

Наталья Шамардина
(Калининград)

«СКРЫТЫЙ ПОРТРЕТ»
В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТОВОЙ ЖИВОПИСИ
НА ПОРОГЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ:
ЮГО-ЗАПАДНЫЙ АКЦЕНТ*

Рассматриваются первые опыты введения в восточнославянскую культовую живопись реалистических портретных изображений. Показываются этапы становления и развития этой тенденции, вскрываются аспекты культурного синтеза, воплотившегося в портрете как первом светском жанре живописи. Особенность этого процесса – представление реального лица в религиозном контексте.

Ключевые слова: культура, иконопись, живопись, портрет, история, Речь Посполитая, Юго-Западная Русь.



Искусство реалистического портрета в Западной Европе формируется в начале эпохи Возрождения с утверждением новых аспектов понимания личности. Изначально это искусство отличалось светским характером, обусловленным идеологией гуманизма и возрастанием индивидуального сознания.

В художественной практике иконописцев Юго-Западной Руси, входившей во владения крупнейшего европейского государства – Речи Посполитой – портрет появляется в конце XVI века. Из документов известно о портрете Софии Григорович, выполненном в 1594 году Филиппом Федоровичем, членом православного львовского Ставро-

© Шамардина Н., 2015

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ. Проект «Художественная культура XVII века: восточнославянские параллели» № 14-04-00344.



пигийского братства [1, с. 243]. Изображения нетитулованных горожан, так называемые мещанские портреты, в галицком искусстве типологически соотносимы с «бюргерскими» портретами итальянского кватроченто. Портреты сограждан в искусстве художников-русинов, очевидно, составляли самостоятельную ветвь творчества, параллельную их основной деятельности в качестве иконописцев. Отметим, что в Московском царстве наиболее ранние портреты были государевыми заказами и писались с представителей аристократии.

Сложившиеся в Европе ренессансные тенденции на окраинах польско-литовского государства не могли концентрироваться исключительно в сфере католической культуры, талантливые мастера православного вероисповедания вовлекались в новые художественные процессы. Так, львовский иконописец Федор Сенькович (? – 1631) считается автором целого ряда аристократических портретов. Ему же принадлежит не предусмотренное иконографической сюжетной схемой индивидуализированное изображение в композиции большой многофигурной иконы «Введение Богородицы во храм» 20-х годов XVII века¹ – по всей видимости, скрытый автопортрет мастера [10, с. 173].

«Скрытый автопортрет» – это введенный в групповую композицию художником собственный портрет, иногда с отличительным профессиональным знаком (как ящик красок на голове художника в картине Карла Брюллова «Последний день Помпеи»), чаще – без него. Автопортреты художников Нового времени отличает особая мера рефлексии, они отражают осмысление и оценку художником своей личности. Это свойственно уже ранним итальянским автопортретам, многие из которых опознаны благодаря «Жизнеописаниям» Дж. Вазари или по комплексу признаков, которые выдают специфическую заинтересованность художника в самом себе, а также посредством зеркала (или зеркал). На иконе одного из львовских музеев у левого края композиции (где часто помещали свои изображения мастера кватроченто) – мужчина с устремленным на зрителя напряженным взглядом, со свечой в прижатой к груди руке – это образ православного художника начала Нового времени, увиденный им самим: в нем христианское смирение сочетается с творческой волей и уважением к своему таланту.

В дальнейшем индивидуализированные образы в иконах, несущие элементы портретности, – «скрытые портреты», узнаваемые согражданами-современниками – становятся важной чертой галицко-львовской иконописи, демонстрируя формирование в искусстве юго-западной ветви восточного славянства основ эстетики Нового времени.

¹ В настоящее время находится в Музее народной архитектуры и быта во Львове.

Одним из художников, в творчестве которого явственно присутствуют элементы новой эстетики, был ученик Сеньковича Николай Петрахович-Мороховский (? — после 1666 года). Он работал во Львове, остававшемся (до 1708 года) оплотом православия и неприятия церковной унии, насаждавшей с 1596 года на восточных землях католической Речи Посполитой, когда общим фоном культуры здесь были европейские тенденции позднего маньеризма и раннего барокко. Вся его жизнь была связана со Ставропигийским Успенским братством. Основой общественной и культурно-просветительской деятельности православного братства после периода «пуризма» и отторжения инокультурных новшеств стало сочетание европейской образованности с унаследованным от предков «греческим» обрядом. Номинальное подчинение непосредственно патриарху и независимость от местной иерархии, вплоть до выборности священника, позволяли горожанам самостоятельно определять меру следования православным установлениям и введения в обиход, в том числе и в культовую живопись, новых элементов.

