



Title	Средневековые компоненты в структуре живописного портрета на заре нового времени в странах восточной и юго-восточной Европы
Author(s)	Иванова, Благовеста
Citation	Acta Slavica Iaponica, 22, 215-237
Issue Date	2005
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/39449
Type	departmental bulletin paper
File Information	ASI22_011.pdf



СРЕДНЕВЕКОВЫЕ КОМПОНЕНТЫ В СТРУКТУРЕ ЖИВОПИСНОГО ПОРТРЕТА НА ЗАРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ В СТРАНАХ ВОСТОЧНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ*

БЛАГОВЕСТА ИВАНОВА

На заре нового времени жанр портрета все еще имел ряд особенностей, унаследованных от средневековья. Наиболее отчетливо они проявлялись в портретах, связанных с культом предков, который занимал важное место в социальной жизни стран восточной и юго-восточной Европы. Средневековые особенности видны в их семантике и типологии и для данного региона характерны в целом, независимо от времени преодоления средневекового и появления нового мышления. Они явно присутствуют в структуре восточно- и юго-восточной европейской портретной живописи, которая в своем развитии проходила одинаковые стадии. Указанные особенности и являются объектом настоящего исследования.

До сих пор в контексте произведений интересующего нас времени и региона болгарский портрет не рассматривался. Наша цель – рассмотреть структуру портрета, связанного с культом предков, в диахроническом плане (его корни, традиции) и показать, что на стадии перехода к новому времени и независимо от национальных особенностей в нем присутствовали общие средневековые компоненты. Таким образом, болгарский портрет эпохи национального Возрождения займет свое место в истории искусства стран неклассического Возрождения. В целом в хронологическом плане речь идет о периоде с конца XVI до середины XIX вв.

Страны восточной и юго-восточной Европы в разной степени испытывали на себе западноевропейское влияние и потому средневековые традиции в переплетении с новыми явлениями получили в их изобразительном искусстве неодинаковое отражение. Главная особенность регионального портрета, связанного с культом предков, состоит в том, что даже после того, как в искусстве сформировалась новая эстетика, такие произведения продолжали находить в нем свое место, однако уже на ином культурном уровне, становясь частью фольклора или архаикой. Иными словами, сам культ предков являлся основой для появления портретного изображения человека.¹ При этом в странах восточной и

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Research Support Scheme Института Открытое общество (проект № 384/1997).

1 Вспомним, что на протяжении всего своего существования и развития портрет в большей степени имел связь с культом мертвых, чем с прославлением живых. Начиная с портретных статуй в гробницах Древнего Египта, погребальных масок в Микенах, надгробных плит в Риме, фаюмского и донаторского портрета в Ви-

юго-восточной Европы портрет формировался на основе традиционных компонентов, таких, как средневековая модель композиции, библейская мифология и фольклорное восприятие. Они являлись общими для этих стран и продолжали присутствовать в их живописи в эпоху, когда в искусстве усваивались новые темы и жанры и зарождался новый формально-пластический язык. Наличие этих компонентов воздействовало на становление портрета в новых социальных условиях. На его формирование в каждой из этих стран оказывали влияние и национальные особенности средневекового искусства.

Портретный жанр мы будем рассматривать междисциплинарно и в сравнительном плане. Исследование на формальном и семантическом уровнях позволит выявить средневековые элементы. Большая часть портретов рассматриваемого периода, созданных в Речи Посполитой, на Украине, в России, Чехии, Словакии, Венгрии и в Болгарии связана с погребальной обрядностью, с ее атрибутами и местами поминаения (могила, семейная галерея в храме, жилище). Их можно классифицировать на погребальные, т.е. созданные для церемонии похорон собственно, и мемориальные – написанные после смерти в память об усопшем и не имеющие отношения к самому погребальному обряду. Функция таких портретов в эпоху перехода к новому времени указывает на связь разных уровней структуры портрета с культом мертвых.

Способ художественного отождествления личности,² на наш взгляд, чрезвычайно важен при определении степени развития портрета и его принадлежности к средневековой или новой художественной системе. Как отмечает П. Петрович, первопричина изготовления надгробных памятников заключена в культе мертвых, а общественная среда только совершенствует их образ.³ Хр. Вакарелски рассматривает изображения на надгробьях как знаки, соответствующие времени и степени развития общества и дающие символическое представление о личности умершего. Этот исследователь отмечает, что эволюция надгробного знака прошла несколько этапов, развиваясь от простых форм к произведениям искусства. Портреты с надписями и эпитафиями интересующих нас веков он справедливо относит к периоду, предшествовавшему новому времени.⁴

зантии, пройдя через высокие достижения надгробной скульптуры классического Ренессанса и классицизма, такой портрет и в наше время чаще всего представляет собой фотографию на фарфоре, прикрепленную к надгробной плите.

