

Л.А. СЫЧЕНКОВА

**У ИСТОКОВ ИКОНОГРАФИЧЕСКОГО МЕТОДА:
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ
РОССИЙСКИХ ИСТОРИКОВ КУЛЬТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА**

В статье рассматривается вклад российских историков начала XX в. В.К. Мальмберга, Д.В. Айналова, П.М. Бицилли в развитие иконографического и синтетического метода. Доказывается, что решающее значение в формировании интереса историков к проблемам искусства и культуры имели их художественные способности, обнаруженные еще в раннем детстве. В качестве аргументации этой версии привлекается малоизвестное иконографическое наследие историков. Еще в начале XX в. российские историки интуитивно двигались в направлении разработки новой синтетической методологии, обогащая иконографический метод, благодаря особому умению «разглядывать» произведения искусства, а также широкому пониманию процессов развития художественной культуры. Такой подход привел российских ученых к важным открытиям в области истории культуры Средневековья и Ренессанса.

Ключевые слова: В.К. Мальмберг, Д.В. Айналов, П.М. Бицилли, иконографическое наследие, синтетическая методология, культура Средневековья и Ренессанса

Предмет изучения – неожиданная сторона творчества российских историков искусства и культуры В.К. Мальмберга (1860–1921), Д.В. Айналова (1862–1939), П.М. Бицилли (1879–1853). Эти историки обладали разной степенью известности в российской науке, жили и работали в разных городах, а впоследствии и странах¹, но их объединял глубокий интерес к художественной культуре. Объяснение этому интересу следует искать в малоизвестной иконографической части наследия историков, которое оставалось без внимания биографистов и историографов.

Достаточно известный в кругу искусствоведов Владимир Константинович Мальмберг не имел систематического художественного образования. Однако анализ произведений искусства и памятников античной архитектуры в его работах, наталкивает на мысль о том, что ему были известны основы изобразительной техники. Действительно, у потомков семьи Мальмберга сохранились юношеские рисунки Владимира Константиновича, которые свидетельствует о его художественных способностях, и о том, что он постигал азы рисования под руководством профессионального художника. Рисунки Мальмберга – в основном пейзажи и женские портреты. Героями «портретов», вероятно, были воображаемые персонажи. Техника исполнения работ (линия, штриховка, композиция, передача анатомической формы головы) свидетельствуют о получении им навыков академического рисунка, в т.ч. гипсовых слепков. Можно предположить, что В. Мальмберг брал частные уроки рисования у опытного наставника либо в Москве, либо в Казани².

¹ В.К. Мальмберг учился в Казани, работал в Дерпте (Тарту) и в Москве. Д.В. Айналов начал научную карьеру в Казани, продолжил в Санкт-Петербурге. П.М. Бицилли работал в Одессе, затем в Скопье и Софии.

² Известно, что в 1873 г. семья переехала в Казань, когда Владимиру было 13 лет.

В связи с интересующей нас проблемой, представляет интерес одна малоизвестная публикация В. Мальмберга – доклад «Портреты Дюрера», сделанный на Всероссийском съезде художников 1912 г. в Москве. Историк собирался писать об особенностях всех портретов Дюрера³. Тема творчества Дюрера была неожиданной для Мальмберга, поэтому он считал нужным дать этому объяснение:

«Может быть, некоторые из присутствующих удивятся, что я как археолог и историк античного искусства, объявил доклад о художнике, стоявшем на рубеже Готики и Возрождения. Но мне как-то давно пришлось более подробно, чем это необходимо представителю кафедры по античному искусству, познакомиться с художественной деятельностью великого мастера. При этом мне удалось подметить некоторую особенность изображения в его автопортретах и портретах других лиц, в некоторых, связанных между собой рисунках и гравюрах»⁴.

Заметим, что в творчестве В. Мальмберга позднее появлялись темы, не связанные с античностью, но все-таки это были сюжеты из древней истории культуры: например, в 1915 г. он написал весьма ценную книгу о древнеегипетском художественном каноне⁵.

В начале XX в. к творчеству Дюрера российские историки искусства только приступали, как, впрочем, и к теме немецкого Ренессанса. Исключением на этом фоне стала докторская диссертация о Дюрере А.М. Миронова (1901)⁶. Но попытка защиты диссертации оказалась неудачной. Одним из рецензентов диссертации был В.К. Мальмберг⁷. Дискуссия о диссертации А. Миронова продолжалась несколько лет⁸.

Сегодня трудно судить, насколько объективны были оценки диссертации А. Миронова⁹. Сопоставив хронологическую последовательность обращения к творчеству Дюрера, можно обнаружить, что Мальмберг занялся изучением портретов Дюрера после знакомства с работой Миронова. Действительно, сведения из биографии Мальмберга, позволяют установить, что, выезжая в Европу в 1894–1913 гг., он сумел посетить Нюрнберг, Бонн, и Берлин. Возвращаясь из Рима с III Международного археологического конгресса, в октябре 1912 г. Мальмберг посетил Вену, где занимался в Музее истории искусств и изучал подлинные рисунки

³ Имея в виду портреты Императора Максимилиана, Епископа Альберта фон Бранденбург и Фридриха Мудрого, курфюрста Саксонского в рисунках и гравюрах.

