



ЛАНЬ

ПЛАНЕТА  
МУЗЫКИ



MUSIC  
PLANET

• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •



Н. А. ЯКОВЛЕВА

# РЕАЛИЗМ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ.

ОПЫТ ЖАНРОВОЙ  
ХРОНОТИПОЛОГИИ

*Монография*

Издание второе, переработанное и дополненное



ЛАНЬ

ПЛАНЕТА  
МУЗЫКИ



MUSIC  
PLANET

• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •

Я 47      **Яковлева Н. А.** Реализм в русской живописи. Опыт жанровой хронотипологии : монография / Н. А. Яковлева. — 2-е изд., перераб., доп. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 784 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-5398-6 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0632-0 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

В монографии Н. А. Яковлевой русская реалистическая живопись Нового времени впервые описана как жанровая хронотипология — целостная исторически развивающаяся система жанров. Исследованы все этапы развития системы — от ее скрытого зарождения в недрах художественного процесса (первая половина XIX века), революционного становления в 1860-е годы и до вершины реализации ее программы в диахронной жанровой структуре в 1890–1900-е годы. Определены координаты реализма в жанровой сверхсистеме русской живописи Нового времени и намечены пути изучения межсистемных связей в широком контексте отечественного и мирового искусства. Жанровая модель дала возможность выявить некоторые скрытые дотоле закономерности жанрового процесса и прояснить его логику и флюктуации.

Книга адресована специалистам в области науки об искусстве, а также читателям, интересующимся историей отечественной живописи.

ББК 85.143(2)

In the monograph by N. A. Yakovleva, Russian realistic painting of modern times was first described as genre chronotypology — a system of genres that is integral and historically developing. All stages of the development of the system are studied — from its latent origin in the depths of the artistic process (the first half of the 19th century), the revolutionary phenomenon in the 1860s and up to the peak of its program's implementation in the diachronic genre structure in the 1890–1900s. The coordinates of realism in the genre super-system of Russian painting of the modern times are determined and the ways of studying intersystem connections in the broad context of domestic and world art are outlined. The genre model made it possible to reveal some of the hitherto hidden regularities of the genre process and to clarify its logic and anomalies.

The book is addressed to specialists in the field of art science, as well as to readers interested in the history of Russian painting.

**Рецензенты:**

*САПАНЖА О. С.* — доктор культурологии,  
профессор кафедры художественного образования и декоративного искусства ФГБОУ ВО «РГПУ им. А. И. Герцена»;

*ГРАЧЕВА С. М.* — доктор искусствоведения,  
профессор кафедры Русского искусства, декан ФТИИ СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина при РАХ;

*БОРОВСКАЯ Е. А.* — доктор искусствоведения,  
профессор кафедры Русского искусства ФТИИ СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина при РАХ

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021

© Н. А. Яковлева, 2021

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2021

**Обложка**  
*А. Ю. ЛАПШИН*

---

---

## ОГЛАВЛЕНИЕ

**ПОСВЯЩЕНИЕ** .....8

### *ВВЕДЕНИЕ*

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЖАНРОВОГО АНАЛИЗА:  
ТЕЗАУРУС И ГИПОТЕЗА ИССЛЕДОВАНИЯ** ..... 18

### *ЧАСТЬ ПЕРВАЯ*

**ПРОТОРЕАЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ  
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ  
С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН** ..... 87

*Глава 1.* Историческая динамика художественного образа  
мира в отечественном искусстве.  
Истоки живописных жанров в иконописании  
и стенописи XVI–XVII веков ..... 93

*Глава 2.* Портретный (гомоцентрический) этап русской  
живописи Нового времени (XVII —  
первая треть XIX в.) ..... 119

*Глава 3.* Проблема жанра в русских трактатах  
об искусстве XVIII — первой половины XIX в. .... 156

### *ЧАСТЬ ВТОРАЯ*

**СИСТЕМА ЖАНРОВ РУССКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ  
ЖИВОПИСИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА:  
ЛАТЕНТНЫЙ (ЭМБРИОНАЛЬНЫЙ) ПЕРИОД** ..... 179

*Глава 4.* А. Г. Венецианов и живопись *a'la natura*: «Сеятель  
и хранитель» в пространстве русской равнины ..... 184

*Глава 5.* Творчество П. А. Федотова: дальнейшее  
расширение предметно-функционального  
спектра и открытие «временного человека» ..... 214

*Глава 6.* «Большая форма» К. П. Брюллова,  
Ф. А. Бруни, А. А. Иванова и формирование  
русской реалистической живописи ..... 242

## *ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ*

### **РОЖДЕНИЕ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЫ: «ОБЛИЧИТЕЛЬНЫЙ РЕАЛИЗМ» 1860-Х ГОДОВ ..... 281**

*Глава 7.* «Натуральная школа» и проблема новой живописи в русской художественной критике середины XIX столетия..... 285

*Глава 8.* «Социальное зло» в жанрах русской живописи шестидесятых годов. Творчество В. Г. Перова ..... 311

*Глава 9.* Творчество В. Г. Шварца и формирование жанрового репертуара реалистической исторической живописи 1860-х годов ..... 336

## *ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ*

### **«ВОЗВРАТНЫЙ ПОРТРЕТОЦЕНТРИЗМ» ЖИВОПИСИ 1870-х годов: ДИКОВИННАЯ ИРОНИЯ СУДЬБЫ ИЛИ САМОКОРРЕКЦИЯ СИСТЕМЫ? ..... 367**

*Глава 10.* От типа к характеру: возвращение к неповторимой личности в русской реалистической живописи 1870-х годов. Жанровая типология реалистического портрета... 376

*Глава 11.* Личность в социально-бытовом, бытовом и пейзажных жанрах ..... 416

*Глава 12.* Герой и «антигерой» в жанрах исторической реалистической живописи семидесятых годов .... 448

## *ЧАСТЬ ПЯТАЯ*

### **ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВА В РУССКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ конца XIX — начала XX века ..... 485**

*Глава 13.* Социально-исторический жанр: «хоровая картина» — «окно в прошлое» — «пластическая концепция» ..... 491

*Глава 14.* Память этноса в фольклорно-историческом жанре ..... 522

*Глава 15.* Духовно-нравственное как нравственно-этическое — «полный идеал» в евангельском жанре ..... 534

## **ЧАСТЬ ШЕСТАЯ**

### **ЭНЦИКЛОПЕДИЯ РУССКОЙ ЖИЗНИ: СОВРЕМЕННАЯ РОССИЯ В РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ 1880–1890-х годов ..... 557**

*Глава 16.* Современное русское общество и его проблемы  
в реалистических социально-бытовом  
и бытовом жанрах ..... 564

*Глава 17.* Интегративные процессы в системе жанров  
реалистической живописи. «Романы в красках»  
В. В. Верещагина ..... 590

*Глава 18.* «Идея личности» и «форма как смысл духа»  
в портретных жанрах 1880–1900-х годов ..... 624

## **ЧАСТЬ СЕДЬМАЯ**

### **РЕАЛИЗМ И ЖАНРОВЫЙ ПРОЦЕСС РУБЕЖА XIX–XX веков В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ ..... 661**

*Глава 19.* Расцвет пейзажа в русской реалистической  
живописи рубежа веков как закономерность  
жанрового процесса ..... 671

*Глава 20.* Достройка реалистической жанровой системы  
русской живописи Нового времени.  
Младореалисты ..... 689

*Глава 21.* Реализм в жанровом контексте отечественной  
живописи рубежа Нового и Новейшего времени:  
к постановке проблемы ..... 710

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ ..... 737**

## **ПРИЛОЖЕНИЯ**

Список основных научных и научно-методических трудов  
по проблеме жанра проф., д-ра искусствоведения  
Н. А. Яковлевой ..... 751

Жанровая хронотипология: базовая теоретическая  
модель и ее познавательный потенциал ..... 757

Genre chronological typology: basic theoretical model  
and its cognitive potential ..... 770

Сокращения ..... 782

---

---

## ПОСВЯЩЕНИЕ

**Э**то второе, во многом переработанное издание книги «Реализм в русской живописи. История жанровой системы», которая вышла в роскошном подарочном варианте в издательстве «Белый город» в 2009 году.