Эта установка проявилась уже в первом крупном произведении Николая Петраховича — в апостольском ряде иконостаса Успенской братской церкви², выполненном согласно контракту в 1637–1638 годах [3, с. 349]. В монументальном ансамбле заказчики (выборные «старшины» братства) совместно с художником воплотили свою политическую и эстетическую программу, трансформировав древнюю мистическую композицию предстоящих в молении Спасителю святых в величественную галерею образов обращенных к пастве мудрых и достойных мужей. Радикальное иконографическое новшество деисусного ряда Петраховича — сцены мучений и смерти апостолов в нижнем регистре икон, образцами которых стали гравюры западноевропейских иллюстрированных («лицевых») Библий, в том числе Герарда де Йоде (1588). Сознательное использование элементов западной культуры направлено галицким иконописцем на акцентирование актуальных реалий. В сценах страданий за веру учеников Иисуса Христа православные галичане видели пример терпения и духовной стойкости, необходимых в условиях национального и религиозного угнетения.

О портретной практике Петраховича не сохранилось письменных свидетельств. Но можно не сомневаться, что, избранный в 1666 году главой городского живописного цеха, он должен был, в соответствии с его уставом, писать портреты, в том числе и в полный рост. Индивидуализация ликов апостолов Успенского деисусного ряда давала исследователям основание видеть в нем коллективный портрет членов

² Ныне иконы находятся в церкви святых бессеребряников Космы и Дамиана в селе Великие Грибовичи под Львовом.



братства, объединенных служением общей высокой идее. Убедительная с точки зрения переносного содержания, эта мысль может быть истолкована и буквально. Подтверждением ее служит сопоставление облика персонажей деисуса с портретами львовян первой половины XVII века. В первую очередь одного из наиболее известных представителей православного братства, чья иконография не вызывает сомнений, — Константина Корнякта (ок. 1520–1603). Критский грек, бежавший от турок, богатый купец, он финансировал красивейшую постройку ренессансного Львова — колокольню Успенской церкви («башню Корнякта»). Долгое время она заменяла православным горожанам строившуюся городскую церковь. В ней хранилась так называемая погребальная хоругвь с живописным портретом коленопреклоненного Корнякта. Характеристика образа на этом портрете близка внешности одного из апостолов Успенского деисусного ряда — евангелиста Марка. Образ апостола Марка «по-ренессансному» приподнят над обыденностью и даже монументален, что, надо полагать, входило в сверхзадачу автора иконостаса. Но и портретное сходство с одним из авторитетнейших членов братства, стоявших у истоков национально-культурного движения, здесь, вероятно, целенаправленно и закономерно.

В сохранившихся произведениях Петраховича сквозит осознание высокого общественного предназначения церковной живописи. Ее пафос определен остротой социальной и национально-освободительной борьбы православных русинов Речи Посполитой, которая велась в форме конфессионального противостояния. С этим, очевидно, связано отношение «маляра Николая» к конкретизации персонажей церковных композиций. В иконных композициях он использует портретную характерность для углубления духовного содержания.

Интересный материал для данной темы представляет уникальное произведение галицкой художественной культуры первой половины XVII века — портретная миниатюра рукописного Службника 1632 года, который принадлежал киевскому митрополиту Петру Могиле³. Речь идет о листовом изображении почитаемого в православии святым константинопольского архиепископа IV века Иоанна Златоуста. В нем усматривают портретные черты самого Петра Могилы (1596–1647), запечатленные мастером из его окружения. Местом создания Службника считался Киев [5, с. 29; 6; 7, с. 175; 9, с. 41–46]. При этом отмечалась удивительная близость миниатюр стилию львовских художников первой половины XVII века [5, с. 29].

³ Архиерейский службник и требник Петра Могилы. В настоящее время хранится в Институте рукописей Национальной библиотеки Украины им. И. Вернадского в Киеве.

В тексте титульного листа Служебника обнаружено подтверждение львовского происхождения иллюстрированной рукописи. Инициатором создания кодекса стал Иван Боярский («новоисправлен многогрешным Иоаном Боярским»). Он был сыном священника львовской Успенской церкви и в 1632 году претендовал на освободившуюся епископскую кафедру в Перемышле⁴. По этому поводу им был заказан роскошный архиерейский Служебник со сложно скомпонованным титульным листом, заставками, орнаментальными рамками текста и тремя «ростовыми» миниатюрами с образами авторов литургии. Епископом Боярский не стал. Во время пребывания во Львове Петра Могилы, принявшего в апреле 1633 года в Успенской церкви сан митрополита Киевского и Галицкого, Иван Боярский передал Служебник («на время», как он полагал, судя по завещанию) новопоставленному архипастырю [2, с. 140].