⁴ Мальмберг 1914: 81.

⁵ Эта работа появилась после путешествия В.К. Мальмберга в Египет в 1909 г. В книге Мальмберг сделал открытие мирового уровня об особенностях художественного канона древних египтян. См.: Мальмберг: 1915.

⁶ Миронов 1901.

⁷ Мальмберг 1906. Ч. 13. № 4. Ч. 13. № 4: 2–22.

⁸ См.: Савин 2015: 339, 348–351.

⁹ Как стало недавно известно, А.М. Миронов в письме к профессору Н.Ф. Сумцову, выражал сомнение в объективности и компетентности своих рецензентов. Он справедливо называл своих рецензентов П.Н. Ардашева и В.К. Мальмберга представителями «кафедры истории искусств, которые сами никогда не шли дальше изучения одни – классического искусства, другие – византийского, будучи совершенно неизвестными со всеми последующими эпохами, но в то же время, считая себя непогрешимыми знатоками искусства всех эпох и всех народов». См.: Побожий 2013: 211–219.

Дюрера в Альбертине¹⁰. Содержание доклада Мальмберга «Портреты Дюрера» позволяет утверждать, что текст появился в результате кропотливого исследования не одного года. В докладе представлены личные наблюдения Мальмберга рисунков Дюрера разных лет с самого раннего, юношеского возраста из частных европейских собраний, а также музеев Германии и Австрии. Источником послужили ранее неизвестные рисунки Дюрера, обнаруженные только в 1900 и 1912 гг.

В Германии в начале XX в. возростал интерес к творчеству художников Северного Возрождения, в т.ч. и Дюрера. Появившаяся на волне роста национального самосознания в 1905 г. работа немецкого искусствоведа Г. Вёльфлина о Дюрере была известна В. Мальмбергу – он свободно цитировал ее в своем докладе. Немецкий язык был для Мальмберга родным, поэтому он легко устанавливал контакты с немецкими искусствоведами и музейщиками. Высокая степень доверия со стороны немецких коллег позволила ему познакомиться с недавно найденными рисунками Дюрера¹¹. Мальмберг обозначил конкретную цель исследования: «проникнуть <...> заглянуть в уголок его мастерской и обратить внимание на некоторые приемы его творчества»¹².

Что увидел В.К. Мальмберг в портретах немецкого мастера, и какими наблюдениями намеревался поделиться с публикой?

Изначально у Мальмберга была гипотеза о том, что Дюрер уделял столь пристальное внимание изображению рук на автопортретах, поскольку в «руках» заключалось послание художника потомкам. Дюрер, как известно, гордился красотой своих рук. Мальмберг начинал анализ с портрета Дюрера, изображающего его 14-летним мальчиком. Особенный интерес у искусствоведа вызывало то, с каким мастерством художник изобразил ...палец! Буквально как детектив, Мальмберг тщательно расследует приемы Дюрера, который передавал на нескольких автопортретах разного возраста свое зеркальное отображение, начиная с самых ранних детских рисунков-автопортретов.

«Детская ручка с выпянутым вперед указательным пальцем. При этой тщательно нарисованной руке. Невольно чувствуется то значение, которое придавал Дюрер в своих портретах этой части человеческого тела, и вспоминаются этюды отдельных рук, изучаемых Дюрером с большой тщательностью. Руки – это камень преткновения многих художников – Дюрером передаются с особой любовью и характерностью»¹³.

Мальмберг доказывал, что Дюрер специально акцентировал внимание зрителя на натруженном пальце, он так тщательно изображал указательный палец, поскольку это самый рабочий палец у гравера, именно он несёт основную нагрузку. Техника гравирования Дюрера – сухой иглой – была оригинальной и новаторской, впоследствии никому не удалось ее копировать. На эти детали гравюр Дюрера мог обратить внимание только

¹⁰ Горончаровский 2019. № 21: 147.

¹¹ Чечот 2016: 194–210.

¹² Мальмберг 1914.

¹³ Мальмберг 1914: 81–82.

искусствовед, не просто теоретически знакомый с технологией изготовления гравюры, но сам державший карандаш и штихель в своих руках. Идея другого предположения, выдвинутого Мальмбергом, состоит в том, что Дюрер вместо пары рук – правой и левой, практически всегда изображал одну левую руку в разных ракурсах.

«Эта черта была отмечена в данном рисунке, причем рука всегда постоянно называется правой. Но правая ли она на самом деле? Ведь мы имеем перед собой зеркальное изображение, а в зеркале левая сторона обращена в правую сторону и наоборот. Действительно, правой совершенно не видно, она представлена так, как будто покрыва рукавом; ею Дюрер рисовал и поэтому не мог изобразить с реальным сходством, зато левая как будто позирует. Он нарисовал с нее точный, если так можно выразиться, портрет»¹⁴.

Мальмберг упоминает о только что найденном в Эрлангенском университете наброске пером Дюрера.

