

Н. А. ЯКОВЛЕВА

РЕАЛИЗМ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

ОПЫТ ЖАНРОВОЙ
ХРОНОТИПОЛОГИИ



ЛАНЬ



Я 47 Яковлева Н. А. Реализм в русской живописи. Опыт жанровой хронотипологии : монография / Н. А. Яковлева. — 3-е изд., перераб. и доп. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2025. — 760 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-48965-7 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-3005-9 (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 до того закономерности жанрового процесса и прояснить его логику и флюктуации.

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

УДК 75.01
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:

БОРОВСКАЯ Е. А. — доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской Академии художеств им. Ильи Репина, почетный член РАХ, член СХ РФ
ГРАЧЕВА С. М. — доктор искусствоведения, профессор, декан Санкт-Петербургской Академии художеств им. Ильи Репина, член-корреспондент РАХ

САПАНЖА О. С. — доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой искусствоведения и педагогики искусства института художественного образования Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2025
© Н. А. Яковлева, 2025
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПОСВЯЩЕНИЕ.....	6
ВВЕДЕНИЕ	10

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ИСТОРИЧЕСКИЕ КОРНИ РЕАЛИЗМА.....	15
----------------------------------	----

<i>Глава 1.</i> Историческая динамика художественного образа мира в отечественном искусстве с древнейших времен	21
---	----

<i>Глава 2.</i> «Антропоцентризм» жанровой системы и приоритет портрета в русской живописи XVII — первой трети XIX в.	47
--	----

<i>Глава 3.</i> Проблема жанра в русских трактатах об искусстве XVIII — первой половины XIX в.	84
--	----

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

СКРЫТЫЙ — «ЭМБРИОНАЛЬНЫЙ» ЭТАП РАЗВИТИЯ СИСТЕМЫ ЖАНРОВ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ.....	107
---	-----

<i>Глава 4.</i> А. Г. Венецианов и живопись <i>a'la natura</i> : «Сеятель и хранитель» в пространстве русской равнины.....	112
--	-----

<i>Глава 5.</i> Средние слои русского общества в живописи П. А. Федотова. «Временный человек» как воплощение «социального» времени	142
--	-----

<i>Глава 6.</i> Творчество К. П. Брюллова, Ф. А. Бруни и А. А. Иванова как фактор формирования реалистической русской живописи	170
--	-----

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

РОЖДЕНИЕ НОВОЙ ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЫ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ 1860-х ГОДОВ..... 209

Глава 7. «Натуральная школа» и проблема новой живописи в русской художественной критике середины XIX столетия..... 213

Глава 8. Рождение новой жанровой системы: настоящее и прошлое России в картинах В. Г. Перова..... 239

Глава 9. Творчество В. Г. Шварца и формирование жанрового репертуара реалистической исторической живописи..... 264

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

«ВОЗВРАТНЫЙ ПОРТРЕТОЦЕНТРИЗМ» В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ 1870-х ГОДОВ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ САМОКОРРЕКЦИИ ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЫ..... 295

Глава 10. Жанровая типология портрета 1870-х годов..... 304

Глава 11. Социально-бытовой, бытовой и пейзажные жанры в «портретное» десятилетие..... 344

Глава 12. Герой и «антигерой» в жанрах исторической реалистической живописи семидесятых годов.... 376

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

ЖАНРОВАЯ ТИПОЛОГИЯ РУССКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ НА ЭТАПЕ ЕЕ РАСЦВЕТА 413

Глава 13. Социально-исторический жанр:
«хоровая картина» как «окно в прошлое»
и «пластическая концепция» 419

Глава 14. Память этноса в фольклорно-историческом жанре 450

Глава 15. Духовно-нравственное
как нравственно-этическое — «полный идеал»
в евангельском жанре 462

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ

ОБРАЗ МИРА КАК «ЭНЦИКЛОПЕДИЯ РУССКОЙ ЖИЗНИ» В РУССКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ..... 485

Глава 16. Современное русское общество и его проблемы
в реалистических социально-бытовом
и бытовом жанрах 492

Глава 17. «Романы в красках» В. В. Верещагина
и интегративные процессы в системе жанров
реалистической живописи 518

Глава 18. «Идея личности» и «форма как смысл духа»
в портретных жанрах..... 552

ЧАСТЬ СЕДЬМАЯ

ПРОГРАММА РАЗВИТИЯ СИСТЕМЫ ЖАНРОВ РЕАЛИЗОВАНА: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА ОБРЕЛА ЦЕЛОСТНОСТЬ. ЧТО ДАЛЬШЕ?..... 589

Глава 19. Расцвет пейзажа в русской реалистической
живописи рубежа веков — парадокс
или закономерность? 599

Глава 20. Кризис ТПХВ и расцвет реализма. Вершина
развития реалистической жанровой системы
русской живописи Нового времени 617

Глава 21. Реализм в жанровом контексте отечественного
искусства: к постановке проблемы..... 644

ВЫВОДЫ 669

ПРИЛОЖЕНИЯ

Тезаурус системно-исторического жанрового анализа.
Жанровая хронотипология..... 695

Список основных научных и научно-методических
трудов Н. А. Яковлевой по проблеме жанра 728

Жанровая хронотипология: базовая теоретическая
модель и ее познавательный потенциал 734

Genre chronological typology: basic theoretical model
and its cognitive potential 747

Сокращения 759

Не требует доказательств положение о том, что система жанров русской реалистической живописи сформировалась в пределах сверхсистемы русской живописи Нового времени.

Русское искусство Нового времени в свою очередь укоренено в той благодатной почве, которую создала для него культура русского Средневековья с ее возвышенным устремлением в Горний мир, с ее теоцентризмом, тонким и сложным символизмом и способностью уподобляющего воздействия на человека. Икона и стенопись занимали в этой культуре важнейшее место — как органические части литургического действия, как зримые подобию незримого, способные привести душу в состояние умиления и тем обратить ее к Первообразу.