Совсем не случайно работа, в которой были изложены итоги более чем сорокалетних исследований одной из самых «запущенных» проблем отечественной науки об искусстве, имела посвящение: глубокоуважаемым оппонентам и любимым ученикам.

Сначала об учениках. Не уверена, что это исследование могло состояться, если бы я много лет не читала курс истории русского искусства на художественно-графическом факультете РГПУ им. А. И. Герцена будущим учителям. Это они с их гармоничным художественным развитием (сочетание теории с практикой), свободные от снобизма с одной стороны и богемных замашек с другой, были моими благодарными учениками и благородными учителями, и коллегами, и снисходительными слушателями теоретических рассуждений. Их вопросы на музейных занятиях помогали увидеть в давно знакомых шедеврах живописи новые для меня смыслы. А их душевная тонкость и глубина реакций приоткрывали тайны восприятия художественного образа. Спасибо, друзья мои!

Моими оппонентами на защите докторской диссертации, материалы которой легли в основу этой книги, были Алла Глебовна Верещагина, Алла Александровна



Русакова и Моисей Самойлович Каган. Их памяти посвящена эта книга.

С огромным уважением вспоминаю Аллу Александровну Русакову — глубокого исследователя и замечательного искусствоведа, автора прекрасной монографии о русском символизме. Настоящую ленинградку-петербурженку, именно такую, как представляют себе в нашей стране и за рубежом этот тип личности.

Моисей Самойлович Каган — личность особая. Не только многие эстетики, но и искусствоведы Ленинграда вышли «из рукава Кагановской шинели». Блистательный систематик, он читал лекции так, что вы, слушая, соглашались с каждым его словом, не в силах сопротивляться неопровержимой логике его мысли. Только потом спорили, с чем-то не соглашаясь, находя свои аргументы и предлагая собственные решения. На его трудах осваивали системный метод и учились системно мыслить. На защите моей докторской в институте И. Е. Репина Моисей Самойлович сказал буквально следующее: «Для формалистов из ВАКа я тут написал все, как положено, но сейчас скажу: если бы я был на месте соискательницы, я бы своим первому и второму оппонентам сказал следующее...» И развернул систему защиты так, что мне после этого осталось только благодарить и кланяться. В ректорском кабинете здания Академии художеств в тот день Каган был единственным, кто до конца — и где-то лучше меня, грешной! — понял мою компромиссную диссертацию. В совете заседали в основном почтенные и глубокоуважаемые мастера — живописцы, скульпторы, графики, для которых само присутствие на такого рода мероприятиях было утомительно-тягостным.

Особое место в ряду почитаемых мною лиц занимает Алла Глебовна Верещагина. Академик, профессор, доктор искусствоведения, великолепный историк искусства, автор книг и статей, отмеченный многими наградами, мой дорогой друг, учитель по жизни и неизменный оппонент в науке.

Случилось так, что именно Алла Глебовна — великая противница теоретических изысканий — положила начало этому исследованию в далеком 1968 году. И она же парадоксально стимулировала его, особенно в начале пути, создавая необходимость доказывать каждое из выдвигаемых положений в борьбе.

К 1967 году я закончила четвертый курс ФТИИ второго вуза, — по первому вполне успешно работала сначала в школе, а потом в «Учительской газете» и педагогическом НИИ, — и решила оставить институт им. И. Е. Репина: уже была утверждена тема кандидатской диссертации по педагогике и даже собрана большая часть материала. Родители уговаривали все же получить второй диплом. Алла Глебовна, у которой я писала курсовые по русскому искусству начиная со второго курса, была с ними согласна и предложила облегченный вариант: выбрать тему поближе к педагогике, связанную, например, с Н. К. Крупской. Таким образом выручить и своего руководителя: «Вы же знаете, нас сейчас обяжали предлагать студентам юбилейные темы». Приближались два юбилея, один из которых имел прямо-таки эпохальный характер. Страна уже готовилась к пышному празднованию в 1970 году 100-летия со дня рождения В. И. Ленина и в то же время скромно, но достойно отмечала такой же юбилей верной подруги и соратницы вождя — Н. К. Крупской.

Решено было написать преддипломную работу на тему «Н. К. Крупская об искусстве». Тема казалась малопривлекательной, и я раскачивалась так долго, что за защиту с опозданием декан Г. Н. Павлов предложил снизить на балл оценку. Я получила вторую за все годы четверку по специальности (первую — за работу по художественной критике — поставил мне И. А. Бродский, который, как я позднее поняла, ее и не читал). Но в результате я «проглотила наживку»: в небольшой книге, которая так и называлась — «Н. К. Крупская об искусстве», обнаружились совсем не юбилейные

мысли и предостережения от «превращения Ильича в икону». Нетрудно себе представить, с каким неподдельным энтузиазмом я, одурев от юбилейного психоза на всех уровнях, ухватилась за тему «Н. К. Крупская об образе В. И. Ленина в искусстве».

Перепахала груды доступных материалов, в том числе архивных, и написала честную и добросовестную работу. И сегодня убеждена — нет плохих тем, исследования достойна любая проблема. Если мне сегодня и стыдно, то разве что за свою наивность: партия умела замечательно прятать концы, и в ЦПА КПСС — главном архиве страны — для меня оказался недоступным «только» один Фонд № 1. Как мне объяснили, с сугубо личными бумагами Владимира Ильича. Тот самый фонд, в котором хранились письма, обнародованные только в 1990-е. Думаю, если бы мне довелось их прочесть, работа едва ли состоялась бы. Но для нас, чье становление пришлось на шестидесятые, Ленин был интеллигентом и интеллектуалом — антиподом не только сталинизму, но прежде всего тогдашней партийной верхушке, не всегда обремененной знаниями в области культуры.

Во время работы над дипломом потянулась новая ниточка: Крупская в своих письмах и статьях по сути наметила очертания особого жанра — *исторического портрета*. С этой темой я и поступила в аспирантуру на ФТИИ. Официально моим руководителем был назначен И. А. Бродский, которому я искренне благодарна: он не мешал писать то, что я считала нужным. И еще навел — уже по прошествии юбилея — на совершенно «антиюбилейный» сборник «О памятнике Ленину», изданный в Москве в 1924 году и содержавший статьи и письма соратников вождя, обеспокоенных проблемой наметившегося культа — «Ленина-иконы».

Попытки разобраться в том, что представляет собой исторический портрет как жанр, вывели на следующую ступень.

Выяснилось, что, во-первых, без понимания того, что есть *жанр* в живописи, убедительно описать исторический портрет трудно: дефиниция должна была дать параметры конкретной жанровой модификации и указать направления ее исследования.

Во-вторых, необходимо было понять, какое место занимает исторический портрет в системе жанров русской и советской живописи. Алексей Николаевич Савинов, курировавший меня с самых первых дней в институте, тонко улыбаясь, спросил: «А разве существует такая система?». И правда, в 1968 году даже упоминаний о ней не было. А ведь Савинов для нас, студентов 1960-х, был величайшим авторитетом: блестящий лектор, знаток искусства, переписывавшийся со все еще опальным Александром Бенуа и открывший заново тему Мира искусства. Его мнение и сомнения значили очень многое. Значит, что для меня стало очевидным, следовало, отложив всё, заняться проблемой жанровой системы.