«На этом рисунке Дюрер представлен юношей лет 12-ти (рисунок не помечен годом). ...Худошавое лицо с выразительностью прямо смотрящими на зрителя глазами, задумчиво. Это молодой Дюрер во время своего первого путешествия, как полагает Вёльфлин¹⁵. Опять-таки тщательно нарисованная рука, конечно, в данном случае левая. На первом портрете, написанном масляными красками, и посланный Дюрером невесте. Дюрером рукам отведено большое внимание. <...> Руку на первом плане с многозначным цветком "Manertreu"¹⁶, по аналогии с предыдущими замечаниями, надо, конечно, признать, опять левой: у другой руки особенно заметен характерный большой палец, с узким перехватом и ясно показанным складками между большим и указательным пальцем. Рука написана тщательно, но написана ли она наизусть. Или, если всмотреться тщательнее, то, по-моему, можно убедиться, что она не вполне связана с продолжением: рука от кисти до локтя уходит вглубь, в кисти этого незаметно – она как будто приставлена. И это, как мне кажется, что в данном случае опять позировала левая рука, но не в этом зеркальном изображении, а прямо с натуры: художник держал ее перед собой и вписал в готовый уже портрет. Стало быть, в этом портрете левая рука изображена дважды»¹⁷.

Профессор и гравер В.В. Матэ¹⁸ на съезде художников подтвердил убедительность гипотезы В. Мальмберга:

«У гравера средний палец играет всегда выдающуюся роль. Сжатость же большого пальца является результатом твердости материала – металла, с которым приходится иметь дело граверу. Гравер постоянно пользуется не кистью, а иглой. Что же касается до перевода гравюры на ту или другую сторону, то Дюрер, вероятно, постоянно пользовался зеркалом, теперь же граверы используют обратную фотографию»¹⁹.

Тема о Дюрере была продолжена в одной из статей Мальмберга, опубликованной уже после смерти ученого²⁰. Детали портретов Дюрера,

¹⁴ Мальмберг 1914: 82.

¹⁵ В.К. Мальмберг ссылается на работу Вёльффлина: 1905.

¹⁶ "Mannertreu" – голубые цветы зовутся в Германии "Mannertreu", буквально и означает "мужская верность".

¹⁷ Мальмберг 1914: 85.

¹⁸ Матэ Василий Васильевич (1856–1917), художник, рисовальщик, гравёр, академик.

¹⁹ Мальмберг 1914: 85.

²⁰ Мальберг 1922; Рецензия: Шмидт 1922.

на которые обращает внимание В. Мальберг, могли заинтересовать человека, практически знакомого с техникой гравюры.

Другой пример тщательного изучения памятников представляет опыт историка-византиста Д.В. Айналова, который постепенно дрейфовал в область истории искусства, расширяя сферу своих научных интересов от Византии к древнерусскому искусству, итальянскому Возрождению. Много ценных замечаний, собранных из разных источников о художественных способностях Д. Айналова, буквально разбросаны в архивоведческом исследовании Н. Анферьевой. Так, в статье приводится важная оценка Н.П. Кондаковым «похвальных усилий» молодого ученого. Н.П. Кондаков отмечал, что Д. Айналов «должен был, не прибегая к лесам, и перемещаясь на узком карнизе над колоннадой громадного храма, срисовывать мозаики одну за другою, и, передвигаясь с места на место, мог исполнить даже в красках верные эскизы»²¹.

Интерес Д. Айналова к истории художественной культуры сформировался еще в его родном городе – Мариуполе. Тяга Д. Айналова к рисованию была замечена в семье, мир искусства был близок Айналову с раннего возраста. Дело в том, что среди его ближайших родственников оказались люди, имевшие художественное образование. Мужем старшей сестры Дмитрия Ефимии был преподаватель рисования, черчения и чистописания Иван Петрович Котов, он закончил Строгановское училище и преподавал в мариупольской Александровской мужской гимназии в 1877–1878 уч. г. Мужем второй сестры – Анны был Николай Иванович Завьялов, тоже выпускник Строгановского училища²². Безусловно, Дмитрий общался с мужьями сестер не только в гимназии, но и в домашней обстановке, и они, вероятно, помогали юноше осваивать приемы художественного ремесла. Это общение формировало его интерес к искусству, художественный вкус будущего византиста. Неслучайно, одной из первых публикаций Д. Айналова в Казани стала его статья, посвященная Казанской художественной школе²³.

Огромную роль сыграло и знакомство Д. Айналова с русским художником М.В. Нестеровым. Они познакомились в Италии, и стали вдвоем изучать памятники. Позднее М. Нестеров вспоминал: «Скоро мы сошлись с Айналовым. Живя рядом в пансионе Марии Розада, виделись ежедневно. Айналов много мне способствовал своими знаниями и советами. Спасибо ему! <...> Благодаря Айналову, я осмотрел те церкви, коих не было в списке, данном мне Праховым»²⁴. Нестеров в 1893 г. 22 июля

²¹ Анфертьева 1995: 264-267; 279.