2 Этот термин заимствован у болгарского исследователя Христо Вакарелского (*Вакарелски Хр. Български погребални обичаи. Сравнително изучаване. София, 1990. С. 136*). Портрет отображает систему взглядов и представлений культурного слоя к которому относится художник. Здесь закодирована информация, которая воплощается в виде художественного изображения.

3 *Петровић П.Ж. Мотиви на босанско-херцеговачким стећима. По испитивањима д-ра Бенца // Зборник Матице српске. 1955. Св. 101. С. 16.*

4 *Вакарелски. Български погребални обичаи. С. 136.*

СОЦИАЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ ПОРТРЕТА

Социальная функция портрета XVI-XVIII вв., отражающего культ предков, особенно очевидна на материале произведений, созданных в Речи Посполитой. Портрет воспринимался здесь как необходимый атрибут помпезного погребения (*rompa funebris*),⁵ имеющего дохристианское происхождение. Впервые он появляется на похоронах короля Сигизмунда I Старого (1548),⁶ а к концу XVI в. становится традиционным.⁷ Появление подобного ритуала погребальной церемонии по примеру итальянских гуманистов служит примером синхронности восприятия и введения новшеств в польской культуре, ее открытости по отношению к культуре западноевропейской. В XVI-XVII вв. портрет присутствовал и на неизмеримо более скромных похоронах польских мещан. Изображение умершего хранилось в церкви как портрет-эпитафия с тем, чтобы последующие поколения не забывали о своих предшественниках. В православных областях Украины в XVI-XVII вв. надгробный портрет не встречается. В Польше надгробный портрет (*trumienny* по-польски) впервые был поставлен на торцевой стороне гроба короля Стефана Батория в 1588 г. Превратившись в элемент погребального убранства, впоследствии он получил широкое распространение. Поскольку человек изображался на нем как живой, это служило утверждению личности, и, таким образом, в конечном счете погребальный ритуал связан с эстетикой Ренессанса. Именно поэтому портрет, изображающий человека живым после смерти, был так популярен при совершении торжественного погребального обряда.

Второй тип – портретное изображение умершего на катафалке (по Рошковскому, «*litt parade*»⁸) – встречается, начиная с XVII в., в польской и словацкой живописи. В болгарской живописи он появляется только в XIX в. в творчестве Христо Цокева, который сначала учился в мастерской Киево-Печерской лавры, а затем (в 1860-е гг.) в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Пространство церкви, отдельные его части или родовые часовни (в зависимости от социального положения жертвователей-«донаторов») предназначались для родовой портретной галереи, и в этом обычае также прослеживается связь с культом предков. Первыми изображениями в родовых галереях в Польше, Чехии, Словакии и Венгрии часто оказывались портреты церковных жертвователей. Помещение в костеле портретов членов рода вызвано верой в отпущение им грехов после смерти. Поэтому эпитафийные элементы

5 См.: S. Wiliński, *U źródeł portretu staropolskiego* (Warszawa, 1958); J. Chrościcki, *Pompa Funebris. Z dziejów kultury staropolskiej* (Warszawa, 1974).

6 S. Gołąb, *Pogrzeb króla Zygmunta Starego* (Kraków, 1916).

7 Wiliński, *U źródeł portretu staropolskiego*, p. 9.

8 Ibid., p. 10; K. Estreicher, "Geneza pomnika Marii Amalii Mniszchowej w Dukli," *Dawna Sztuka* I:3 (Lwów, 1938), pp. 233-236.



Илл. 1. Русский мастер. Портрет царя Феодора Иоанновича, 20-40 гг. XVII в. Государственный исторический музей. Москва, Россия.

продумывались заранее, о чем свидетельствует традиция вышивки на хоругви, которая, как правило, делалась, еще при жизни человека (см. ниже). Шести- или восьмиугольные надгробные портреты, получившие распространение исключительно в Польше, заказывали после кончины изображаемого на нем человека и ставили на торцевой стороне гроба. Эти портреты после похорон также помещались в родовой галерее на восточной стене церкви над надгробием, и они выполняли мемориальные функции.