С этой блистательной идеей я и заявила к Алле Глебовне — моему негласному руководителю и другу. Реакция была ожидаемой. Она уговорила «оставить для докторской» проблему систематизации жанров и закончить описание исторического портрета на доступном эмпирическому подходу уровне. На предзащите оставшиеся следы теоретических размышлений были членами кафедры не поняты и подвергнуты сомнению. Поддержал меня мудрый Авраам Львович Каганович, при котором кафедра русского искусства действительно была командой, которой он управлял одним движением бровей. Тем не менее Алла Глебовна, обоснованно опасаясь «черных шаров», вычистила последние следы теории из моего текста.

Я благополучно защитила кандидатскую диссертацию. Но к тому времени так «заболела» проблемой жанра, что никакие внешние препятствия помешать заниматься ею уже не могли. Тем более что, промаявшись

три года в музее Академии художеств, я, благодаря Провидению, попала на худграф ЛГПИ им. А. И. Герцена и в силу особых обстоятельств получила в полное распоряжение курс русского искусства — «от бизона» до наших дней. Предстояло заново осмыслить художественный процесс в целом.

Прочитав курс лекций несколько раз, разработав кучу синхронистических таблиц, я увидела не только реальные очертания той самой реалистической системы жанров, которая смутно мерещилась мне в аспирантские годы, но и контекст, в котором она развивалась...

Редкие попытки вынести теоретические аспекты проблемы на высокий суд, как теперь говорят, искусствоведческого сообщества ничем хорошим не заканчивались. Мои эмпирические наблюдения по теме печатали в ведущих журналах. Но вердикт «Нам алгебра искусствоведения не нужна», вынесенный по поводу моего теоретического опыта *главным* редактором — *главного* периодического органа советского искусствоведения журнала «Искусство» — оставался в силе. Затеянная одним из журналов дискуссия по проблеме жанров ни к чему не привела. Наконец, одним маститым искусствоведом был произнесен жесткий приговор самому жанровому подходу: «Жанры нисколько не объясняют исторический процесс. Они сами требуют своего объяснения. Очевидно, эти понятия (портрет, пейзаж, интерьер и пр. — *Н. Я.*) еще будут держаться, поскольку сохраняют в живом процессе искусства свою внешнюю ощутимость, но задумываться об их особой роли в творческой жизни уже нецелесообразно. Жанры показывают свою недостаточность в освоении и оценке действительности (очевидно, имеется в виду искусство, реальный художественный процесс. — *Н. Я.*) и дезорганизуют понимание процессов, происходящих в искусстве»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Манин В. С.* Жанры изобразительного искусства в свете их сущности / Советское искусствознание. Вып. 20, М., 1986. С. 196–227.

Нужно было поистине сродниться с проблемой жанра, чтобы после таких вердиктов продолжать ею заниматься.

Так была написана докторская диссертация, с защитой которой я тянула несколько лет, пытаюсь по возможности спрятать под эмпирическим колпаком свои теоретические уши. Текст становился все более компромиссным и все меньше нравился мне самой, но ректорат, щедро выделивший мне «на науку» два года с урезанной на 40 % зарплатой, смотрел на затянувшиеся сроки весьма сурово. В. С. Манин ли меня подхлестнул, терпение ли лопнуло — сейчас уже не помню. Но автореферат докторской диссертации<sup>1</sup> я написала в один присест и без всяких скидок на то, что в ученом совете института им. Репина мою работу будут судить даже не коллеги-искусствоведы, а профессора-художники. Помнится, А. А. Русакова заметила, что впечатление такое, будто основной текст и автореферат писали два разных человека.

Первым «внешним рецензентом» моей диссертации на кафедре в институте им. А. И. Герцена была светлой памяти Татьяна Валериановна Ильина – известный искусствовед и педагог, человек в высшей степени благожелательный и красивый во всех отношениях.

Ее одобрение было для меня очень значимо, хотя многие теоретические положения в диссертации были сформулированы недостаточно четко и определенно. Жаль, что мои рецензенты и оппоненты не прочтут этот вариант моей книги о русском реализме. Много в ней такого, что мне самой стало ясным и понятным, а потому сформулировано значительно более просто: все 30 лет, прошедших со дня защиты диссертации в январе 1990 года, проблема жанра меня не оставляла.

Первым оппонентом была, конечно, Алла Глебовна, приложившая немалые старания к тому, чтобы

---

<sup>1</sup> Яковлева Н. А. Система жанров русской реалистической живописи XIX века. Автореферат дисс. ... доктора искусствоведения. Л., 1989.

преодолеть свое неприятие теории как таковой. И дала мне очередной жизненный урок толерантного отношения к чужому, даже чуждому мнению.

Второму оппоненту, Алле Александровне, проблема жанра не была чужда.

Третьим был М. С. Каган. Именно благодаря моим оппонентам с их безупречным авторитетом защита прошла благополучно при апостольском счете 12/1 и уложилась в два с небольшим часа (sic!).

Почти 10 лет я пыталась опубликовать в Ленинграде–Петербурге материалы своего исследования — безуспешно. Проходили лишь отдельные публикации, в основном связанные с методикой преподавания истории искусства в вузе, благо это одна из важных областей применения жанрового анализа.

Сложившиеся обстоятельства всё крепче сплавливали мои теоретические «размышлизмы» с живым материалом истории искусства и побуждали адаптировать теорию так, чтобы ее могла понять студенческая аудитория. И аспиранты. Именно в этой среде неожиданно обрела популярность изданная институтом «под защиту» скромная брошюра «Жанры русской живописи» (Л., 1986).

Шли годы. Я смирилась с тем, что работаю только на студенческую, в лучшем случае — аспирантскую аудиторию, когда Алла Глебовна порекомендовала меня как автора А. Ю. Астахову — главному редактору молодого, но бурно развивавшегося издательства «Белый город». Ему я обязана тем, что были напечатаны результаты моей 30-летней работы. Он же уговорил меня написать книгу об иконе и побудил разобраться в том, что есть благодатный образ с позиций жанрового анализа. По крайней мере, попытаться это сделать. Пользуюсь случаем выразить ему искреннюю за то благодарность.

«Русская историческая живопись»<sup>1</sup> была первой серьезной работой, сделанной на основе жанрового ана-

---

<sup>1</sup> Русская историческая живопись. М.: Белый город, 2005. 655 с.

лиза. Затем издательство заказало мне «Реализм в русской живописи»<sup>1</sup>. Этот роскошный фолиант событием для коллег не стал: он был слишком дорог, слишком тяжел и начинался нестерпимым для глаза праведного историка искусства теоретическим вступлением.

Посвящая эту книгу Алле Глебовне, я и не надеялась, что мой труд пробьет брешь в обороне нестигаемых поклонников Господина Великого Факта в науке об искусстве. Тем более что и сама уверена: без знания материала или даже при незначительным отрыве от него теория нормально развиваться не может. Она должна занимать промежуточную ступень между основной на эмпирическом знании историей искусства и эстетикой, парящей на более высоком уровне обобщения и порой действительно предпочитающей красоту теоретических построений правде факта.

Алла Глебовна так и не прочла мою роскошную книгу о реализме.

Наши «идейные» расхождения не мешали самой близкой и теплой дружбе. Мы просто оставались каждая на своих позициях и старались не касаться спорных тем.

Только в 2015 году я позволила себе выступить с темой «Жанровая хронотипология: базовая теоретическая модель и ее познавательный потенциал» на VI конференции двух университетов — МГУ им. М. В. Ломоносова и СПбГУ — «Актуальные проблемы теории и истории искусства»<sup>2</sup>. Этот доклад был принят, насколько я могу судить, с доброжелательным интересом. Надеюсь, и книга, которая в «бюджетном» исполнении дойдет наконец до специалистов, окажется небесполезной, предлагаемый в ней метод жанрового анализа

---

<sup>1</sup> Реализм в русской живописи. История жанровой системы. М.: Белый город. 2007. 584 с.