²² Эти сведения были представлены в докладе исследовательницы М.Д. Пирго (Вдовиченко) из Мариуполя (Украина) на международной научной конференции, посвященной 130-летию открытия Музея искусств и древностей в Казанском университете 1-2 декабря 2017 г. Благодаря тщательным архивным изысканиям М.Д. Пирго была восстановлена родословная Д.В. Айналова, и стало известно о его ближайшем семейном окружении.

²³ Айналов 1896, № 24: 2 – 3.

²⁴ Нестеров 2006: 206.

пишет об Айналове из Рима: «Он мне много поясняет, и, словом, это знакомство в Риме для меня клад»²⁵. Через три дня он сообщает о совместной поездке в монастырь и катакомбы Санта-Аньессе». Айналов сообщает о прогулках с Нестеровым в письме к И.В. Помяловскому: «Это было так же приятно, как и полезно, художники смотрят на живопись иначе, чем историки искусства, и потому обмен мыслями был для меня особенно интересен»²⁶. Общение с М. Нестеровым стало для Д. Айналова продолжением художественного образования, «мастер-классами» по развитию особого «видения» и анализа картин, фресок, скульптур и т.д.

В записных книжках путешествий по Италии в 1891–1892 гг. Айналова сохранилось множество зарисовок памятников, пейзажей, которые требуют осмысления²⁷. Блокноты для зарисовок были постоянным инструментарием Д. Айналова, в которые он записывал не только необходимую информацию о памятнике, но делал наброски и эскизы отдельных элементов скульптур, картин, мозаик. Изобразительное наследие Айналова, сохранившееся в путевых блокнотах, раскрывает детали его творческой лаборатории. Из Италии Айналов кроме рукописей и фотографий привез с собой в блокнотах рисунки, которые можно разделить на несколько групп: 1) Рисунки памятников, отдельных частей карандашом и пером; 2. Зарисовки бытовых сценок на улицах европейских городов (акварели, рисунки); 3) Пейзажи и жанровые сценки из итальянской жизни. Сюжеты рисунков – отражение фиксации взгляда ученого на отдельных деталях картин и скульптур. Рисунки позволяют понять, что больше всего интересовало Айналова при изучении конкретного памятника.

Д. Айналов объяснял необходимость зарисовок часто отсутствием фотоаппарата и художника. Не каждый историк во время путешествий мог воспользоваться услугами профессионального художника, они сопровождали, как правило, только хорошо финансируемые государством экспедиции. Удачным примером сотрудничества историка и художника была работа Ф.И. Шмита с художником Н. Клуге²⁸ по изучению памятника Кахрэ-Джами в Константинополе. Итогом работы творческого тандема стал альбом рисунков и чертежей, который был издан с высочайшим полиграфическим качеством в Мюнхене (1906)²⁹ и получивший высокую оценку международного сообщества византинистов.

Качество исполнения рисунков в блокнотах Айналова свидетельствует о том, что он владел не только карандашом и пером, но и акварелью, знал приемы композиции и основы академического рисунка. Сюжеты его зарисовок свидетельствуют о том, что они делались для подготовки будущих исследований. Действительно, рисунки стали основой для

²⁵ Дурьлин 1965: 212.

²⁶ Анфертьева 1995: 266.

²⁷ СПб ФА РАН. Ф.737. Оп. 1. Д. 2, 5.

²⁸ С 1903 г. Николай Карлович Клуге – штатный художник РАИК. Принимал участие в исследованиях РАИК в 1900 экспедиция в Сирию.

²⁹ Приложение: Кахрие-Джами. Мюнхен, 1906.

многочисленных статей и курсов лекций Айналова. Рисунки в блокнотах и записных книжках – это лишь часть иконографического наследия Айналова. В архивах ученого, вероятно, можно обнаружить еще целый кладезь неисследованных изобразительных материалов.

В советское время Айналов, работая в Эрмитаже (1922–1929), использовал свою методику анализа памятников при атрибуции картин западноевропейских мастеров. На уровне развития технологии того времени он мог при анализе картин рассчитывать только на зоркость своего глаза и лупу. М. Алпатов отмечал, что методика, применяемая Айналовым при изучении произведений Леонардо да Винчи, «состоит в сопоставлении всех противоречивых материалов о художнике и сочетает в себе критическую зоркость, которую можно сравнивать только с текстологической критикой лингвистов, устанавливающих разночтения какого-либо литературного памятника»³⁰. Современные искусствоведы признают, что Д. Айналов «заложил основы стилистического анализа средневековых произведений искусства». Русский историк «обогастил методы иконографического анализа, <...> связал рассмотрение отдельных памятников с широким пониманием процессов развития художественной культуры»³¹. Пожалуй, эта характеристика – наиболее четкое определение методологических новаций Д. Айналова, которые были выработаны благодаря особому пониманию художественной техники.