В атеистическую советскую эпоху средневековое искусство было отринуто как часть православной идеологии, место которой должна была занять идеология материалистическая и атеистическая, и потому всемерно и безжалостно уничтожалось. Лишь благодаря самоотверженной деятельности сотен прославленных и малоизвестных сотрудников музеев и нередко людей, казалось бы, не причастных культуре, были сохранены — на правах художественного наследия многие шедевры иконописания. Уже во второй половине XX века русский храм и русская икона были признаны национальными ценностями мирового уровня и дозволены к широкому изучению и экспонированию, хотя распространение и популяризация икон были ограничены.

В то же время признанная как произведение искусства и часть культуры, икона в научных искусствоведческих исследованиях советских ученых по сути лишалась души. В ней был купирован сакральный смысл и абсолютизированы эстетические и художествен-

ные — секулярные, светские, мирские — качества и составляющие образа. Художественный образ, в реальности являющийся частью, и притом обусловленной, образа благодатного¹, получал статус определяющего, единственного.

Может быть, поэтому искусствоведение мало задумывалось над теми таинственными особенностями русской иконы, которые собственно и обеспечивали ее феноменально действенный характер. Но зато именно благодаря этой установке были внимательно изучены имеющие непосредственное отношение к данному исследованию аспекты и элементы реального мира, проникавшие в ткань образа мира Горнего.

С позиций вынужденно компромиссного секулярного подхода решал проблему жанров древнерусской живописи замечательный историк и глубокий теоретик средневекового русского искусства Г. К. Вагнер в книге «Проблема жанров в древнерусском искусстве», выделивший в ткани символично-догматического иконописного образа мира генетические основы системы жанров русской живописи Нового времени и протообразы ее основных родовых образов, прежде всего портрета².

Проблема жанра русской средневековой живописи ждет продолжателей исследований, но уже сегодня

¹ Яковлева Н. А. Русское иконописание. Благодатный образ на Руси и в России. М.: Белый город, 2010. 480 с.; Она же. Православная икона: благодать и феномен. К вопросу о возрождении иконописания в современной России / Реставрация и исследование памятников культуры русского Севера: Сб. ст. Вологда: Арктика, 2011; Она же. Благодатный образ: к определению понятия / Современная культурология: научная школа профессора Л. М. Мосоловой: Учебное пособие для магистрантов и аспирантов. СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена. 2013. С. 437–448.

² Он же сформулировал некоторые весьма значимые для жанрового анализа положения (об универсальности жанрового подхода к искусству, об асинхронности развития жанров, о специфичности и дифференцированности пространственно-временных представлений и их исторической динамике и др.) и ввел в научный оборот несколько важных понятий (*жанровый образ-тип*, *жанровая ассоциация* и др.). Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1974.

можно констатировать, что это была развитая система высокого уровня. Вагнер справедливо определил в ее исторической динамике несколько фаз и исследовал особенности каждой из них. Если бы речь шла о жанровой типологии русской живописи в целом, невозможно было бы обойти вопрос о системе иконописных жанров.

Можно соглашаться или не соглашаться с разработанной исследователем жанровой типологией средневековой русской живописи, очевидно одно: опираясь на сочинения отцов церкви о первообразах и образах, в частности «Диалектику» Иоанна Дамаскина, Вагнер, вопреки им, исходит в определении жанров все-таки из тех критериев, которые выработаны на материале принципиально иной системы художественного мышления — предметной живописи Нового времени¹.

Иконописание не есть, как искусство, воплощение художественного образа мира. У иконы иной предмет изображения — Духовная реальность. Иные определяющие функции — богопознание и обожение человека. Иная пространственно-временная парадигма. Иконописец осознает себя соработником Духа Святого. Художественное для него — не основа целеполагания, но средство достижения цели. Потому художественный образ не может быть хронотипом для иконописания. Игнорирование этого важнейшего положения было естественно для ученого, работавшего в области науки, основанной на атеизме как официальной доктрине.

Можно предположить, что современные и будущие специалисты подойдут к проблеме жанров (типов) иконописания с принципиально иных позиций, приложат к ним адекватные природе средневекового образа категории. Однако труд Г. К. Вагнера и после этого отнюдь не утратит своей значимости как исследование

¹ Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1974. С. 27.

того художественного контекста, в котором дано было сформироваться русской живописи Нового времени, тех протожанровых форм-завязей, из которых сформировались образы новых типов художественного образа — жанров.

В своем интересном и глубоком заключении, содержащем общетеоретические выводы, Вагнер выстраивает систему «жанровых форм древнерусского искусства», в которой легко вычленяются протожанры живописи как русского искусства Нового времени¹.

Будем поэтому исходить из представления о том, что сверхсистема искусства средневекового уступила место сверхсистеме искусства Нового времени, образ мира которой основан на принципах совершенно иного рода.

Однако нас интересуют не столько общие особенности русской живописи дореалистического периода, сколько ранние проявления тенденций к реализму. И не как случайные спорадические вкрапления, а как симптоматические признаки жанрового процесса, свидетельствующие о скрытом формировании новой жанровой сверхсистемы.

¹ Вагнер Г. К. Указ. соч. С. 253–257.

ГЛАВА 1

ИСТОРИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА МИРА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН

В отличие от искусства Италии, в котором средневековый символизм пришел на смену античному и эллинистическому искусству с его культом «тварного» мира — пластики человеческого тела, красоты рукотворной вещи и нерукотворной природы, — на Руси византийская икона, мозаика, фреска были привиты на ветвь пантеистического искусства с его образом-символом, образом-знаком, по своему характеру полисемантическим: в эпоху всеодухотворения — языческого пантеизма в его славянском варианте — образ, даже аскетичный до предела, был наполнен символическим смыслом.