Родовая портретная галерея формировалась в капелле. А. Глатц отмечает присутствие таких галерей в костелах Словакии с XVII-го и вплоть до XIX столетия.⁹ Наряду с посмертными портретами в костеле часто ставились «фиктивные изображения» (термин А. Глатца) родственников для продолжения традиции. На этих мемориальных портретах, созданных спустя многие годы после смерти людей, которые на них запечатлены, они, как и на посмертных портретах, изображались живыми. Как полагает тот же исследователь, место портрета в родовой галерее соответствует принципу обязательного наличия фотографии основателя рода в семейном альбоме: портреты часто копировали с тем, чтобы они висели не только в костеле, но и в домах родственников. Таким образом, портрет становится носителем социального статуса рода, и элементы, отражающие социальное положение человека, занимают важное место в его композиции.

В украинском Львове были распространены погребальные хоругви, которые использовались в Польше, начиная с XVI в., при похоронах воинов. На лицевой стороне хоругви усопший изображался в полный рост или стоящим на коленях, на оборотной – помещались надписи, гербы, имя умершего и дата его смерти. После погребения хоругвь вешали над надгроб-

Илл. 2. Неизвестный русский автор. Портрет М.В. Скопина-Шуйского, первая половина XVII в. Государственная Третьяковская галерея. Москва, Россия.



Илл. 2. Неизвестный русский автор. Портрет М.В. Скопина-Шуйского, первая половина XVII в. Государственная Третьяковская галерея. Москва, Россия.

⁹ A.C. Glatz, *Portret 17-19 storocia na slovensku* (Bratislava, 1990), p. 5.

ной плитой. Сходные функции в погребальной церемонии имели некоторые станковые портреты в Польше и России. По мнению Пл. Белецкого, в России в первой половине XVII в. портреты парсунного типа,¹⁰ изображающие модель при жизни, например, царя Федора Иоанновича (см. илл. 1) или князя Василия Скопина-Шуйского (см. илл. 2), ставили на гроб вместе с иконами.¹¹ В свою очередь Е. Овчинникова полагает, что портрет Федора Иоанновича – изображение светское, а присутствие Спаса Нерукотворного на верхнем поле парсуны Скопина-Шуйского – достоверный признак надгробного портретного изображения.¹²

В балканских странах нового времени портрет уже не имел связи с локусом захоронения. Отсутствие в этот период захоронений дарителей в церквях православных народов юго-восточной Европы объясняется новой практикой, согласно которой одних умерших (состоятельных людей и представителей духовенства) стали хоронить возле церкви, а прочих – на кладбище. Однако в период болгарского Возрождения портрет жертвователя, как и во времена средневековья, располагался в храме. В это время в качестве таких дарителей все чаще выступают богатые горожане, на средства которых возводится большое количество новых храмов. Портреты наиболее почитаемых из них по-прежнему помещаются в самой церкви. Вплоть до конца XIX в. настенными портретами украшались как соборные храмы, так и маленькие деревенские церквушки, что говорит об их широком распространении. Таким образом, место захоронения и изображение усопшего оказались разведены в пространстве и функционально не связаны. И все же портрет жертвователя имел семантическую связь с поминальным обрядом (см. илл. 3). Функции донаторского портрета в храме не меняются на протяжении веков, его присутствие символизирует идею очищения души молитвой во время поми-



Илл. 3. Крстю Захариев. Портрет донатора Петко х. Неделчева и его сына, церковь «Св. Петка Мулдовска». 1840. Южная Болгария.

10 Парсуна (искажение слова «персона») – произведение русской, белорусской и украинской портретной живописи конца XVI-XVII вв., сохраняющее приемы иконописи. В России первые парсуны были выполнены в традиционной иконописной технике – на липовых досках яичной темперой.

11 Белецкий Пл. Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв. Ленинград, 1981. С. 50.

12 Овчинникова Е.С. Портрет в русском искусстве XVII в. Москва, 1955. С. 62-65.



Илл. 4. Димитър Молеров. Донаторский портрет йеромонаха Севастиана и митрополита Серафима, церковь «Успения Богоматери». 1834. «Пчелина», Рилский монастыр, Болгария.