Российский медиевист П.М. Бицилли, начинавший научную карьеру в Новороссийском университете, а затем эмигрировавший в Европу, также оставил интересное иконографическое наследие. Всего сохранилось 16 рисунков и эскизов Бицилли. «Будучи подростком, Петр Бицилли мечтал стать художником и брал уроки рисования, еще учась в Одессе. Позже его родители отправили его в Италию к известному профессору, чтобы оценить и подготовить молодого человека к этой области. Педагог обнаружил дальтонизм и объяснил, что с этим “дефектом” Бицилли не сможет стать “великим художником”»³². Наверное, Бицилли мог бы стать блестящим графиком. Его рисунки, как правило, датированы 1891 годом, т.е. были сделаны им в возрасте 12 лет. Некоторые рисунки даже имеют названия. Например, «Морской волк», «Двое кумушек», «Портрет молодой женщины», «Портрет мужчины», «Портрет женщины», «Галерея лиц разных сословий», «Портрет композитора Г. Спонтини»³³. Трудно судить о том, насколько рисунки сюжетно самостоятельны³⁴, но технически они были исполнены блестяще, на высоком профессиональном уровне, причем передана психология героев – людей поживших, с опытом, за плечами которых серьезные испытания, характер.

³⁰ Алпатов 1939: 6.

³¹ Этингhoff 1986: 55-56.

³² Петкова. URL: <https://liternet.bg/publish6/pbicilli/salimbene/risunki.htm>

³³ Спонтини Гаспаре Луиджи Пачифико (1774–1851) итальянский композитор, автор опер, кантат, месс.

³⁴ Портрет Г. Спонтини – явная копия с другого портрета.

Очень хотелось бы найти зарисовки П. Бицилли во время путешествий 1913–1914 гг. в Европу. Но таких рисунков пока не обнаружено, как и обязательных для ученых Императорских университетов России отчетов о заграничных командировках. Может быть, отчеты с рисунками были, но не сохранились. Родственники запомнили, что в зрелом возрасте (в конце 1930-х гг. в Софии) Бицилли рисовал для своей внучки Лизы.

Во многих исследованиях Бицилли можно обнаружить особое видение, понимание произведений искусства. Анализ произведений изобразительного искусства занимает значительное место в системе доказательств концепции средневековой и ренессансной культуры П. Бицилли. Российский историк рассматривал изобразительные источники (фрески, картины, миниатюры, памятники архитектуры) в синтезе с нарративными документами. В своих работах Бицилли подробно описывал сюжеты картин Амброджио Лоренцетти, Боттичелли, Джорджони, Джотто, Мазаччо, Рафаэля, Тициана, Фра Беато Анжелико. Наблюдая за формой, линией, цветом, композицией, П. Бицилли стремился понять, отраженные в картинах представления художников о мире и изобразительные способности его описания. Специально он изучал феномен художественной личности Леонардо да Винчи³⁵. Искусство для П. Бицилли, как и для Леонардо, «орган творческого познания Природы».

«Как нельзя более характерна для миропонимания Ренессанса исходная точка всех этих рассуждений Леонардо: живопись – единственный способ воспроизведения всех видимых порождений Природы. <...> Поэзия не дает такого удовлетворения, как живопись, ибо поэт лишь косвенным путем, с помощью слов, описывает формы, тогда как живописец воспроизводит сами эти формы. <...> Леонардо ставит живопись выше музыки: музыкальное произведение, как и поэтическое, развивается во времени, тогда как живопись в одном моменте созерцания открывает все, что может быть познано»³⁶.

Казалось бы, из-за своего природного дальтонизма П. Бицилли не мог анализировать колористическое решение картин. Однако при анализе произведений Леонардо Бицилли обращался к теории цвета, к проблемам создания цветового пятна³⁷. Он соглашался с критикой Леонардо средневековых живописцев, которые «закрепляли» цвета за вещами: «деревья зеленые, море синее, небо голубое»³⁸.

Бицилли констатировал: «Художническое видение мира в средние века соответствовало философскому мирозерцанию того времени»³⁹. Он отмечал особенности осмысления пространства в средневековых картинах и фресках, в которых трудно было найти композиционный центр: «Композиция чудесной символической фрески Амброджио Лоренцетти

³⁵ Мягков, Сыченкова 2019: 200-206.

³⁶ Бицилли 1996: 72-73.

³⁷ «Белый цвет не есть собственно цвет, а все цвета в потенции». Бицилли: 1996: 66.

³⁸ Всякий предмет окрашен «своей» краской, деревья везде одинаково зелены, нимбы святых сверкают одинаково добротной позолотой, лица выкрашены в «телесный» цвет». См. Бицилли: 1995: 16.

³⁹ Бицилли 1995: 90-91.

“Хорошее Управление” <...> причиняет прямо-таки страдание современному глазу. <...> Сколько планов, столько центров — и ни намек на общий центр!»⁴⁰. Тонко различал Бицилли и особенности передачи иллюзии движения на полотнах средневековых мастеров:

«На их картинах тянутся длинные процессии, рыцари скачут на своих конях, воины карабкаются на стены пугурмуемых городов, блаженные возносятся на небеса, в то время как черти волокут грешников в преисподнюю <...>. Но все это неподвижно и мертво. Поднятые в прыжке ноги коня, кажется, никогда не опускаются; ангел, слетевший с неба в келью Пречистой Девы, как будто пророс к полу; сцепившиеся в отчаянной схватке воины застыли в своих позах; руке, занесшей меч, не поразить врага. Как далеко это искусство от Ренессанса! “Ночь” Микеланджело спит тяжелым сном, но, сколько возможностей движения таится в ее неподвижности!»⁴¹.