Достаточно вспомнить Збручского идола с его достаточно сложной структурой, до конца не разгаданной исследователями, но явно являющейся моделью мира, или символику русской избы — такой же моделью мира в его бытовом, практическом воплощении. Орнаменты на одежде, ювелирные изделия были знаками добрых сил и играли роль оберегов. Во всех этих случаях функции познания мира или оберега обеспечивал изображенный предмет, а не качество изображения — достаточно было его узнаваемости. Конь или петушок, которым заканчивается охлупень крыши избы, и сами скаты ее символизировали небесный мир, дорогу солнца вне зависимости от того, насколько этот конь был красив и скаты крылообразны.

В то же время, сколь странным это ни покажется, не только орнамент на одежде или серьги в ушах девушки, но и простая изба, не говоря уж о храме — даже самой маленькой обетной церковке, создавались — в меру возможностей — по законам гармонии, неосознанно воспринятой человеком от окружающего мира. Исследователи не случайно отмечают ритмическое, пропорциональное, колористическое совершенство предметов славянского быта и их близость особенностям окружающей природы.

Так сливались в одной вещи символика и красота, соотносимая с красотой мира в восприятии человека. Так воспитывались в человеке славянской языческой древности важнейшие качества, позволяющие понять и принять византийское христианское символическо-догматическое искусство.

Легендарная история выбора веры князем Владимиром — Крестителем Руси свидетельствует в пользу высокой способности человека русского Средневековья к восприятию тех таинственных воздействий развитого образа восточно-христианского искусства, которое всей своей мощью и обрушилось на новообращенного. Не только разумом, но прежде всего сердцем воспринимал окрещенный житель Руси христианские истины, заложенные в формах храма, в мерцании фресок и драгоценном сиянии мозаики, в строгих и милостивых лицах икон.

Владимирская икона Богоматери (первая треть XII века, ГТГ) — греческая Елеуса (Милующая) пришла на Русь как Умиление, преобразующее — обоживающее душу молящегося, накладывающее на нее неизгладимую печать добра и света.

Икона была не только посредником между человеком и Богом, но и окном в Горний мир, носительницей высших Божественных истин.

На протяжении тысячелетия единоличного и соборного молитвенного общения с иконой рождалось

и укреплялось представление о высшей цели, ради которой создается зримый образ.

Для иконописца писание икон было актом служения Высшей цели. Именно оно, это качество, выйдя за границы сакрального и получив всеобщий характер, обусловило особенности самовосприятия русских «служителей муз» вплоть до XIX века (вспомним стихотворение «Пророк» А. С. Пушкина, дидактические мечтания А. А. Иванова и П. А. Федотова), взывало к гражданской совести и чуткому сердцу русских художников. Формула Николая Некрасова «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» будет повторена в середине XX века Евгением Евтушенко: «Поэт в России — больше, чем поэт».

Представление о высшем предназначении искусства усваивалось поколениями и стало одной из основ русской ментальности, формируя то качество души, которое позже не раз оценивалось как излишнее, отягощающее светское искусство избыточной для него дидактичностью. И легло в основу живописи русского реализма XIX века, предопределив его лучшие гуманистические качества.

Воспитанное на пантеистическом символизме восприятие мира русским этносом было подготовлено если не к пониманию, то к ощущению первосмысла линии, силуэта, пятна, цвета, света¹. Потому русский мастер-иконописец именно их в первую очередь перенимал у приезжих мастеров, дабы вложить в них символический смысл нового учения. «Ярославская Оранта», приписанная традицией иноку XI века Алипию, исполнена

¹ «Однако для русского искусства резкое обострение интереса к проблемам формы означало и решительный поворот к уходу от традиции, — пишет известный исследователь русской живописи конца XIX — начала XX века. — Русская живопись, откажись она полностью от социальной и этической содержательности, вступила бы в конфликт с собственной природой, стала бы в оппозицию к литературе» *Герман М. Фантомы и реалии русского импрессионизма* // Искусствознание. 1999. № 2. С. 327.

в совершенном стиле символично-догматической системы, вершиной которого станут «Ветхозаветная Троица» Андрея Рублева и «Распятие» 1500 года Дионисия.

Эти иконы, как сотни тысяч сгоревших в пламени пожаров, потоптанных вражескими конниками, истлевших в пустоте заброшенных храмов, были «умозрением в красках» и окнами в Горний мир, радостный, совершенный, сотканный из Света и Добра. И если стенопись рассказывала о Священной истории как о библейском всечеловеческом прошлом, к которому приобщалась окрещенная Русь, о днях Первого пришествия Богочеловека на землю, то икона была тем «светом в конце туннеля», тем сияющим будущим, которое ожидало по успении каждого истинно верующего. Образ Горнего мира в иконе построен по законам внематериального и, в сущности, надпредметного Бытия.

В иконе властвует свет как субстанция, из которой — не из земной материи! — и соткано всё, что имеет форму предметов. Образ светоносен, он излучает свет, а не поглощает и отражает его. И то, что воспринимается как светотеневая моделировка — по аналогии с приемами предметной живописи, — на деле есть излучение света. Чтобы понять это, а главное, почувствовать, нужно непредвзято, дав волю непосредственному восприятию, посмотреть на иконы Феофана Грека или мастеров его круга. Известны особые приемы, с помощью которых изографы повышали светоносность изображения, добавляя, к примеру, в темперу крупные зерна цветных минералов, отражающих свет.

В иконе цвет символичен, потому что являет собою по-разному окрашенный свет — не обжигающий и бесцветной. Как только в изображении появляется тень, это симптом того, что образ Горнего мира подменен образом мира дольного, освещенного физическим светом.

В иконе изображение дематериализовано, ибо являет собою живописное подобие несотворенной бесплотной

Сущности, а не материального — тварного, воплощенного — ее подобия.