<sup>2</sup> Жанровая хронотипология: базовая теоретическая модель и ее познавательный потенциал / Актуальные проблемы теории и истории искусства. VI. Сб. научных статей. СПб., 2016. С. 741–751.



будет использован и усовершенствован, а проблемы, которые остались за пределами данного исследования, заинтересуют молодых ученых.

В заключение должна предупредить: моя работа — «думание» о жанрах — продолжается. Потому, читая и особенно цитируя опубликованные статьи и книги, необходимо помнить: в каждой последующей не только есть новые, пусть небольшие, идеи и открытия, но и порой существенные поправки тех формулировок, которые встречались ранее. Существенно отличаются друг от друга первое и второе издание этой книги. Я наконец поняла, в чем не только дидактический, но и теоретический — познавательный смысл жанровой хронотипологии как особой модели художественного процесса, что именно, недоступное другим методам и подходам, открывает она пытливому взгляду историка искусства.

Хочу искренне поблагодарить за помощь в работе с текстом Елену Новгородцеву и Екатерину Кутлинскую.

Еще раз глубокая благодарность моим оппонентам за то, что это посвящение дало возможность рассказать об истоках исследования и объяснить мое долгое молчание.

*Автор*  
09.01.2020

---

---

## ВВЕДЕНИЕ

# ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЖАНРОВОГО АНАЛИЗА: ТЕЗАУРУС И ГИПОТЕЗА ИССЛЕДОВАНИЯ

Упрощайте сложное —  
и вы получите самый су-  
щественный результат.

Г. Бокль

**Р**усская реалистическая живопись XIX века — одна из вершин отечественного искусства, важный его вклад в сокровищницу мировой культуры. Совсем не так давно — на памяти моего поколения — эта истина имела статус официальной доктрины, так что приближенность к реализму или удаленность от него были критериями оценки качества любого произведения искусства — от древнейших времен и до наших дней. Магистральное направление художественного процесса рассматривалось при этом как восхождение к вершине — реализму, всякое отступление от коего — «шаг вправо — шаг влево» — расценивалось как крамола, достойная поругания и забвения. При этом на вершине всего мирового искусства, естественно, сиял обласканный властями *социалистический реализм*.

Скрыто формировавшееся в художественном сознании, особенно активно с конца 1950-х годов неприятие официальных доктрин любого рода имело следствием охлаждение искусствоведов, особенно молодых, к живописному наследию русских реалистов XIX века.

Положение усугубилось в постсоветские годы. Деформированные властью в начале 1930-х годов художе-

ственный процесс и научное искусствоведение взывали к сердцам художников и умам искусствоведов: началось «связывание концов» в художественной практике и заполнение лакун в науке об искусстве.

Искусство, долгие годы сдерживаемое извне, отреагировало на свободу бурной эйфорией с «повторением задов» отечественного и зарубежного искусства — и со вполне предсказуемыми результатами и последствиями.

Искусствознание, естественно и справедливо, почло первоочередными задачами заполнение тех пробелов, которые образовались в истории отечественного искусства по идеологическим причинам: оживилась медиевистика, новые возможности обрело изучение искусства русского зарубежья.

Но едва ли не главным предметом изучения стало «запасное», дремавшее под замком в дальних запасниках музеев искусство, и если изучение импрессионистов, символистов и мастеров «Мира искусства» начали еще советские ученые во времена оттепели 1960-х, то теперь дошло дело и до авангарда. До Филонова, вытаскивавшего из магмы собственного сверхсознания протообразы людей и предметов. До беспредметной живописи, бывшей под замком (в самом прямом смысле слова) вплоть до последних десятилетий XX века.

Право слова получили загнанные до того в угол ученые-энтузиасты, исследовавшие запретное искусство — такие, как светлой памяти Евгений Ковтун.

Одна за другой проходили выставки с научными каталогами, активно издавались альбомы и монографии. Теперь музеи всеми силами и где только можно приобретали вчера еще запретную живопись, жадно собирали «актуальное искусство» и старательно учили зрителей его понимать и любить. Музеи перестали интересоваться Иваном Никитиным и Ильей Репиным, Вишняковым и Серовым. Покупали новое-новое-новое и ему передавали все новые экспозиционные площади.

Почувствовали силу те, кого вчера еще загоняли в подпол — «андеграунд». Это искусство пошло резвиться не только по залам музеев и галерей, оно вышло на площади, в том числе и Красную...

Как вдруг... Именно вдруг — бьющие все рекорды посещаемости выставки Валентина Серова (2016), Ивана Айвазовского (2017), Ильи Репина (2019). Огромные очереди у входа и толпы зрителей в залах. По свидетельству старших коллег, так проходили выставки русских классиков сразу после войны. Оказалось, что живопись Репина и Сурикова, Виктора Васнецова, Серова, Левитана и других классиков не обесценилась для тех, кого именуют «широкими кругами зрителей» в нашей стране. Отчасти, возможно, потому, что культ русской живописи XVIII–XIX веков, так же как культ великой русской литературы XIX века, закрепился в той сфере, которая по самому своему предназначению осуществляла функцию воспитания — в общеобразовательной школе. Творчество великих русских живописцев оставалось для миллионов сегодняшних зрителей среднего возраста точкой отсчета и эталоном «мира прекрасного», в который несколько десятилетий назад вводили их учителя-энтузиасты с помощью хороших книжек с плохой полиграфией и скверных диафильмов и диапозитивов. И профессиональное телевидение с такими замечательными циклами передач, как «Полчаса в Эрмитаже» и «Рассказы о Русском музее»<sup>1</sup>. Они напоминали о том времени, когда посещение музея было частью — не всегда, особенно для приезжих, и желанной-то! — всякой туристической или культурной программы.

Благодаря школе гуманистический потенциал, нравственная чистота, соответствие национальной ментальности русского классического искусства усваивались

---

<sup>1</sup> Не могу не пожалеть о том, что в смутные 1990-е пленки с записью этих передач — труд десятков профессионалов — были размагничены для записи «горячих» современных интервью и пр. Дефицит пленки...

на уровне неосознаваемого психического — с большим или меньшим успехом. А порой — отторгались по причине излишней педалированности воспитания «любви к прекрасному».

Сегодня гуманитарное образование в школе и вузе разрушено. И вдруг — такая неожиданность. При этом в очередях возле входа в Третьяковку и Русский музей — масса молодежи, чье присутствие трудно объяснить ностальгией по непростому советскому прошлому.

Так или иначе, после «топовых» выставок отечественного искусства стало ясно: заполняя пробелы в его истории, открывая новые имена и осваивая новые и новейшие явления «актуального» искусства, отодвигать на задний план русскую классику не следует. Ею стоит заняться хотя бы для того, чтобы понять притягательность классического русского искусства для отечественного зрителя в такие времена, когда ему, казалось бы, должно быть «не до искусства» вообще, когда сами музейщики используют все средства для того, чтобы привить если не любовь, то интерес к иному искусству.

Какие волшебные «витамины для души» скрывают давно, казалось бы, надоевшие полотна? В чем тайна их обаяния? Секрет огромного воздействия на человека? Напомню: так на пороге драматических девяностых, когда в воздухе запахло гражданской смутой, неведомо почему произошло чудо явления русской иконы, никем специально не организованное. Ангел Златые власы, Владимирская икона Богоматери, Спас Нерукотворный, Троица Рублева, лик Николая Угодника в разных форматах, различного качества репродукциях появились на прилавках больших магазинов и привозкальных ларьков, будто первоцветы высыпали на пригретые весенним солнцем склоны. Сменили портреты Сталина на лобовых стеклах автомобилей — от огромных фур до подержанных мерседесов. Встали за створками еще не разоренных книжных шкафов. Устроились на угловых полках.