Застылость в картинах, по мнению Бицилли, была связана с особым восприятием времени: «Взгляд средневекового человека не видит за данным мгновением ничего — ни прошедшего, из которого оно вытекло и всю тяжесть которого оно несет на себе, ни будущего, которым оно чревато»⁴².

Российского медиевиста интересовал главный вопрос, который он гениально сформулировал как научную проблему:

«Почему они так изображали мир? Почему они рисовали человека выше дома? «Неужто никто в то время не видел кричащих нелепостей в рисунке, перспективе на этих картинах, нелепостей, бьющих нам в глаза? Неужто не знали даже такой элементарной истины, что человек меньше дома? Если знали, то, как же они могли удовлетворяться этим искусством? <...> Как это примирить с высоким каллиграфическим совершенством миниатюрных заставок или с архитектурным совершенством исполнинских соборов? <...> Быть может, их изображение мира было вполне адекватно его восприятию? Как же они видели мир? И каким они его мыслили?»⁴³

Над этим вопросом он долго размышлял, прежде чем нашел разгадку в особенностях мышления средневекового человека — символизме, и ответу на него посвятил книгу «Элементы средневековой культуры» (1919).

Скромное иконографическое наследие В.К. Мальмберга, Д.В. Айналова, П.М. Бицилли, включающее юношеские учебные рисунки, и рабочие зарисовки во время путешествий, не имеет большой художественной ценности. Но эта часть наследия историков представляет значимость для историографов, изучающих этапы становления и развития личности, мотивы выбора проблематики, пытающихся проникнуть в их исследовательскую лабораторию.

Что же общего у трех историков — В.К. Мальмберга, Д.В. Айналова и П.М. Бицилли, обращавшихся к анализу произведений художественной культуры?

Можно утверждать, что их объединяют художественные способности, обнаруженные еще в детстве. Тяготение этих историков к проблемам искусства и культуры объясняется знакомством с раннего возраста

⁴⁰ Бицилли 1995: 90-91.

⁴¹ Бицилли 1995: 139-140.

⁴² Там же.

⁴³ Бицилли 1995: 7.

с техникой рисования и живописи⁴⁴. Элементы художественного образования, полученные в детстве, помогли сформировать у них особое видение произведений искусства. Зарисовки историков помогают понять, как сформированное в детстве эмоциональное осмысление окружающего мира историкам помогало в научных исследованиях. Взгляд историка искусства, знающего то, как сделано произведение искусства, какие приемы были использованы художником, совсем другой, нежели у историка искусства, знакомого с книжными описаниями произведений изобразительного искусства. Благодаря выработанному умению «разглядывать» произведения искусства с точки зрения техники, уровня решения художественных и стилистических проблем, сочетавшегося «с широким пониманием процессов развития художественной культуры» эти историки интуитивно шли по пути разработки новой синтетической методологии.

На заре становления культурологического знания в России историки В.К. Мальмберг, Д.В. Айналов, П.М. Бицилли применяли синтетические подходы к интерпретации произведений искусства, которые сочетали элементы иконографического подхода и культурно-исторического синтеза. Блестящее владение синтетическими методами анализа иконографических и нарративных источников было подкреплено в их исследованиях уникальным типом мышления, сочетавшего эмоциональное и рациональное осмысление мира. Такой подход позволял им «задавать» изобразительным источникам неожиданные и парадоксальные вопросы, ответы на которые привели к блестящим открытиям в области истории искусства и культуры. В. Мальмберг открыл художественный канон изображения тела в египетском рельефе, Д. Айналов сформулировал каноны византийской живописи, определил в ней элементы эллинистического влияния, П. Бицилли раскрыл особенности художественного мышления людей Средневековья и Ренессанса.

Синтетические методы, примененные В. Мальмбергом, Д. Айналовым, П. Бицилли к интерпретации произведений искусства, позволяють говорить о складывании в России особого типа гуманитариев: искусствоведов-художников и историков культуры.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- Айналов Д.В. Художественная школа в Казани // Волжский вестник. Казань, 1896. № 24. С. 2-3 [Ajnalov D.V. Hudozhestvennaya shkola v Kazani // Volzhskij vestnik. Kazan, 1896. № 24. S. 2-3].
- Алпатов М. Предисловие // Айналов Д.В. Этюды о Леонардо да Винчи. Л.; М.: Искусство, 1939. С. 3-9 [Alpatov M. Predislovie // Ajnalov D. V. Etyudy o Leonardo da Vinchi. L.; M.: Iskusstvo, 1939. S. 3-9].

⁴⁴ Тема, заявленная нами, может быть расширена рассмотрением биографий других отечественных историков искусства и культуры XX века, в том числе и тех из них, кто получил заслуженное признание на поприще не только науки, но и художественного творчества. Конечно, среди таких отечественных историков и теоретиков искусства можно назвать таких, как Грабарь: 1871–1960, Бенуа: 1870–1960, Фармаковский 1873–1946, Нерадовский 1875–1962, Липгарт 1847–1932, Фаворский 1886–1964, Сычев 1883–1964, Кандинский 1888–1967, Малевич: 1879–1935.