Иконописец не озабочивается знанием того, сколько костей в пятке у человека, поскольку изображает его бесплотную сущность — душу. Как только изображение обретает плоть, а художника начинают занимать проблемы создания убедительных образов Христа и Богоматери, апостолов, святых в их земной жизни, это означает, что в икону приходят образы земного мира. Древо жизни обретает дубовые листочки, престол, на котором восседает Христос, оказывается сотворенным из дерева, а не из материи иного порядка — светозарной и светоносной.

В иконе пространство строится по законам инобытия: от творящего его Бога, Зримого в образе Сына или Незримого, всегда изнутри иконы вовне — чем и объясняется обратная перспектива, и никакие игры разума для объяснения этого феномена не потребны. Более того, это пространство в иконе, имеющее внешнюю — выходящую за поле доски — точку свода нередко строится так, что в этой точке располагается или должен расположиться молящийся, тем самым вводимый в сакральное пространство. Построение пространства в прямой перспективе — от художника и зрителя — свидетельствует о перемещении вектора образного восприятия на мир земной, материальную реальность.

Горний мир предвечен, в нем нет времени в обычном, сомасштабном человеческому восприятию, в нем *всё* существует *всегда*. Но в этом *всегда* иконописец, изображая событие, избирает некое мгновение, окрашивающее Образ особым светом, преобразующее форму так, чтобы человек воспринимал образ как определенную фазу события со своим особым смыслом.

Так, «Сретение» тверской школы (середина XV века, ГРМ) с его мотивом восхождения по лестнице храма и крайнего напряжения ожидания в фигуре Симеона Богоприимца, парящей над ступенями, отлично по

своему строю от «Сретения» кисти Андрея Рублева (1405, ГРМ) прежде всего потому, что избраны различные фазы события: приближение чуда и его свершение.

Еще ярче эта особенность проявляется в трех вариантах «Сошествия во ад»: момент свершения, когда Христос с усилием выводит Адама и Еву из ада (Псковская школа, конец XIV — XV века, ГРМ), момент обретения миром гармонии (Дионисий, XV — начало XVI века, ГРМ) и торжества после свершившегося события (Новгород, конец XIV — XV века, ГРМ).

Изображенные в пространстве одной доски различные фазы единого события самоценны, а время в иконе дискретно — событийно. Развернутое внутри зримого образа, течение времени станет симптомом иной системы мировосприятия, связанной с перемещением вектора искусства с Мира Небесного на мир земной, с Бога на человека.

Созданная с целью уподобляющего воздействия, русская икона до XVI века чуждается изображения крови, мучений, пыток, до чего так изначально падко европейское искусство. Что же должен был пережить русский мастер-иконописец, чтобы так правдиво изобразить способ, которым связывали руки пленникам, то разнообразие пыток и мук, которое мы видим в новгородской иконе «Чудо Георгия о змие» XIV века (ГРМ)!

Русская икона отнюдь не оторвана от земной жизни, она всегда сопряжена с состоянием духа тех, к кому обращена. Сквозь идеальную отвлеченность образа Горнего мира — Царствия Небесного — в русской иконе просвечивает боль и радость, страдание и вдохновение земного человеческого бытия. Образы русских святых сохраняют черты их живого облика.

Из дольного мира пришел в русскую культуру в самый трудный для страны и ее народа период монголо-татарского ига культ воинской доблести с его почитанием Михаила Архангела, Георгия Победоносца,

Дмитрия Солунского, первых русских святых — князей Бориса и Глеба.

К единению и согласию призывала русичей и славяла светлую жертву павших на поле Куликовом «Троица» Рублева.

Восприятие, особенно художественное, а тем более восприятие иконы — материя тончайшая. Однако долгий опыт практической работы свидетельствует о том, что всякая избыточная визуальная информация, активизирующая «глаз физический», снижает способность «ока духовного» проникать в Божественную Сущность образа: на пути духовного видения возникает своего рода преграда, которую специалисты называют поведствительностью и которая есть не что иное, как проявление интереса к реальному миру. В Западной Европе этот внутренний поворот не случайно был назван Возрождением: он знаменовал обращение к истокам, к античной системе видения мира. Средневековый символизм одухотворил гуманистическое европейское искусство, но лишь на время пригасил интерес к реальному миру. На Руси он логично вошел в художественный процесс.

Показательна судьба русской житийной иконы. Уже изографу XIV века понадобились поля — это был едва ли не первый симптом приближающегося поворота вектора художественно-образного мышления в сторону реального мира. В ранних житийных иконах средник отводился изображению вневременного инобытия — прославленного святого или чуда, в клеймах же разворачивались эпизоды земной жизни. Совсем не случайно именно клейма оказываются окнами в реальный мир, приоткрывают завесу идеального и позволяют понять человеческие чувства и переживания.

В житийных иконах любимейшего на Руси святого — Николы-Угодника, Мир Ликийских чудотворца — эпизоды его земной жизни и сотворенные им чудеса изображаются неизменно убедительно и узнаваемо.

В поздних житийных иконах эта граница сглаживается, а затем и растворяется. Земное бытие занимает все поле доски.

Поворот к иной системе художественного мышления осуществляется как смена предметно-функционального детерминанта художественного образа мира и способа преобразования предмета. Происходит поворот к реальному миру в его материальной предметности и пространственно-временном бытии. В иконе все более заметное место занимают реалии, изображаемые со все большим интересом и тщанием.

Внутренняя логика художественного процесса очевидно неостановима. Новый художественный образ мира развивается скрыто, внутри старого, тщательно отработывая каждую из образных составляющих.