Исполнение миниатюр Служебника⁵, таким образом, следует связать с мастерами, работавшими в тот период во Львове и писавшими иконы для львовской братской церкви, священником которой был отец Ивана Боярского — Василий. Николай Петрахович в 1631 году возглавил мастерскую покойного Федора Сеньковича, много лет исполнявшего художественные работы для братства. Естественно полагать, что именно Петрахович стал одним из трех мастеров, иллюстрировавших кодекс.

Возможность рассмотрения портретной миниатюры с изображением Петра Могилы в образе Иоанна Златоуста в числе произведений, принадлежащих Николаю Петраховичу, на наш взгляд, аргументируется сопоставлением этой миниатюры с его живописными работами, прежде всего, с иконами Успенского апостольского ряда. Композиционные особенности изображений, масштаб, пропорции и силуэты фигур, специфика трактовки объемной формы являют впечатляющее соответствие образному строю миниатюры. Особенно впечатляет в этом плане образ апостола Павла успенского деисуса. Однако миниатюра в большей степени тяготеет к светскому парадному портрету эпохи барокко с его театрализованной патетикой. Отголоски подобной театрализации усматриваются в изображении Тайной вечери на центральной иконе праздничного ряда Успенского иконостаса, вышедшей из мастерской Сеньковича-Петраховича [11, с. 170]. Сход-

⁴ Упоминание об этом см. в работе: [9, с. 69 — 70].

⁵ Кроме листа с образом Иоанна Златоуста в Служебник вошли изображения Григория Богослова и Василия Великого, выполненные в совершенно иной стилистике, ориентированной на печатную графику. Третьего мастера, явно западноевропейского происхождения, представляет композиция титульного листа.



ство интерпретации фигур и ликов этой иконы, практически полная идентичность облика одного из апостолов с миниатюрой Службника не случайны. «Тайная вечеря», по всей видимости, была написана Петраховичем в период восстановления обгоревшего в 1630 году иконостаса Успенской церкви, то есть, как можно понять из документов, до февраля 1632 года, что близко времени создания Службника⁶. В целом для миниатюры характерна та мера переплетения галицкой иконописной традиции с элементами западноевропейской художественной культуры, которая свойственна именно творчеству Николая Петраховича.

Побуждение заказчика Службника воплотить облик авторитетнейшего в Речи Посполитой поборника православия в виде одного из столпов византийской церкви выглядит более чем обоснованным. Надо иметь в виду, что пышные велеречивые панегирики в честь Петра Могилы появлялись уже с того времени, когда он был Киево-Печерским архимандритом (с 1627 года) и когда печатные раритеты украшались гравюрами символического и условно-портретного характера. С одним из таких «портретов» 1632 года можно сблизить и миниатюру Службника, не имеющую, надо заметить, ничего общего с каноническими изображениями Иоанна Златоуста в восточнославянской иконографии. Очевидно, что образ Петра Могилы, энергичного, европейски образованного человека нового, барочного склада, требовал от художника-галичанина и новых живописных решений. Репрезентативность композиции, выразительность лица, насыщенный цвет и контрастное сопоставление света и тени, объемно моделирующее форму — таковы средства создания в книжной миниатюре монументального, полного высокого достоинства образа, отвечавшего обществу представлению о выдающемся деятеле национальной культуры и церкви.

Физиогномическое сходство могло быть результатом и живых наблюдений художника. Петр Могила, происходивший из рода господарей Молдавии и Валахии, постоянных опекунов и деятельных участников строительства львовской Успенской церкви, был тесно связан со Львовом. Первоначальное образование (которое было завершено в Париже) он получил в львовской братской школе при Успенской церкви — единственном учебном заведении такого рода на восточнославянских землях.

Известно, что православному искусству чужды идеи прославления людей, не причисленных к лику святых. Человек с точки зрения пра-

⁶ В этой связи следует упомянуть и композицию «Тайной вечери», входящей в убранство титульного листа Службника и имеющей явное сходство с иконой «Тайная вечеря» из Успенского (грибовичского) иконостаса.