- Анфертьева А.Н. Д.В. Айналов: жизнь, творчество, архив // Архивы русских византинистов в Санкт-Петербурге. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 259-312 [Anfert'eva A.N. D.V. Ajnalov: zhizn', tvorchestvo, arhiv // Arhivy russkikh vizantinistov v Sankt-Peterburge. SPb.: Dmitriy Bulanin, 1995. S. 259-312].
- Бицилли П.М. Место Ренессанса в истории культуры. СПб.: Мифрил, 1996. 257 с. [Bicilli P.M. Mesto Rennessansa v istorii kul'tury. SPb.: Mifril, 1996. 257 s.]
- Бицилли П.М. Элементы средневековой культуры. СПб.: Мифрил, 1995. 242 с. [Bicilli P.M. Elementy srednevekovoj kul'tury. SPb.: Mifril, 1995. 242 s.]
- Горончаровский В.А. "Сын античной мудрости..." (В.К. Мальмберг) // Записки Института истории материальной культуры РАН. СПб.: ИИМК РАН, 2019. № 21. С. 140-152 [Goroncharovskij V.A. "Syn antichnoj mudrosti..." (V.K. Mal'mberg) // Zapiski Instituta istorii material'noj kul'tury RAN. SPb.: IIMK RAN, 2019. № 21. S. 140-152].
- Дурьилин С. Нестеров в жизни и творчестве. М.: Молодая гвардия, 1965. 528 с. [Duryilin S. Nesterov v zhizni i tvochestve. M.: Molodaya gvardiya, 1965. 528 s.]
- Мальмберг В.К. Отзыв о диссертации Ал.М. Миронова на степень доктора истории и теории изящных искусств «Альбрехт Дюрер, его жизнь и художественная деятельность. К характеристике эпохи возрождения в немецком искусстве». Москва, 1901 // Ученые записки Императорского Юрьевского университета. 1906. Ч. 13. № 4. С. 2-22 [Mal'mberg V.K. Otzyv o dissertacii Al.M. Mironova na stepen' doktora istorii i teorii izyashchnyh iskusstv «Al'brekht Dyurer, ego zhizn' i hudozhestvennaya deyatel'nost'. K harakteristike epohi vozrozhdeniya v nemeckom iskusstve». Moskva, 1901 // Uchenye zapiski Imperatorskogo Yu'r'evskogo universiteta. 1906. CH. 13. № 4. S. 2-22].
- Мальмберг В.К. Портреты Дюрера // Труды Всероссийского съезда художников: Дек. 1911 – янв. 1912. Т. 1. Пг, 1914. С. 81-89 [Mal'mberg V.K. Portrety Dyurera // Trudy Vserossijskogo s'ezda hudozhnikov: Dek. 1911 – yanv. 1912. T. 1. Pg, 1914. S. 81-89].
- Мальмберг В.К. Старый предрассудок: К вопросу об изображении человеческой фигуры в египетском рельефе. М.: Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1915. 16 с. [Mal'mberg V.K. Staryj predrassudok: K voprosu ob izobrazhenii chelovecheskoj figury v egipetskom rel'efe. M.: T-vo skoropech. A.A. Levenson, 1915. 16 s.]
- Мальмберг В. По поводу карандашного рисунка портрета "Золотых дел мастера" в Венской Альбертине. Пг.: [б. и.], 1922. 8 с. [Mal'mberg V. Po povodu karandashnogo risunka portreta "Zolotyh del мастера" v Venskoj Al'bertine. Pg.: [b. i.], 1922. – 8 s.]
- Миронов А.М. Альбрехт Дюрер, его жизнь и художественная деятельность: к характеристике эпохи Возрождения в немецком искусстве. М.: Университетская типография, 1901. 423 с. [Mironov A.M. Al'brekht Dyurer, ego zhizn' i hudozhestvennaya deyatel'nost': k harakteristike epohi Vozrozhdeniya v nemeckom iskusstve. M.: Universitetskaya tipografiya, 1901. 423 s.]
- Мягков Г.П., Сыченкова Л.А. Русская медиевистическая культурология: опыт актуализации непризнанного наследия // Мир историка: историографический сборник / [редкол.: В.П. Корзун (отв. ред.), С.П. Бычков (отв. ред.), Н.Н. Алеврас и др.]. Вып. 12. Омск: Изд-во Ом. гос. ун-т, 2019. С. 179-206 [Myagkov G.P., Sychenkova L.A. Russkaya medievisticheskaya kulturologiya: opyt aktualizacii nepriznannogo naslediya // Mir istorika: istoriograficheskij sbornik / [redkol.: V.P. Korzun (otv. red.), S.P. Bychkov (otv. red.), N.N. Alevras i dr.]. Vyp. 12. Omsk: Izd-vo Om. gos. un-t, 2019. S. 179-206].
- Нестеров М.В. О пережитом. 1862–1917 гг.: воспоминания / подгот. текста М.И. и Т.И. Титовых и др. М.: Молодая гвардия, 2006. 587 с. [Nesterov M.V. O perezhitom. 1862–1917 gg.: vospominaniya / podgot. teksta M.I. i T.I. Titovyh i dr. M.: Molodaya gvardiya, 2006. 587 s.]
- Петкова Г. Чертежи Питера Бицилла (Рисунки Петра Бицилли) [Petkova G. S Hertezhi Pitera Bicilla (Risunki Petra Bicilli) // <https://litenet.bg/publish6/pbicilli/salimbene/risunki.htm>]
- Побожий С. С еписколярій Дмитрія Айналова і Алексея Миронова к Николаю Сумцова З листа О. Миронова М. Сумцову, Москва–Харків, 1908 р. // Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. Вып. III: Сборник научных трудов, посвященная 150-летию со дня рождения Егора Кузьмича Редина (1863–1908). Від. ред. д. іст. наук, проф. Ю.А. Мицик; упоряд. Д.С. Гордієнко, В.В. Корнієнко. Києва, 2013. С. 211–219 [Pobozhij S. S epistolyarij Dmitriya Ajnalova i Alekseya Mironova k Nikolaju Sumcova Z lista O. Mironova – M. Sumcovu, Moskva–Harkiv, 1908 r. // Sofiya Kievskaya: Vizantiya. Rus'. Ukraina. Vyp. III: Sbornik nauchnyh trudov, posvyashchennaya 150-letiyu so dnya