совен и в оконных проемах которой в 1840-х гг. были помещены прижизненные портреты ее главных донаторов (см. илл. 4, 5). Эти портреты выполняют мемориальную функцию, что подтверждает их генетическую связь с культом предков. В годы болгарского Возрождения можно найти примеры создания станковых портретов усопших митрополитов, значение и функции которых были идентичны донаторским.¹³ Исследователь Асен Василиев указывает на редкие примеры присутствия портретов церковных жертвователей и на болгарских иконах второй половины XIX в.¹⁵

В православной храмовой живописи на Украине, в Болгарии и Сербии на иконах и фресках на изображениях канонических сюжетов (Покрова Богородицы, Богородицы на троне, Богородицы с младенцем, Рождества Христа, Коронования св. Богородицы со святыми, в некоторых сценах, иллюстрирующих богородичный

нальных служб, обращенной к святому-покровителю рода.¹³

Портреты дарителей, которые стали частью настенной росписи храма, как правило располагались в тех частях церкви, которые были построены на их средства. В болгарском искусстве классическим примером такого рода является соборная церковь Рильского монастыря (30-е гг. XIX в.), на стенах ча-



Илл. 5. Косто Вальвов. Портрет Донатора Петко Догана и его жены Рады. 1844. Соборная церковь Рильского монастыря, Болгария.

- 13 См.: *Иванова Б.* Към проблема за типологията на ранния възрожденски ктиторски портрет в България // Проблеми на изкуството. 1991. № 2. С. 44.
- 14 Подробнее см.: *Иванова Бл.* Средновековното и възрожденското в портретите на българското духовенство през XIX в. // Култура. 1991. С. 26-33; *Она же.* За типологията на ранния възрожденски портрет в България // Проблеми на изкуството. 1995. № 2. С. 54-69.
- 15 Портрет архимандрита Мисаила в церкви Св. Параскевы в г. Трын; Дичо Зограф. Портрет Самуила иеромонаха в церкви монастыря Трескавец в г. Прилеп. – См.: *Василиев Ас.* Ктиторски портрети. София, 1960. С. 219, 221.

акафист) появляются портреты исторических персонажей. Появление портретных изображений в религиозных композициях стало возможным, благодаря прочно сформировавшейся традиции, идущей от византийской живописи (см. ниже).

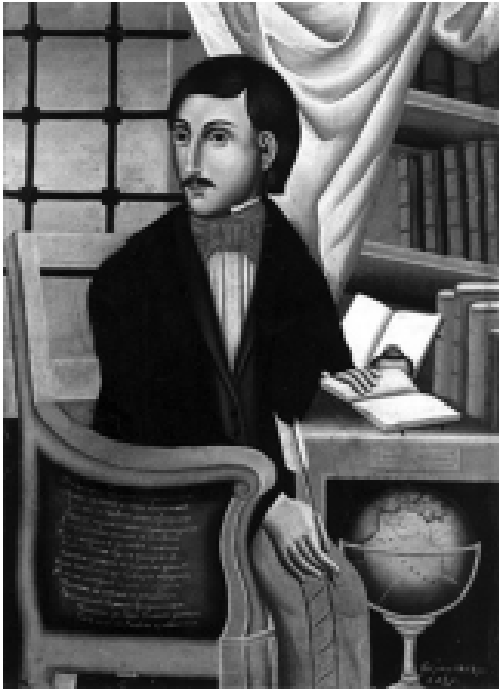
Во второй половине XIX в. в Болгарии получил распространение обычай заказывать станковые посмертные портреты горожан. Подобно надгробному портрету в Польше и России, на них усопший изображался живым, хотя на некоторых и указывалась дата его кончины. Эти портреты также выполняли мемориальные функции – они служили почитанию памяти предка в повседневной жизни. Хотя подобная традиция в Болгарии не прижилась и родовые портретные галереи не сформировались, тенденции такого рода заметны в полиэтничном Пловдиве. Первые портреты усопших появились здесь в 1870-х гг. и, несмотря на новизну этого явления, представляли собой не что иное, как продолжение давней традиции почитания памяти предков на бытовом уровне. Кроме Пловдива такие портреты стали популярны в Габрове. Они также получили отражение в творчестве Станислава Доспевского и Христо Цокева, которые учились в России.¹⁶

Портрет занимает важное место в социальной жизни, поэтому можно предположить, что изображение человека соответствовало его общественному положению и было адекватно его времени. Портрет как художественная форма должен идти в ногу со временем и, отставая в развитии, он превращается в архаику, фольклор, становится, наконец, достоянием провинциальной среды, а его место занимают новые художественные формы. Множество подобных примеров мы найдем в мещанском украинском портрете работы цеховых мастеров XIX в., стилистически идентичном болгарскому портрету периода Возрождения. Уже доказано прямое влияние цеховых украинских живописцев на творчество болгарских художников XIX в. Ивана Стоянова-Степановича и Александра Попгеоргиева, которые учились на Украине (см. илл. 6, 7, ср. илл. 7 с илл. 8). Станковые портреты Михаила Степановича (1837 г.) и Ради Колесова (1862 г.) также близки украинским станковым портретам. Их живопись



Илл. 6. Иван Степанович. Портрет Михаила Степановича. 1837. Национальная художественная галерея, Болгария.