Так состояние духа того широчайшего слоя социума, который в русском языке издавна называется народом (варианты — «простой народ», «чуйки» и «народные массы»), актуализировало русское иконописание.

Сегодня, похоже, и русский реализм дождался своей очереди у отечественных специалистов. Не на правах «единственно верного», «вершинного» и «эталонного» явления, а как одна из фаз художественного процесса, одна из безусловных гуманистических ценностей национального наследия, одна из важнейших традиций, питающих современную культуру. Наступает момент, когда русский реализм будет, как всё великое, открыт заново и учеными-искусствоведами.

Современная отечественная наука об искусстве ищет новые подходы, новые методы исследования художественного процесса и его компонентов. Актуальность и необходимость этих поисков в отношении к национальной живописи очевидны. Тем более что материал советскими исследователями накоплен огромный: реалистической живописи посвящены сотни альбомов, монографий, проблемных исследований. Опубликованы — пусть неполно (частично по идеологическим обстоятельствам) — мемуары, критическое и эпистолярное наследие ведущих мастеров. Еще многое лежит под спудом в неразобранных и неизученных фондах. Но задача достойная — по-новому осмыслить, дополнить и местами откорректировать сложившиеся представления о художественном процессе, используя новый инструментарий.

Сказанное не означает, что следует «отменить» всё, что было сделано советским искусствоведением за предшествующие десятилетия (почти столетие!), и поставить под сомнение результаты социально-исторического метода, ибо основанная на нем модель художественного процесса отнюдь не была вульгарной «схемой». Как всякая модель, эта была избирательной — абсолютно социоцентрической, ориентированной на глубокое изучение

одного из объективно важных факторов детерминации художественного процесса: механизма социальной регуляции искусства. Отечественное искусствоведение, основанное на методологии исторического материализма, не учитывало наличия фактора саморегуляции этого самого художественного процесса. Не допускало мысли о том, что искусство, как всё живое, обладает собственной программой развития, благодаря ей сохраняя стабильность и логику исторической динамики.

Речь идет о расширении и углублении казавшихся неизблемыми представлений, а отнюдь не о создании «новой», «подлинной истории искусства», потому что само понятие «подлинная история» в приложении как к обществу, так и к искусству или науке несостоятельно. Искусство — неисчерпаемая «параллельная реальность», его изучение требует множества взаимодополняющих моделей, каждая из которых способна открыть исследователю нечто новое, именно в этой модели проявленное.

Так, жанровая хронотипология позволила обнаружить действие одного из внутренних механизмов саморегуляции художественного процесса и его логику, способную противостоять внешним воздействиям.

Метод системно-исторического жанрового анализа, разработанный некогда автором в докторской диссертации<sup>1</sup>, дал возможность представить и описать русскую реалистическую живопись XIX века как жанровую систему, зародившуюся в лоне художественного процесса в ответ на запросы общества, определившие ее первоначальную программу.

---

<sup>1</sup> Яковлева Н. А. Система жанров русской реалистической живописи XIX века. Автореферат дисс. ... доктора искусствоведения. Л., 1989. Русский реализм оказался для апробации метода особенно подходящим материалом, поскольку: (а) прошел полный естественный цикл развития — от латентного (скрытого) периода до расцвета; (б) развивался в обозримом прошедшем, так что его живой материал — произведения искусства и всё, что им сопутствует, — представлен в огромном разнообразии; (в) исследован советским искусствоведением с замечательной полнотой и скрупулезностью.

Эта система прошла все фазы развития и создала полноцветный и гармоничный художественный образ мира. Творческий метод, созданный русскими художниками-реалистами в один из самых бурных периодов истории России, функционировал в течение всего XX века и сегодня остается одним из мощных инструментов познания мира и самопознания человека.

Русская реалистическая живопись оказалась богатным материалом для применения метода жанрового анализа. Ее совершенная жанровая система отличалась от созданных «привоями» — русскими барокко, классицизмом, романтизмом и т. д. Реализм естественным путем потаенно зародился в недрах отечественного художественного процесса и прошел полный цикл развития вплоть до блистательного расцвета конца XIX — начала XX века. И благополучно существует до сей поры, вступая во взаимодействие с предшествующими ему и рождающимися рядом творческими методами.

Подобно живописи Возрождения в Италии, реалистическая живопись в России сформировала свою национальную школу, доблестно прошедшую через поругания и испытания новыми и новейшими «-измами». Породила раннюю (позднее передвижничество) и позднюю (соцреализм) эпигонские версии, а также полноценные ветви — творческие методы вроде романтического реализма «сурового стиля». И, возможно, бережет для будущего новые трансформы.

#### *ТЕЗАУРУС СИСТЕМНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ЖАНРОВОГО АНАЛИЗА. ЖАНРОВАЯ ХРОНОТИПОЛОГИЯ*

Положение о кризисе современной науки об искусстве давно стало общим местом. Не смею судить о том, насколько оно справедливо, но царящая в отечественной науке об искусстве терминологическая вакханалия несомненна. Потому начнем с тезауруса.

*Язык и слово* — субстанции магические, таинственные и внушающие трепет всякому, кто профессиональ-



но — в любой области — ими пользуется. Весьма часто мы, открывая для себя нечто новое, обнаруживаем, что в языке оно уже обозначено словом. Некогда Рене Декарт сказал: «Определяйте значение слов, — и вы избавите мир от половины заблуждений».

Слово — важнейший инструмент не только общения и художественного мышления, но и гуманитарного знания. Однако для того, чтобы слово-понятие стало инструментом научного анализа, оно должно стать *термином* — однозначным и строго определенным.

Дефиниции таких сложных явлений, как искусство, реализм, жанр, вызывают ожесточенные дискуссии. При этом нередко формируются целые непримиримые школы, придерживающиеся противоположных точек зрения.

Не так давно Россия прошла через словарно-энциклопедический бум. Разуверившиеся в правдивости велеречивых сочинений, оглушенные шквалом разнообразной информации, изнемогающие от «белого шума» гипнотических клише, люди потянулись к факту в его чистом виде и к словарной определенности.

Однако тут же созданные на потребу словари нередко предлагали авторские, сугубо личные определения, так что невольно с благодарностью вспоминаешь строгих советских редакторов. Как следствие возникла необходимость уточнять смысл актуальных для конкретного исследования понятий, чтобы, выработав термины, создать для читателя однозначно трактуемый текст.

Все новые или переосмысленные понятия далее даны с логически обоснованными дефинициями.

Новые дефиниции изначально базировались на анализе конкретного исторического материала — в основном русской реалистической живописи XIX века. Предлагаемая ниже *конкретно-историческая хроно-типология русской реалистической живописи XIX века* — это и исходный базовый материал, и апробация теоретической модели.

Теоретическая арматура помогла выстроить текст, но главное — выявить внутренние закономерности художественного процесса: от зарождения и формирования системы жанров русской реалистической живописи XIX века до ее вполне развитого состояния.

Так что начнем с определения смысла используемых далее понятий в пределах предлагаемого текста. Насколько они универсальны, покажет время.

*Тезаурус* — это слово (от греч. «сокровище») в современном обиходе используется для обозначения *тематического терминологического словаря*, организованного по смыслу. Когда необходимо собрать и логически обосновать комплекс понятий, актуальных для определенной области знания, направления, метода или конкретного исследования, составляется именно *тезаурус*, в котором понятия, оснащенные *дефинициями* и потому имеющие статус *терминов*, выстраиваются в связи друг с другом и включены в единую систему познавательных операций. Именно в этом отличие тезауруса от *гlossария* — *тематического словаря*, в котором, как во всяком словаре, термины даются в порядке алфавита.

### МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДИКА

Слово *метод* в переводе с греческого означает «способ достижения цели, определенным образом упорядоченная деятельность»<sup>1</sup>.

*Методика* — это описание *практического* применения отдельного *метода*, а также *комплекса* или *системы методов*.

*Методология* — это *теоретическое, логическое* обоснование отдельного метода или методики, включающее *категориально-понятийный аппарат*.

Предлагаемый метод *системно-исторического жанрового анализа* и *жанровая хронология* включают логически разработанный категориально-понятийный

---

<sup>1</sup> Философский словарь под ред. И. Т. Фролова. Изд. 7. М., 2001.

аппарат — *терминологический инструментарий* и *систему его применения*. Их логическое обоснование и определение есть *методология* (*теоретические основы*) жанрового анализа. Описание жанрового анализа как комплекса упорядоченных практических операций есть его *методика*.

### ДЕДУКЦИЯ И ИНДУКЦИЯ

Теория искусства активно использует методы, основанные на *дедукции* — движении от общего к частному, от умозрительного логического построения к живому материалу.

Эмпирическое искусствоведение предпочитает методы, основанные на *индукции*, когда исследователь движется от *частного* к *общему*, от сбора и обобщения конкретного материала к выводам, основанным на анализе и синтезе, сравнении, наблюдении и прочих методах изучения конкретного материала. Таков *сравнительно-исторический анализ* — продуктивный и, пожалуй, излюбленный метод искусствоведческого исследования.

Индукция и дедукция используются разными науками, в разных исследованиях, разными исследователями и в разных соотношениях. Как показывает практика, наиболее продуктивно сочетание в исследовании методов дедукции и индукции. Первые обеспечивают строгость исследования и стройность изложения материала. Вторые — его репрезентативность и надежность выводов.

*Системно-исторический жанровый анализ* основан на сочетании индукции и дедукции, хотя на разных этапах данного исследования предпочтение отдавалось то одному, то другому методу.

В истоках была работа с живым материалом истории русской живописи. *Логический анализ* этого материала позволил разработать необходимый инструментарий и дал в итоге *универсальную теоретическую модель жанровой хронотипологии*, которая затем

позволила оптимизировать исследования живого материала — русской живописи в различные периоды ее бытия и увидеть конкретные проявления внутренних закономерностей художественного процесса.

### ЖАНРОВЫЙ АНАЛИЗ

*Жанровый анализ* как раздел *теории искусства* должен быть представлен *универсальной теоретической моделью жанровой хронологии*.

*Жанровый анализ* как раздел *методики искусствознания* (если есть такая методика!) предлагает алгоритмы работы с отдельным произведением искусства, с различными жанрами и жанровыми комплексами (*ассоциациями* — термин Г. К. Вагнера) в различные периоды их бытия.

*Жанровый анализ* в истории искусства может быть использован в работе с отдельным произведением искусства, жанром, системой жанров любой сложности. Пример — предлагаемое в этой книге исследование.

### МАКЕТ И МОДЕЛЬ

Обратившись к словарям или интернету, можно обнаружить неисчислимое множество определений этих двух понятий. Потому оговорим и поясним те из значений, которые *актуальны* для данного исследования и работают *в его пределах*.

И макет, и модель — это сконструированные *подобия* предметов и явлений реальности, но различие между ними принципиальное: макет «схватывает» *внешние приметы* предмета или явления, модель — *существенные* и, главное, *актуальные* для определенного исследования свойства и качества оного.

Поясним на простейшем примере. Обычный игрушечный автомобиль — это *макет* известного всем предмета. Модель двигателя внутреннего сгорания, которую наверняка припомнит любой школьник, вовсе не похожа на автомобиль, но представляет собой то,

благодаря чему автомобиль является средством передвижения. Прошу прощения за простоту примера, но он удобен именно благодаря своей простоте и наглядности.

Макетирование и моделирование с давних пор были вспомогательными приемами изучения, строительства или проектирования в архитектуре. Макеты и модели зданий и иных сооружений передавали внешний вид строений и служили учебным целям. Не один зодчий и изобретатель создавал модели своих сооружений, дабы проверить и доказать их прочность и красоту. В этих случаях было важно не столько внешнее сходство, сколько строгий расчет.

Достаточно вспомнить знаменитую модель деревянного моста через Неву, созданную И. П. Кулибиным. Архитектор А. Н. Воронихин использовал модель для того, чтобы доказать прочность перекрытий колоннады Казанского собора. Модель здания Академии художеств, хранящаяся поныне в академическом музее, наглядно представляет два варианта фасада, из которых был выбран тот, который обеспечивал лучшее освещение учебных мастерских. Это весьма важно для художественного учебного заведения в нашем хмуре Петербурге.

Приведенные примеры — это конкретные практические материальные модели. В наши дни чаще используются модели виртуальные. Существует и математическое моделирование.

С эскиза — модели будущей картины — начинали работу великие художники. Композиционные схемы картин создают и художники, и искусствоведы в процессе исследования.

Даже осмысленная «почеркушка», которую на лекции делает студент в своем конспекте, — это не что иное, как простейшая модель произведения. Она должна отобразить существенные — актуальные для учебного конспекта — характеристики изучаемого здания, скульптуры или картины.

По большому счету, само искусство есть не что иное, как особое — художественно-образное — *моделирование* реальности с широким спектром функций.

В искусствоведении чаще всего используется *словесное* (вербальное) моделирование.

Яркий, эмоционально окрашенный рассказ о картине историка искусства — в книге, экскурсовода или педагога — в реальном общении с аудиторией есть *словесный аналог* живописного образа — вербальная модель визуального образа, выполняющая важную функцию: передать впечатления, чувства, мысли самого исследователя и вызвать у читателей и слушателей определенную реакцию.

Скрупулезное, строгое и беспристрастное *музейное описание картины* ближе к макету, поскольку оно должно быть лишенным эмоций объективным описанием внешнего вида и состояния артефакта.

Пример более сложного построения — *конкретно-исторические модели художественного процесса*, которые создаются историками искусства.

Для того чтобы оценить их функциональность — и неизбежную условность, — достаточно сравнить советскую историю отечественного искусства и те новые ее варианты, которые созданы в постсоветский период. Особенно в 1990-е годы. Как и официально признанная советская, постсоветские модели художественного процесса упрощают моделируемое явление. Но первая модель строилась на определенной идеологической основе, а последующие нередко представляют собою нечто аморфное — упрощенные построения «от противного».

Особую конкретно-историческую модель художественного процесса представляет собой *жанровая хронотипология*. Ее основной смысл состоит в изучении логики художественного процесса, описанного как жанровый.

Надежная конкретно-историческая модель создается на основе *модели теоретической*. Для построения

жанровой хронотипологии любого раздела истории искусства можно использовать следующую группу понятий, предварительно дав им определение.

*КЛАССИФИКАЦИЯ — СИСТЕМА. ТИП — ТИПОЛОГИЯ.  
ХРОНОТИП — ХРОНОТИПОЛОГИЯ*

Классификация в науке — важнейший научный метод систематизации изучаемых предметов и явлений. Не приведя их в порядок, не объединив в группы по формальным (по алфавиту, например) или более существенным признакам, ориентироваться в материале трудно или вообще невозможно.

Классификации — естественные и искусственные, простые и сложные, открытые и закрытые и т. д. — позволяют сгруппировать те или иные предметы и явления, а затем выстроить их в определенном порядке.

*Система* как один из вариантов классификации есть способ описания явления реальности как единого целого. То есть *система* есть описание целостности.