- rozheniya Egora Kuz'micha Redina (1863–1908). Vid. red. d. ist. nauk, prof. YU.A. Micik; uporyad. D.S. Gordienko, V.V. Kornienko. Kiev, 2013. S. 211–219].
- Савин А.Н. Университетские дела: Дневник 1908–1917. М.; СПб., 2015. С. 339, 348-351 [Savin A.N. Universitetskie dela: Dnevnik 1908–1917. M.; SPb., 2015. S. 339, 348-351].
- Шмидт Д.А. Траут–Дюрер?: (Несколько слов по поводу статьи В.К. Мальмберга о портрете "Золотых дел мастера" в Альбертине): [Рецензия]. Пг: б. и., 1922. 8 с. [SHmidt D.A. Traut-Dyurer?: (Neskol'ko slov po povodu stat'i V.K. Mal'mberga o portrete "Zolotyh del мастера" v Al'bertine): [Recenziya]. Pg: b. i., 1922. 8 s.]
- Шмит Ф.И. Кахрие-Джами: История монастыря Хоры. Архитектура мечети. Мозаики нарфиков // Институт Российского Археологического института в Константинополе (РАИК). София: Държавна печатница, 1906. Т. 11; 306 с. Приложение: Альбом ил. Кахрие-Джами к Т. 11, ИРАИК: Рисунки и чертежи, исполненные худож. Н.К. Клуге. Мюнхен, 1906. 92 л. [SHmit F.I. Kahrie-Dzhami: Istoriya monastyrya Hory. Arhitektura mecheti. Mozaiki narfikov // Institut Rossijskogo Arheologicheskogo instituta v Konstantinopole (RAIK). Sofiya: D'rzhavna pechatnica, 1906. T. 11; 306 s. Prilozhenie: Al'bom il. Kahrie-Dzhami k T. 11, IRAIK: Risunki i chertezhi, ispolnennyye hudozh. N.K. Kluge. Myunhen, 1906. 92 l].
- Этингоф О.Е. Дмитрий Васильевич Айналов (1862–1939). 120 лет со дня рождения // Сто памятных дат. Художественный календарь на 1987 год. М.: Советский художник, 1986 [Etingof O.E. Dmitrij Vlas'evch Ajnalov (1862–1939). 120 let sr dnya rozhdeniya // Sto pamyatnyh dat. Hudozhestvennyj kalendar' na 1987 god. M.: Sovetskij hudozhnik, 1986].
- Wölflinn H. Die Kunst Albrecht Dörers. München: Bruckmann Verlag, 1905. 378 с.

Сыченкова Лидия Алексеевна – д-р ист. наук, доц., Казанский (Приволжский) федеральный университет; *l.sichenkova@yandex.ru*

On the origins of iconographic method: artistic and scientific heritage of Russian cultural historians of the early 20th century

The article considers the contribution of the early 20th century Russian historians V.K. Malmberg, D.V. Ainalov, P.M. Bicilli to the development of iconographic and synthetic method. It is proven that the crucial role in the formation of the historians' interest in art and culture had been played by their artistic abilities, discovered in the early childhood. As an argumentation of this version, the article draws on the little-known iconographic heritage of historians. Even at the beginning of the 20th century, Russian historians intuitively moved towards developing a new synthetic methodology to significantly enrich the iconographic method, thanks to a special ability to "look at" works of art, as well as a broad understanding of the processes of artistic culture development. This approach led Russian scholars to important discoveries in the field of Medieval and Renaissance cultural history.

Keywords: *V.K. Malmberg, D.V. Ainalov, P.M. Bicilli, iconographic heritage of historians, synthetic methodology, Medieval and Renaissance culture.*

Lydia A. Sychenkova, Dr. Sc. (History), Associate Professor, Kazan (Volga region) Federal University; l.sichenkova@yandex.ru