11, с. 78–84], свою изобразительную форму (худоба, босоножие, полная или частичная

обнаженность, растрепанные волосы и борода, необычные атрибуты) и содержание (благодаря житийному повествованию и памяти о чудесах складывается визуальный образ святого юродивого — одновременно эпатажного бунтаря и смиренного подвижника).

Итак, можно отметить, что бытие типа «образ юродивого во Христе» развивается одновременно в двух направлениях: в реальности материальной и реальности духовной. Икона святого мирянина — тому подтверждение. Икона запечатлевает образ святого человека, визуализирует его дух, однако дух представлен не в символах, а в живоподобном (антропоморфном) образе. В иконе святых мирян важен индивидуальный образ, т. е. протопортрет, встраивающийся в жанр «портретной иконы» в эпоху Нового времени. Тенденцию омерщвления наблюдаем в процессе развития иконописных образов юродивых Христа ради в русском искусстве от XVI к концу XVII века.

Определив названные иконографические типы, в дальнейшем можно более точно встроить изводы юродивых в общую типологию иконописных композиций русского искусства.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1974. 268 с.
2. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. СПб.: Азбука-классика, 2006. Т. 4. (И–К). 751 с.
3. Голубинский Е. Е. История русской церкви. М.: Типография Э. Лисснер, 1881. Т. I. 792 с.
4. Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленные иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом // Труды Киевской ДА. Киев: Киево-Печерская лавра, 1868. Т. I. С. 271.
5. Лихачев Д. С. Исследования по древнерусской литературе. Л.: Наука, 1986. 406 с.
6. Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Тарту: Тартуский университет, 1970. 106 с.
7. Михайлова А. А. Художественный образ как динамическая целостность // Критерии и суждения в искусствоведении: Сб. статей. М.: Советский художник, 1986. 445 с.
8. Подобедова О. И. Миниатюры русских исторических рукописей: К истории русского лицевого летописания / АН СССР, Институт истории искусств Министерства культуры СССР. М.: Наука, 1965. 336 с.
9. Полное собрание творений Иоанна Дамаскина. Т. I. СПб., 1913. 513 с.
10. Преображенский А. С. Ктиторские портреты средневековой Руси и их воздействие на русскую иконографию XI–XV вв.: Дис. ... канд. искусствовед. М., 2004. 399 с.
11. Пуцко В. Г. Русские иконы святых простолюдинов // История общественного сознания: становление и эволюция: Сб. памяти А. О. Амеликина. Воронеж: Научная книга, 2008. 212 с.
12. Яковлева Н. А. Реализм в русской живописи: история жанровой системы. СПб.: Белый город, 2007. 584 с.
13. <http://www.licey.net>

## REFERENCES

1. *Vagner G. K.* Problema zhanrov v drevnerusskom iskusstve. M.: Iskusstvo, 1974. 268 s.
2. *Vlasov V. G.* Novyj entsiklopedicheskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva: V 10 t. SPb.: Azbuka-klassika, 2006. T. 4. (I–K). 751 s.
3. *Golubinskij E. E.* Istorija russkoj tserkvi. M.: Tipografija E. Lissner, 1881. T. I. 792 s.
4. Erminija, ili Nastavlenie v zhivopisnom iskusstve, sostavlennoe ieromonahom i zhivopiscem Dionisiem Furnoagrafiotom // Trudy Kievskoj DA. Kiev: Kiev-Pecherskaja lavra, 1868. T. I. S. 271.
5. *Lihachev D. S.* Issledovanija po drevnerusskoj literature. L.: Nauka, 1986. 406 s.
6. *Lotman Ju. M.* Stat'i po tipologii kul'tury. Tartu: Tartuskij universitet, 1970. 106 s.
7. *Mihajlova A. A.* Hudozhestvennyj obraz kak dinamičeskaja tselostnost' // Kriterii i suzhenija v iskusstvoznanii: Sb. statej. M.: Sovetskij hudozhnik, 1986. 445 s.
8. *Podobedova O. I.* Miniatjury russkih istoričeskikh rukopisej: K istorii russkogo litsevoogo letopisanija / AN SSSR, Institut istorii iskusstv Ministerstva kul'tury SSSR. M.: Nauka, 1965. 336 s.
9. Polnoe sobranie tvorenij Ioanna Damaskina. SPb., 1913. T. I. 513 s.
10. *Preobrazhenskij A. S.* Ktitorskie portrety srednevekovoj Rusi i ih vozdejstvie na russkuju ikonografiju XI–XV vv.: Dis. ... kand. iskusstvoved. M., 2004. 399 s.
11. *Pucko V. G.* Russkie ikony svjatyh prostoljudinov // Istorija obščestvennogo soznanija: stanovlenie i evoljutsija: Sb. pamjati A. O. Amel'kina. Voronezh: Nauchnaja kniga, 2008. 212 s.
12. *Jakovleva N. A.* Realizm v russkoj zhivopisi: istorija zhanrovoj sistemy. SPb.: Belyj gorod, 2007. 584 s.
13. <http://www.licey.net>

*H. A. Брагинская*

**«СОЛОВЕЙ» СТРАВИНСКОГО — АНДЕРСЕНА:  
МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ**

... Восклицание «Ах, это совершенно по-китайски!..» — я считаю счастливой находкой...

Игорь Стравинский о либретто «Соловья» [9, с. 122].

*Статья посвящена феномену ориентализма в опере Стравинского «Соловей» (1908–1914), созданной по одноименной экзотической сказке Андерсена. Мистифицированная китайская манера, присущая музыкальному языку сочинения, анализируется в контексте европейской традиции chinoiserie; эволюция ориентальной идиомы Стравинского в рамках семилетней истории создания оперы рассматривается на широком фоне художественной жизни Санкт-Петербурга и Парижа начала XX века.*

**Ключевые слова:** Стравинский, Андерсен, «Соловей», Санкт-Петербург, Париж, ориентализм, китайщина.

*N. Braginskaya*

**«The Nightingale» of Stravinsky — Andersen: Between East and West**

*The article deals with the phenomenon of oriental style in Stravinsky's opera «The Nightingale» (1908–1914) based on Andersen's exotic tale. The mystified Chinese manner inherent to the musical language of the piece is analysed in the context of European chinoiserie tradition. The evolution of Stravinsky's oriental idiom within the seven year history of his work on the opera is regarded in its relation to the wide historic-cultural background including intensive artistic life of St. Petersburg and Paris of the beginning of the 20<sup>th</sup> century.*