Всякая система состоит из отдельных элементов, которые наличествуют в необходимом и достаточном составе и соединены в определенном порядке комплексом (системой) связей — *структурой*<sup>1</sup>.

Если наличествуют все необходимые элементы, а связи, соединяющие их, верны, проявляются *надсуммарные качества* системы, которые обеспечивают целостности способность выполнять некие функции. Неструктурированный комплекс элементов этими качествами не обладает.

Пример простой механической закрытой системы — будильник. Если в нем есть все необходимые детали (*элементы*) и они правильно собраны (*структурированы*), будильник показывает время и звонит в назначенный час.

---

<sup>1</sup> *Каган М. С. Система и структура // Системные исследования. Методологические проблемы. М., 1983. С. 89.*

Если детали сложены в коробку — это просто россыпь, которую можно определить как сумму или — если всё необходимое в наличии — комплекс, готовый к сборке.

Если сборка произведена правильно, структура выверена, мы получим работающий будильник. Если при сборке неостанет хотя бы одной необходимой детали, будильник не заработает вовсе или не будет звонить. То же произойдет в случае неверной сборки — при наличии хотя бы одного существенного *структурного дефекта*.

Существуют системы *простые*, как будильник, и *сложные*, а также *сверхсложные*, состоящие из элементов-подсистем, каждая из которых в свою очередь может состоять из элементов-подсистем низшего уровня.

Таков организм человека с его кровеносной, пищеварительной, опорно-двигательной, нервной и прочими сложнейшими системами. Такова Солнечная система. Таковы галактика и космос.

Когда необходимо упорядочить неисчислимое множество разнообразных объектов, используется особый вариант системы — *типология*.

*Типология* создается не просто в опоре на один или даже несколько существенных признаков или качеств систематизируемых объектов, а на основе *типа*. Принципиальное отличие от прочих систем состоит в том, что *тип*, положенный в основу типологии, должен представлять собой некую *целостность*, обладать всеми признаками целостности и быть описан как *целостность*. Это описание должно послужить теоретической моделью (*типологемой*) для последующих операций:

- разделения множества разнообразных объектов на группы — *типы*. Каждая такая группа должна обладать существенными *общими* типологическими качествами (свойственными каждому объекту как целостности) и менее существенными качествами,



*отличающими* эту группу (*тип*) от других типов данной типологии;

- объединения выделенных групп в новую целостность — то есть в систему — на основе той же типологии.

В том случае, если мы имеем дело с *динамическими*, развивающимися целостностями, для их описания необходимо ввести *фактор времени*. В этом случае следует использовать особую разновидность типологии — *хронотипологию*, которая создается на основе *хронотипа*.

Определив наиболее общие исходные понятия, можно перейти к конкретным действиям и попытаться вывести дефиницию опорного для метода термина *жанр*.

#### ЖАНР КАК ХРОНОТИП

При помощи системно-исторического метода можно создать хронотипологические модели произведения, жанра, системы жанров и даже искусства в целом.

Относительно произведения это утверждение вопросов не вызывает.

Но искусство — это *неисчислимое множество* произведений различных видов и жанров, непрерывно пополняемое художниками всех стран и народов, входящих в состав нашей цивилизации. Есть ли возможность всё это множество описать как целое, обладающее едиными надсуммарными качествами и выполняющее общие функции?

Можно. И притом именно при помощи *хронотипологии* — метода описания *динамической (развивающейся) целостности*. Мы получим одну из множества моделей мирового искусства как сверхсложной системы.

Тем более эффективно применение такого метода к более частному элементу глобальной хронотипологии.

Логика диктует необходимость начать такое построение с определения *хронотипа*, который должен лечь в основу.

Сразу отметим, что нет необходимости придумывать новое понятие и создавать искусственную конструкцию, поскольку не только научное, но и обыденное сознание давным-давно использует в целях систематизации произведений искусства рабочее понятие *жанр*. Нужно лишь превратить его в термин — уточнить содержание и объем, вывести логически и сформулировать определение — *дефиницию*.

Само слово *жанр* в переводе с французского, откуда оно к нам пришло, означает *вид*, или *род*. Сразу отметим: в русском языке слова *род* и *вид* не являются синонимами.

Со времен Линнея в классификации направление от общего к частному выстраивалось следующим образом: класс-отряд-род-вид. Философия определяет различия между этими группами как иерархические, выстраивая их по принципу объема, когда низшее содержится в высшем. При этом категория *род* определяется как «общая философская характеристика для группы предметов с общими существенными свойствами, несущественные свойства которых отличаются друг от друга»<sup>1</sup>. Это определение действительно для всех уровней классификации и очевидно должно быть учтено при определении *жанра* как основной единицы-хронотипа жанровой хронотипологии.

---

<sup>1</sup> Род — общая философская характеристика для группы предметов с общими существенными свойствами, несущественные свойства которых отличаются друг от друга. Аристотель характеризовал эти общие свойства, общность которых со времени Платона рассматривалась как метафизическая действительность и в средние века играла важную роль в качестве «универсалий» (см. *Всеобщее*), как «существенно-всеобщее в отдельных вещах». В логике понятие рода является упорядочивающим понятием, которое, имея более высокую степень общности, охватывает ряд менее общих понятий (см. *Вид*). В систематике растений и животных род (*лат. genus*) — это группа родственных видов; группы близких родов образуют семейство. Родовой (от *франц. generique* — принадлежащий роду) — относящийся к роду (*genus*). Противоположность — *специфический*. (Краткая философская энциклопедия. М.: Прогресс, 1994.)

Попыток вывести дефиницию понятия *жанр* и пре-вратить его в строгий термин в отечественном искус-ствознании было немало. Позволю себе не останавли-ваться на истории этих изысканий. Упомяну лишь тех авторов, чьи труды проложили дорогу к предлагаемо-му ниже решению проблемы.

На эмпирическом уровне понятие *жанр* определяет устойчивые качества того или иного *типа* произведе-ний, позволяющие объединить их в более или менее устойчивые группы.

Искусствоведение, с естественным пиететом отно-сящееся к живому материалу искусства и потому пред-почитающее индуктивный метод, предлагает свои на-блюдения, основанные на внутривидовых жанровых исследованиях, с использованием рабочих понятий и представлений о конкретных жанровых модифика-циях. На уровне конкретных внутривидовых исследо-ваний такие понятия работают удовлетворительно<sup>1</sup>.

Эстетика предлагает дедуктивный подход и общете-оретические формулы. Полученные при этом дефини-ции позволяют более строго организовать материал, но имеют несколько механистический жесткий характер. Наиболее успешен в данном направлении системный подход, позволяющий представить искусство как це-лостную систему видов, каждый из которых состоит из жанров, связанных сложной многоуровневой структу-рой<sup>2</sup>. Принцип историзма диктует необходимость рас-сматривать искусство в развитии как художественный процесс. При этом жанры рассматриваются как устой-чивые группы, вроде бы не имеющие динамического характера.

---

<sup>1</sup> Образцом такой работы может служить прекрасная моно-графия Льва Мочалова, посвященная натюрморту. *Мочалов Л. В. Три века русского натюрморта*. М.: Белый город, 2012.

<sup>2</sup> См.: *Каган М. С. Система и структура // Системные исследова-ния. Методологические проблемы*. М., 1983. С. 89.

Именно такой подход к проблеме представлен в классическом труде М. С. Кагана «Морфология искусства» (Л., 1972), ознаменовавшем важный этап в изучении проблемы жанра.

Книга включает три части:

- 1) историографическую и методологическую;
- 2) историческую, в которой представлен процесс художественного видообразования;
- 3) теоретическую, в которой построена классификация искусства, описанного в виде системы классов, семейств, видов, разновидностей, родов и жанров.