В русской иконе XVI века реалии зримого мира прорастают в ткани образа мира Горнего, сохраняя свой символический смысл, но наращивая предметную конкретность. Человек и окружающая его среда включаются в картину мира на ее периферии, казалось бы, ничему не мешая. Таков план Новгорода с достоверно изображенными храмами в иконе «Видение пономаря Тарасия» (XVI в., Новгородский музей-заповедник).

Со временем реалии располагаются в поле доски все более свободно и радостно, и молящиеся не сразу осознают их разрушительную для сакрального образа силу.

Нарастающий интерес к изображению предметов земного мира не только выдает наивное любование самими этими предметами, но и знаменует рождение художника-личности, для которой наслаждение искусством есть определяющее качество. Рождается живописец, своей кистью осознанно служащий не только Богу, но и художеству. Сам он еще не осознает этого, но его перемещающийся на земное бытие глаз постепенно начинает формировать в нем самом и в воспринимающей личности чувство и сознание самоценности зримого мира, неизбежно приводящие к утрате способности

видеть в художественном образе буквы священного текста, раскрывающего Высшие истины. Образ тварного мира набирается прелести и тешит глаз физический, веселит душу.

В XVI, а особенно в XVII веке эта радость становится все более явной. Образ дольного мира с полей иконы, где еще в XIV веке он занимал свое законное место, переходит в пространство средника, прорастает цветами и травами — уже не условными, а пышными розами и весенними тюльпанами, густолиственными дубами. В нем появляются селения и города, окруженные стенами, застроенные храмами и палатами. Корабли под надутыми ветром парусами пускаются в плавание по синим волнам земных морей. Белокаменные дуги мостов изгибаются над синими реками («Уар воин и Артемий Веркольский», XVII в., ГТГ).

Зритель видит землю с высоты птичьего полета и не в обратной, а в условно-прямой перспективе, когда дальнейшее изображение уменьшается и располагается в поле доски над ближним. Всё более редким становится использование обратной перспективы, всё более очевидными — поиски приемов создания убедительного для глаза изображения. Впрочем, сама система изображения при этом нередко сохраняется, иконы-притчи (например, «Притча о хромце и слепце», XVI в., ГРМ) создаются по тем же каноническим правилам, по каким издревле писались иконы праздничного ряда.

Уже при Иване Грозном церковно-земские Соборы, Стоглавый (1551) и состоявшийся в 1553–1554 годах, дали позволение изображать на иконах реальных людей, прежде всего царей и князей, а также притчи — поучительно-аллегорические сюжеты.

Напомним, что образ человека в его земном бытии до XVI века не был легитимирован в канонической иконе, что не исключало обыденных изображений и персональных конкретно-исторических образов на страницах книг и стенах храмов. Предметом изображения

была персона как носительница той или иной функции, а не живая личность, потому и задача портретного сходства образа не стояла.

И изображение Святослава Ярославича с семьей в Изборнике Святослава, исполненном в 1073 году, и семья Ярослава Мудрого на стенах Киевского Софийского собора, и образ князя Ярослава Всеволодовича в донаторской фреске церкви Спаса на Нередице в Новгороде (около 1246, была в сохранности почти до Великой Отечественной войны).

И позднее, вплоть до XVII века, «воображены подобия» русских исторических деятелей в московских соборах и разнообразных царских родословиях дают возможность узнать об изображенных очень немногое сверх их сословной роли и некоторых внешних примет идентификационного характера.

И всё же это были протоформы образа индивидуума, и созданы они были, да и воспринимались как таковые: в одних случаях надписи, в других — место на стене и ситуация, в которую включена персона, и всегда — одеяние играли роль идентификаторов — признаков, способствующих опознанию изображенного.

Формированию «портретного видения человека» способствовало растущее осознание ценности личности, но прежде всего личности духовной. И Сергей Радонежский на прославленной шитой пелене XV века из Загорска и на иконах XV–XVI веков, и митрополиты Петр и Алексий на иконах Дионисия изображены в идеальной духовной — бесплотной — сущности, как канонические *персональные образы*.

Иное дело изображения сцен их земной жизни в клеймах. В этих сценах можно увидеть ростки будущей исторической живописи, пусть пока лаконичные и условные. Герой в них узнаваем, потому что в основу взят образ средника.

Русская *протопортретная персональная икона* — явление особого порядка: это образ реального русского

человека, причисляемого к лику святых, начиная с Бориса и Глеба. Постепенно в этом жанре накапливались средства передачи индивидуальности. Примечателен редкий по своему характеру образ Кирилла Белозерского (XV в., ГТГ, авторство приписывается Дионисию Глушицкому).

Образ ярко и трогательно индивидуален, есть предположения, что перед нами редчайший подготовительный материал, в котором художник при жизни святого зафиксировал не только его внешние черты, но и внутренние качества. Возможно, эта дощечка — самое раннее портретного характера изображение в русском искусстве, даже не портретная икона, но *иконописный портрет* — притом иконописный исключительно по технике исполнения. Эта маленькая икона — огромный шаг на пути формирования портрета.

Древний русский иконописный портрет¹ дошел до нашего времени в редчайших образцах, которые могли развиваться в особый жанр, но остались в виде весьма хрупкой и недолговечной переходной формы, связующим звеном не только между иконой и парсуной, но шире — между средневековым и новым русским искусством.

Портретная икона продолжала развиваться своим путем, и в Новое время под влиянием живописи обрела черты жанра, входящего в состав церковной живописи, но обладающего и некоторыми качествами портрета, в частности, сходством с оригиналом, особенно в тех случаях, когда дело касалось канонизации современников. В таком виде этот иконописный жанр перешел в век двадцатый. Иконописные образы Серафима

¹ Уже в XIX — начале XX века канонизированные современники не могли быть изображены даже на иконе непортретно — непохоже, вневлично. Яркий пример — многочисленные образы Серафима Саровского. Портретная икона получила особое развитие в наши дни возрождения православия в России. Сегодня новоканонизированные члены царской фамилии и многие иные русские деятели, особенно новомученики, изображаются узнаваемо, но преображенными согласно церковным установлениям.