вославної культуры — эхо и отпечаток прежде идеального персонажа, прославление его возможно лишь воспеванием соименного святого. Эта традиция соблюдена и в Служебнике Ивана Боярского, где на титульном листе изображены святые тезки заказчика: Иоанн Предтеча и Иоанн Богослов. Но нарождающееся мышление Нового времени уже прорывало круг устоявшихся православных представлений. Уподобление киевского автора патетических «Слов», многочисленных проповедей в защиту нации и православной веры клеймившему некогда в Константинополе еретиков Иоанну Златоусту могло рассматриваться львовскими «мещанами» как вполне допустимая прозрачная аллегория. Учтем, что многонациональная культура Львова конца XVI — начала XVII века, в том числе польско-латинская поэзия, входившая в круг интересов просвещенных членов православных братств, имела опыт прославления монархов и князей церкви.

Оставшееся по Андрусовскому миру 1667 года в составе Речи Посполитой Правобережье, включающее Львов, столицу Червонной Руси, переживало в последней трети XVII века экономический спад. Сказались бедствия многолетних войн, политическая нестабильность, конфессиональные сложности. Зстой и упадок — вот определение культуры Львова той эпохи, города, бывшего в начале века крупнейшим художественным центром на восточных окраинах польского государства. Горожане («мещане»), на чьи средства в основном строились и украшались церкви, по большей части были разорены. Художники, выросшие в десятилетиями формировавшихся мастерских, выезжали в провинцию, в города Левобережья. В изрядно обезлюдевшем Львове угасала и культурная жизнь.

В 80—90-е годы XVII века крупнейшие события художественной жизни Юго-Западной Руси происходят уже вне Львова. В это время формируется ряд провинциальных художественных центров, обретающих самобытность. Так, местечко Жовкву на севере от Львова во второй половине XVII века покровительство короля Яна III Собесского и его наследников превращает из ординарной феодальной вотчины в признанный художественный центр. Здесь, в королевской резиденции, собирались коллекции европейской живописи, сюда по приглашению короля приезжали из Европы архитекторы, живописцы, скульпторы. На протяжении столетия, до середины XVIII века, в Жовкве работали целые династии местных живописцев и резчиков, что теперь дает возможность с полным правом говорить о жовковской художественной школе. Наиболее выдающимся из мастеров этой школы был «мещанин жовковский» Иван Руткович (ок. 1650 г. — нач. XVIII в.). Его творчество — одна из ярчайших страниц художественной культуры всего восточного славянства. Многие годы, будучи одним из ува-



жаемых в городе людей (его выбирали в органы городского самоуправления), он возглавлял крупнейшую в то время в Жовкве художественную мастерскую.

Уже в ранний период в творчестве Рутковича появляются портреты. Так, 1682 и 1683 годами датируются иконы «Моление» из церкви галицкого ремесленного местечка Потелич, включающие портретные изображения жертвователей (ктиторов) — потеличских мещан. Исследователи отмечали, что образы многих икон Рутковича напоминают конкретные лица. Индивидуализация персонажей иконных композиций, стремление к портретности — примета Нового времени, результат близкого соприкосновения с западноевропейским искусством.

Икона «Воздвижение Честного креста» из с. Сытыхова⁷ — многофигурная композиция, которая приписывалась восточнукраинскому мастеру, изобразившему, как полагали, в группе за византийской императорской четой (Константином и Еленой) гетмана Самойловича [5, с. 237]. За портрет Самойловича, как выяснилось, было принято изображение короля Яна III Собесского, возле которого видна и его супруга, француженка Мария-Казимира (Марысенька). Новая атрибуция дала основание отнести икону к кругу галицких художников [4, с. 164].

На территории русских земель Речи Посполитой в конце XVII века появляется большое число икон на аналогичный сюжет, а также образов «Покрова» и «Успения», в которых среди многочисленных персонажей помещали изображения короля — он был популярен в народе благодаря победоносной борьбе с турками — а часто и королевы. Сюжет Священного Писания или церковной истории придавал особую значимость таким образам правителей. Подобные иконы, сохраняя свою культовую полноценность, отчасти превращаются в мирской панегирик правящему монарху, победителю «басурман». По наблюдению Павла Белецкого, в униатских иконах король Ян и королева Мария замещают в сцене «Воздвиженье» византийских царей Константина и Елену. В иконе из Сытыхова король-католик изображен не главным в группе [4, с. 165]. Данное обстоятельство также указывает на автора произведения как на художника именно из окрестностей Львова, где, благодаря стойкости Успенского братства, и в конце XVII века церковная уния еще не завоевала всю православную паству.

Анализ живописной манеры иконы «Воздвиженье» из Сытыхова демонстрирует ее близость (вплоть до произвольных деформаций и искажений рисунка при изображении человеческих фигур и лиц) особенностям художнического почерка Рутковича 1680-х годов.

⁷ Ныне находится в Национальном музее им. А. Шептицкого во Львове.