История и типология в построении М. С. Кагана оказались разведенными в разные разделы. Может быть, поэтому при дальнейшем рассмотрении жанру как морфологической категории было дано самое общее «статичное» определение: *«избирательность художественного творчества»*.

Критикуя предшественников (на Западе — Уэллека и Уоррена, в отечественной науке об искусстве — Г. Н. Поспелова, В. Е. Гусева, В. А. Цуккермана) за то, что их попытки построения жанровой системы «базирировались на недостаточно конкретном представлении о структуре самого искусства», Каган предложил структурную жанровую модель, основанную на четырех основных *гранях* искусства: *познавательной, оценочной, преобразовательной и знаковой (языковой)*. При этом каждая из «граней» была положена в основу особой «дифференциации», проиллюстрированной примерами, — нередко на уровне отдельных произведений.

Не смею критиковать искренне почитаемого мною ученого. Однако уже при иллюстрировании основных положений модель явно «буксовала», конкретный материал оказывал заметное сопротивление выделенным «плоскостям жанрового членения», и это привело автора к признанию того, что «научно обоснованное понимание жанра как общей для всех искусств морфологи-

ческой категории»<sup>1</sup> остается для эстетики делом не до конца выясненным, хотя безусловно необходимым.

В то же время весьма ценными для построения теоретической модели жанровой хронотипологии оказались сформулированные М. С. Каганом следующие основополагающие принципы:

- определение жанра как *первого уровня обобщения* — основания жанровой системы, сразу после произведения искусства, исключая какие бы то ни было «поджанры», что придает системе устойчивость;
- утверждение статуса понятия, согласно которому «жанр есть *общая категория морфологии искусства*»;
- признание того, что «в каждом виде искусства общие законы жанровой дифференциации действуют *особым образом*, а «*многозначность и разнопланность*» жанров в разных видах искусства «*глубоко закономерны, так как порождены многогранностью структуры искусства*»<sup>2</sup>.

Главное противоречие предложенного Каганом определения жанра — отсутствие фактора времени: если виды искусства рассматриваются в исторической динамике, то жанры представлены как статичные группы произведений.

То же противоречие отличает все известные мне дефиниции.

Немаловажное значение в создании предлагаемой далее универсальной теоретической модели жанровой хронотипологии имели труды ученых, разрабатывавших теорию художественного образа как динамической целостности: А. А. Михайловой<sup>3</sup>, М. С. Кагана<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Каган М. С. Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972. С. 424.

<sup>2</sup> Каган М. С. Указ. соч. С. 424.

<sup>3</sup> Михайлова А. А. Художественный образ как динамическая целостность // Советское искусствознание. М.: Советский художник, 1976. Вып. 1. С. 222–257.

<sup>4</sup> Каган М. С. Указ. соч. 440 с.

И. А. Гризовой<sup>1</sup>, К. Горанова<sup>2</sup>, А. З. Васильева<sup>3</sup> и др. Особую роль сыграли труды известного нейрохирурга, высоко и всесторонне образованного ученого академика П. В. Симонова.

Важное значение в работе над определением понятия *жанр* имело сформулированное М. Н. Афасижевым положение о возможности рассматривать единичное — уникальное произведение искусства как «обобщенную модель искусства в целом»<sup>4</sup>. В самом деле, исходя из того, что *единственная реалья искусства — это художественное произведение*, необходимо признать, что именно его характеристики как целостности должны быть положены в основу систематизации.

К сожалению, оценивая произведение как целостную систему, Афасижев не нашел единого системообразующего принципа. В качестве таковых предлагались разнородные «подсистемы» «образов, сюжета, композиции, стиливых особенностей, которые, — по утверждению ученого — в свою очередь, также могут дифференцироваться при их аналитическом рассмотрении»<sup>5</sup>.

Отметим еще одно важное противоречие: и Каган, и Афасижев, и другие исследователи в своих попытках дать общее определение жанра как системы не выходили за пределы признаков содержания, формы и функций произведения, не замечая того, что это *надсуммарные* качества художественного произведения, описываемого как система. При этом упускалось из

---

<sup>1</sup> Гризова И. А. Художественный образ как система. Одесса: Изд. Одесского гос. университета, 1970. 28 с.

<sup>2</sup> Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. М.: Искусство, 1970. 519 с.

<sup>3</sup> Васильев А. З. Жанр как эстетическая категория: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04; ЛГУ им. А. А. Жданова. Л., 1987. 18 с.

<sup>4</sup> Афасижев М. Н. Системно-исторический анализ искусства // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М., 1983. С. 167.

<sup>5</sup> Там же. С. 160.

вида важнейшее положение: всякая целостность как система состоит из *элементов* и *структуры*, с которых и должно начинаться ее описание.

Так стала ясна необходимость искать *универсальное* отличие искусства как особого вида творческой деятельности человека. По ее плодам, отличающимся от всех иных продуктов деятельности человека.

Иными словами, то, что отличает *художественный* артефакт от *нехудожественного*, художественное творчество от любой иной работы. Притом то, что присуще всем без исключения художественным произведениям.

Таким *универсальным* для любого произведения искусства (независимо от его вида) качеством, которое отличает его от всех других плодов человеческой деятельности, является *идеальный* по своей природе *художественный образ*. При этом *материальная основа*, особая для каждого из *видов* искусства, определяет видовую градацию произведений искусства.

Описание художественного образа произведения искусства как системы предполагает определение:

- входящего в его состав *набора образных элементов*;
- особенностей связующих их связей — особой *структуры*;
- *надсуммарных качеств* — содержания, формы, функций, обеспечивающих способность художественного образа к развитию.

Приняв в качестве *универсальной* для искусства системообразующей *художественный образ как динамическую целостность*<sup>1</sup>, мы получаем возможность построить открытую динамическую иерархическую систему — *жанровую хронологию искусства*, начиная с жанра и кончая глобальной жанровой мегасистемой мирового искусства в его видовом и жанровом

---

<sup>1</sup> Михайлова А. А. Художественный образ как динамическая целостность // Советское искусствознание. М.: Советский художник, 1976. Вып. 1. С. 222–257.

многообразии — как сложную систему взаимообусловленных подсистем, а жанр как «последнее теоретическое звено, за которым начинается уже мир конкретных художественных произведений»<sup>1</sup>.

В истории искусства *жанрами называют группы произведений, объединенных устойчивым сходством* — то есть некими *инвариантными* для данной группы качествами. В таком случае мы можем определить категорию «жанр» как некую динамическую целостность, состоящую из произведений с единой *инвариантной основой художественного образа*<sup>2</sup>.

Таким образом, рассматривая произведение искусства как «обобщенную модель искусства в целом»<sup>3</sup>, мы получаем основания для:

- описания жанра в системе понятий, выведенных из анализа *художественного образа произведения искусства как динамической системы*;
- построения хронотипологии искусства как *жанровой*;
- соотнесения системы искусства в целом и каждого из уровней *жанровой хронотипологии* с особенностями художественного образа произведения, описанного как *динамическая система*.

Исходя из того, что в основе жанра, а также жанровой сверхсистемы искусства как обобщенной модели искусства в целом лежат особенности художественного образа произведения, можно предположить, что

---

<sup>1</sup> Пал И. К вопросу о жанрообразовании / Виды искусства в социалистической культуре. М., 1984. С. 232.

<sup>2</sup> В данном случае понятие «инвариант» используется в значении, близком тому, какое оно имеет в структурной лингвистике: «Инвариант — абстрактная единица языка, обладающая совокупностью основных признаков ее конкретных реализаций и тем объединяющая их» (СЭС, с. 487).

<sup>3</sup> Афасижев М. Н. Системно-исторический анализ искусства // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М., 1983. С. 167.