Саровского, Иоанна Кронштадтского, святителя Луки, страстотерпцев императора Николая II с семейством и многих других новомучеников сохранили портретное сходство и получили самое широкое распространение в современном русском иконописании.

Иначе дело обстоит с персонифицированными изображениями обычных людей — не праведников. Они появляются в иконах и стенописи достаточно рано. При этом следует иметь в виду, что знаменитые «семейные портреты» купцов Кузьминых («Деисус и молящиеся новгородцы», XV в., Новгородский музей-заповедник) или Никитниковых на стене в приделе церкви Св. Троицы в Никитниках в Москве едва ли представляют собой изображения живых: скорее всего, художники создали образы ушедших в мир иной и молящихся о своих потомках пращуров.

В XVII веке получает распространение портретный образ как особая инкрустация в икону — *иконный портретный образ*. Если *иконописный портрет* был моноструктурным предшественником портретного рода, *иконный портретный образ* — это образный элемент, включенный в ткань иконы. Памятники такого рода достаточно редки, и открытие каждого из них становится событием для историков искусства.

Таковы прижизненные портреты царя Алексея Михайловича с семейством в иконе «Похвала Владимирской Богоматери (Насаждение древа Московского государства)»¹ кисти Симона Ушакова (1668, ГТГ),

¹ Такова же, например, известная в нескольких вариантах икона «Положение ризы». Е. С. Овчинникова датирует первый вариант временем около 1630 года. Если учесть, что это событие произошло в 1624 году, когда вывезенная из Грузии риза Христа была преподнесена московскому патриарху Филарету послами шаха, что изображение создано современниками, возможно, даже свидетелями произошедшего, можно сказать, что в иконе этой мы видим протожанровые образы будущих картин. Даже не исторических, как полагала Е. С. Овчинникова, а портретных и отображающих важные события современной жизни (*Овчинникова Е. С. Портрет в русском искусстве XVII века. Материалы и исследования. М.: Искусство, 1955. С. 16*).

близко знавшего царское семейство. Царские изображения выполнены явно как портретные, что особенно заметно при их сравнении с медальонами на ветвях дерева — «воображенными подобиями».

Яркий образец посмертного иконного портрета представляет собой образ Василия III в иконе «Василий Великий и Василий III»¹ из Архангельского собора, недавно раскрытой московскими реставраторами. Усопший государь изображен «в соглаголении» со святым Василием Великим перед образом «Богоматерь Воплощение». Современные исследователи отыскивают в иконе сложный символический смысл, так что она становится средством утверждения актуальной для эпохи идеи святости государя и государева рода.

Еще один пример идеологического включения иконного портретного образа — «Спас на престоле с припадающими митрополитом Филиппом и патриархом Никоном» (Московский областной краеведческий музей в г. Истре). Исследовательница памятника Л. Н. Савина² убедительно датирует его временем между 1652–1657 годами, когда Никон вступил в борьбу за возвышение священства над царством, за что и был осужден и удален из Москвы.

Иконный портретный образ отличается избыточным для иконы тяготением к жизненной убедительности. Светские функции, привнесенные в икону, превращают ее в переходное — порубежное явление.

Как это нередко бывает, воинские бедствия Смутного времени имели неоднозначные последствия и, в частности, способствовали укреплению связей России с Европой. Связи эти в основном осуществлялись

¹ Подробно об иконе «Василий Великий и Василий III» см.: Самойлова Т. «Новооткрытый» портрет Василия III и идеи святости государя и государева рода // Искусствознание 1/99. С. 39–57.

² Савина Л. Н. Икона «Спас на престоле с припадающими митрополитом Филиппом и патриархом Никоном» из собрания Московского областного художественного музея // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археологический ежегодник. 1988. М.: Наука, 1989. С. 240.

опосредованно, через европейскую провинцию — Польшу и Украину, что на десятилетия задержало процесс становления отечественной живописи, но одновременно позволило ей развиваться более спокойно и органично. С середины века в Оружейной палате работали иностранные мастера, но чаще всего «ограниченных художественных дарований», да и те старались скрывать свои профессиональные секреты от русских учеников, боясь конкуренции.

Ни художник неизвестного происхождения Г. Детерс (голландец?), ни голландец Д. Вухтерс, ни поляк С. Лопуцкий шедевров портретного искусства не оставили да, судя по документам и образцам, и не способны были их создать: гениальным европейским живописцам не было ни малейшей надобности ехать в «дикую Московию». Так что русская живопись до Петра развивалась практически «самоучкой», но зато и без шоковых впечатлений, способных поразить отечественных умельцев.

Ко второй половине XVII века глубокие трансформации захватывают и церковное искусство в целом, и самое икону¹.

В ней появляются пейзаж, натюрморт, интерьер, изображения людей и животных настолько полнокровные и переполненные жанровыми потенциями, что эти образы дольного мира начинают теснить сакральную сущность². Напомним еще раз знаменитую икону Ушакова, название которой бесконечно варьируется: ее именуют «Владимирская Богоматерь, или Насаждение древа Московского государства», «Древо государства Московского (Похвала Владимирской Богоматери)», а то и просто «Древо государства Московского»³.

¹ Овчинникова Е. С. Указ. соч. С. 25.

² Там же. С. 47–48.

³ В связи с этой работой Овчинникова предложила гипотезу о «бригадной», традиционно артельной работе над ней художников портретной мастерской Оружейной палаты во главе с Безминым. (Овчинникова Е. С. Указ. соч. С. 97–99).