Портреты Яна Собесского и королевы Марии-Казимиры Руткович вполне мог встречать в художественном обиходе, мог сам исполнять по заказу их копии. Следует учитывать также, что, как и другие художники городка, он, скорее всего, не раз бывал в покоях жовковской резиденции Собесских, выполнял некие художественные работы, и облик короля, других членов королевской семьи был знаком ему не только по портретам.

Верхняя часть иконы «Воздвиженье» из Сытыхова представляет особый интерес: это самостоятельная картина, вернее, вставной групповой портрет вероятных заказчиков, стоящих на хорах церкви певчих разного возраста и стати во главе с «регентом Силькевичем».

Икона из Сытыхова, в целом сохраняя традиционную иконографию, как ни одно другое произведение церковной живописи этого времени наполнено портретами реальных людей. Пожалуй, только лики центральной группы из четырех архиереев, воздвигающих крест, не носят явного портретного характера. Все прочие — это, по всей видимости, «скрытые портреты» членов семьи Яна Собесского, шляхты и богатых мещан из окружения Ивана Рутковича. Подобный подход к композициям на священные сюжеты в европейском искусстве известен с периода Раннего Возрождения: алтарные картины и фрески изобилуют портретами именитых граждан. В иконе из Сытыхова в облике мальчиков-дьяков явно присутствуют черты сыновей Яна Собесского и Марии-Казимиры — Якуба и Александра-Бенедикта (это, кстати, дает возможность ориентировочно датировать икону второй половиной 1680-х годов). Вероятно, и головка блондинки в золотом венчике рядом с царицей Еленой — портрет знатной дамы из дома Собесских, не исключено, что одной из парижских кузин королевы. В ее лице есть запоминающаяся характерность с намеком на капризную галантность, созвучная облику другого персонажа Рутковича — архангела Михаила на дьяконских дверях знаменитого Жовковского иконостаса.

Творчество Ивана Рутковича, как видим, дает существенный материал для темы «скрытого портрета» в иконописи. Оставаясь иконописцем, он вплотную подошел к проблеме формирования новых, вполне светских жанров, прежде всего портрета. Знакомство с западноевропейской живописью, голландской гравюрой, киевской книжной иллюстрацией, витражами готических костелов, соединившимися с традициями «византийского» иконописания, определяет особый «аромат» искусства жовковского художника, выделяя его творчество в особую ветвь восточнославянского барокко.



«Скрытый портрет» в иконописи восточных славян остается еще мало исследованной темой (вспомним неидентифицированное портретное изображение в иконе ведущего царского иконописца Симона Ушакова «Архангел Михаил»), обещающей важные историко-культурные открытия.

Список литературы

1. Александрович В. С. Портретная живопись во Львове в последней четверти XVI века // Памятники культуры. Новые открытия. 1990. М., 1992.
2. Александрович В. С., Мыцько И. З. Архиерейский служебник и требник Ивана Боярского. Уникальный рукописный кодекс 1632 г. // Памятники культуры. Новые открытия. 1993. М., 1994. С. 138 – 147.
3. Архив Юго-Западной России. Киев, 1904. Т. 11. С. 349.
4. Белецкий П. Украинская портретная живопись XVI – XVIII вв. Л., 1981.
5. Жолтовський П. М. Український живопис XVII – XVIII ст. Київ, 1978.
6. Логвин Г. Забутий шедевр живопису XVII ст. // Образотворче мистецтво. 1970. №5.
7. Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. Київ, 1985.
8. Петрушевич А. Сводная галицко-русская летопись с 1600 по 1700 год. Львов, 1874. С. 69 – 70.
9. Попов П. Невідомий прижиттєвий портрет Петра Могили // Народна творчість та етнографія. 1969. Вип. 6.
10. Шамардина Н. В. Неизвестное произведение Федора Сеньковича «Введение во храм» // Памятники культуры. Новые открытия. 1994. М., 1995.
11. Шамардіна Н. В. До питання про ранне бароко в українському живопису. Нові сторінки творчості Миколи Петраховича // Українське барокко та європейський контекст. Київ, 1991.

Natalya Shamardina

THE 'SECRET PORTRAIT' IN EASTERN SLAVIC RELIGIOUS PAINTINGS ON THE THRESHOLD OF MODERNITY: THE SOUTHWESTERN ACCENT

This article examines the first attempts at introducing realistic portraits into Eastern European religious paintings. The author identifies stages in the development of this trend and describes aspects of cultural synthesis embodied in a portrait as the first secular genre of painting. A distinctive feature of this process is depicting an actual person in a religious context.

Key words: culture, icon painting, portrait, history, Rzeczpospolita, Southwestern Russia.