По своей функции и благодаря наличию канонических элементов образа — иконы Богоматери Умиление и Христа с ангелами на небесах, обрамленных пенообразными «облаками», сложным трансформациям пространства, условности «древа» — лозы, усыпанной пышными цветами, более всего похожими на розы, и виноградными гроздьями, произведение остается иконой. Но узнаваемый образ Московского Кремля и портреты царской семьи занимают в ней если не приоритетное, то, во всяком случае, очень важное место. А ведь датируется эта икона 1668 годом.

Так в иконе всё более убедительными становятся называемые «реалиями» завязи родовых, потенциально жанрообразующих образов формирующейся сверхсистемы живописи Нового времени. Среди них первой выходит из пространства иконной доски парсуна. Она проходит недолгий по времени, но исполненный значимости путь образной трансформации и локализуется как полноценный жанр со своими содержательными и стилевыми характеристиками.

К концу XVII века живописцы в Оружейной палате, бывшей ведущим художественным центром государства, достаточно обособлены. Появление мастеров портретной живописи, таких как И. Безмин и Д. Ермолаев, означало решительное и уже осознанное отделение светской живописи от церковной. По документам известно, что обычай писать портреты с натуры («с живства») был достаточно прочно укоренен в отечественном искусстве. Широкое распространение получают и родословия: на стенах дворцов и храмов появляются целые «портретные галереи».

Парсуна была особым жанром портретного рода. Она цепко удерживает свое имя — искаженное слово «персона», хотя это далеко не самый удачный, а главное, поздний термин. Он был необходим, *парсуна* как убедительное изображение конкретного человека стала

первым — авангардным жанром отечественной живописи Нового времени.

Среди наиболее известных произведений переходного характера можно назвать иконописные по форме, но портретные по своим функциям и особенностям персонификации изображения М. В. Скопина-Шуйского (ГТГ), царей Федора Иоанновича (ГИМ) и Иоанна IV (Датский национальный музей), датируемые первой третью XVII века. Эти произведения неизвестного мастера (или мастеров) с очевидностью являют главное противоречие, которое пришлось преодолевать новому русскому искусству: интерес к индивидуальности человека, к внутреннему складу не поддается реализации в традиционной иконописной форме, превосходно отточенной для воплощения идеального. На примере этих произведений можно почувствовать, сколь необходимым и неизбежным было обращение к опыту, накопленному европейской живописью.

Обособившись, парсуна не сразу обрела родовые качества портретного жанра. Переходный характер имеют идеализирующие натуру посмертные изображения царя Федора Алексеевича и патриарха Никона с выполненным аппликацией из тафты «доличным» (1680-е, оба в ГИМ). А вот в групповом портрете патриарха Никона с клиром (Московский областной краеведческий музей, г. Истра), весьма неумело и странно закомпонованном, необычайно убедительны острохарактерные лица.

Зрелая парсуна воплощает образ реальной исторической личности, примечательной либо своим происхождением, либо деяниями. У парсуны своя поэтика — стиль жанра, в котором нетрудно отметить черты перехода от иконописания к живописи. Это порой достаточно наивные, почти детские приемы. Все свои возможности парсунный мастер подчиняет главной цели: предельно конкретизировать образ, сохранить его индивидуальные качества и рассказать о сословном положении героя и его заслугах.

Старательнее всего изображалось лицо: форма носа, глаз, бровей, рта, волос. Ни характер, ни чувства, ни мысль модели не то чтобы не интересуют живописца — они просто не успевают «протиснуться» в зону его внимания, всецело поглощенного заботой, срисовать как можно более точно наблюдаемые формы. Художник словно останавливает внутреннюю жизнь своего героя, «накалывая» его живописное подобие, как бабочку на булавку, на поверхность своего холста. А затем начинается повествование о нем и его достоинствах, так же скрупулезно изображая одежду и аксессуары: любит узорочьем, разделявая складки, старательно размещает предметы, которые должны рассказать о сословном положении изображенного. Но и этим не удовлетворенный, призывает на помощь слово — в иконописной традиции: выписывает имя модели и в картуше на лицевой или на оборотной стороне изображения расписывает заслуги и подвиги своего героя.

Парсуна долго сохраняет кровную связь с иконой — прежде всего в технике темперного письма, вплоть до приемов высветляющего вохрения по санкирю, но по сути своей это уже миметическая живопись: то, что в иконе было образом светоносной формы, теперь превращается в светотеневую пластическую моделировку, хотя и не всегда последовательную.

Можно отметить и интерес к анатомически правильному изображению головы, в частности, постановке глазного яблока. Внимательный взгляд живописца фиксирует индивидуальный разрез глаз: тщательно выписывается слезник, припухлости верхних и нижних век, бликующий белок, радужная оболочка, постепенно набирающий живой выразительности зрачок.

Так написана голова на изображении Алексея Михайловича из Государственного исторического музея: одутловатость щек и глаз, слегка оттопыренная мягкая нижняя губа и острый пристальный взгляд.

Голова, а точнее лицо, как живая маска, словно вставлено в переливающийся драгоценный фон, в который вплавлена облегающая тучное тело парча царского одеяния и бармы, в реальности тяжелые, а в изображении потерявшие вес, разложенные так, чтобы каждый драгоценный камень был виден. Объемная держава и скипетр пририсованы к неумело написанным рукам. Предметные свидетельства царского достоинства подкрепляются надписью над левым плечом царя:

ОБРАЗ ВЕЛИКАГО
ГДРЯ ЦРЯ ИВЕЛИКАГО
КНЗЯ АЛЕКСЕЯ МИХАЙЛОВИЧА
ВСЕА ВЕЛИКИЯ ИМАЛЫЯ
ИБЕЛЫЯ РОССИИ САМОДЕРЖЦА

Так же пишутся сторонниками новой живописи и иконы. То, что признание лучшего изографа получает Симон Ушаков, создатель прославленных «живоподобных» образов «Спас Нерукотворный» и «Великий Архиерей», говорит о кризисе иконы громче, нежели многие документальные свидетельства.

Парсуна наращивает убедительность изображения лица портретируемого — именно оно воспринимается как воплощение индивидуальности, постепенно наполняясь жизнью.

Раскол между живописью лица и отвлеченностью фона доведен до предела в известном портрете правительницы Софьи Алексеевны (1680-е, ГРМ), на котором она изображена в овальном медальоне на фоне двуглавого орла.

Интерес парсунных мастеров к анатомии можно назвать «платоническим»: под одеждой неощутимы формы тела, живопись рук остается условной и архаичной. Впрочем, рисунок кисти человеческой руки будет трудностью непреодолимой для рядового русского художника вплоть до образования Академии.

Долгое время новое вино вливалось в старые мехи иконной формы, готовое, но пока не имеющее силы разорвать ее. У европейской живописи парсуна перенимает композиционные формы парадного портрета: конного, в рост, поколенного и поясного. Заимствуются фоны — драпировки и столики с атрибутами, поскольку отвечают цели создания репрезентативного образа. Проникающие на Русь приемы, в течение столетий отшлифованные в Европе, воспринимаются простодушно и наивно, в них отпечатывается всё то же захватывающе новое аналитическое видение и пленительно свежий интерес к неповторимости личности.

Маленькие конные изображения Михаила Федоровича и Алексея Михайловича живо напоминают «заготовку» к образу Кирилла Белозерского Дионисия Глушицкого: та же диспропорция при увеличении головы во имя сохранения черт лица. Можно предположить, что эти странно миниатюрные изображения есть нечто вроде эскизов к будущим крупноформатным портретам. Разве что золотой фон противоречит этому предположению, но ведь еще в XVIII веке эскизы не только картин, но и портретов особенно важных заказчиков представлялись им на апробацию, а потому выполнялись художником со всем тщанием. Зато какие индивидуальные, но равно и значительные, полные царского достоинства лица у этих крохотных всадников, гарцующих на игрушечных лошадках!

Парсуны XVII века современному зрителю напоминают пляжные или рыночные фотографии «с фоном», нарисованным на фанере с прорезью для лица. Порой кажется, что из этих старательно выписанных фонов выглядывают лица давно ушедших в небытие жителей допетровской и раннепетровской Руси: мужественного В. Ф. Люткина (ГИМ), молодцеватого Л. К. Нарышкина (ГИМ), созерцательного И. Б. Репнина (ГРМ). Все они подбочиваются одной рукой, другой опираясь на трость или шпагу, при этом ни

художника, ни заказчиков нисколько не смущает то, что все фигуры неустойчивы, ни одна не упирается в пол ногами, да и пол как таковой скорее напоминает пологий позем.

Впрочем, когда выполняется семейный заказ, композиция разнообразится с большей изобретательностью: братья Ивана Борисовича Репнина Афанасий и Александр располагаются в пространстве холста одинаково вольготно, но в позах, несколько отличных одна от другой, индивидуальны только их лица.

Медленно, но неостановимо в парсуне накапливаются новые живописные качества. Художники всё ещё используют иконописную «разделку складок пробелами», но абстрактные фоны становятся все более редкими. Меняется концепция пространства, ибо изображения человека и предмета как явлений вполне материальных требуют реального места. И пространство в парсуне, пусть уплощенное, позволяет передать их объем и фактуру. Всё чаще фигуры располагаются в пространстве, «распланованном» при помощи драпировок и предметных вех. Но прямая перспектива по-прежнему используется непоследовательно, русским художникам незнакомы разработанные еще мастерами эпохи Возрождения законы ее построения.

Во всех этих исканиях советские исследователи склонны были видеть «реалистические тенденции», и с этим трудно не согласиться. Это был наивный реализм, родственный простодушию детского рисунка, и в то же время — свидетельство перехода русского изобразительного искусства в иную систему художественного видения мира.

Парсуна была последним звеном *жанровой генетической цепочки* образов человека в иконе и стала первым звеном *генетической цепочки портретных жанров*, а точнее — корнем пышного и разветвленного портретного рода, состоящего из множества жанров русской живописи XVIII–XXI веков.

Со всей очевидностью поворот вектора художественного процесса в сторону земного мира и человека проявляется в стенописи, которая изначально, со времен Софийского Киевского собора, воплощала сюжеты Священной Истории. На стенах московских, ярославских, вологодских и иных соборов разворачивается красочная лента реальной и убедительно изображенной жизни, порой оттесняющей основной — библейский сюжет. В сценах свадебных пиров, путешествий, труда и отдыха угадываются образы горожан, сельских жителей, иноземных и русских гостей.

К концу XVII века в русском искусстве сформировались основы секулярного, светского мировидения и сложились условия для формирования новой системы жанров. В пространстве иконописного благодатного образа проросли реалии, обладающие живописным жанровым потенциалом, проявились симптомы смены пространственной парадигмы и реального света. Более того, определилась основа жанровой структуры живописи Нового времени, прошедшей в недрах иконописания латентный период формирования: *парсуна* выступила в роли ее *жанра-авангарда* — опознавательного знака, предвозвестившего *портретоцентризм художественного образа мира* в отечественном искусстве XVIII — первой трети XIX века.

Уже в XVII веке созревание новой системы художественного мышления становится настолько очевидным, что возникают первые попытки осмысления происходящих изменений. В России появляются первые трактаты, в которых сформулированы принципы нового искусства и новой типологии художественных образов.

В трактатах Симона Ушакова (так называемое «Слово к люботщательному иконного писания»¹) и Ио-

¹ Мастера искусства об искусстве. Том VI. Искусство народов СССР XIV–XIX вв. / под ред. А. А. Федорова-Давыдова. М.: Искусство, 1969. С. 50–54.