¹⁶ Иванова Бл. Възрожденският портрет: идейно-художествен език и личност // Годишник на етнографския музей в Пловдив. Пловдив, 1998. С. 76-85; Она же. Посмъртни портрети от Христо Цокев // Сборник научни съобщения. Исторически музей – гр. Габрово. 2000. С. 180-185.



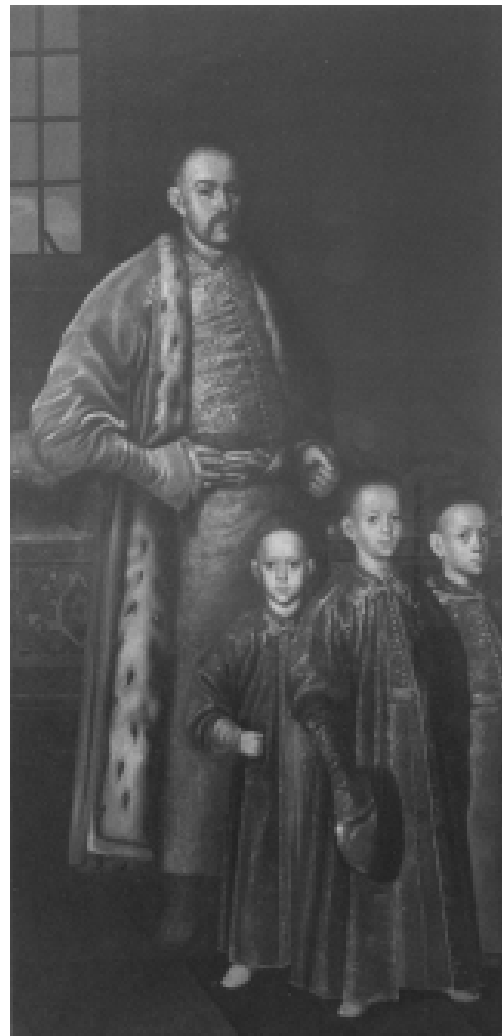
Илл. 7. Александр Попгеоргиев. Портрет Ради Колесова. 1862. Художественная галерея, Ямбол, Болгария.



Илл. 8. Анджей Стех. Портрет Яна Хевелиуса. 1678. Библиотека Академии наук в Гданьске Академии наук, Польша.



Илл. 9. Иван Николов. Портрет митрополита Игнатия I. 1829. Исторический музей, Самоков, Болгария.



Илл. 10. Незвестный автор. Збигнев Осолинский с тремя сыновьями. 1654 (?). Музей оружия в замке, Львов, Украина.



Илл. 11. Павел Колендас. Портрет П.П. Темерина. 1844. Переславль-Залесский историко-художественный музей.



Илл. 12. И. Г. Крамер. Портрет Марка Хорвата-Стансича в 6 лет, ок. 1740. Национальная галерея, Словакия.

показывает, что художникам еще не знакомы основные принципы работы с натурой. Плоскостные формы, чрезмерно яркий или, напротив, очень тусклый колорит, использование обратной перспективы – все это, однако, соответствовало состоянию портретной живописи в тогдашней Болгарии. Портрет Самоковского митрополита Игнатия I (1829 г.) показыва-

ет опосредованное (через Сербию) влияние украинского портрета на болгарский (см. илл. 9).¹⁷ В своем развитии портретная живопись болгарского Возрождения отставала от пластического изображения человеческой фигуры в религиозной композиции, а также и от словесного портрета в болгарской литературе того времени. Подобную ситуацию можно объяснить подчеркнутым консерватизмом донаторского портрета, который, как мы уже знаем, был генетически связан с культом предков. Западно-европейское же художественное влияние на искусство Болгарии не было прямым, что, в свою очередь, также сдерживало процесс его обновления. В XIX в. болгарские художники все еще творчески перерабатывали наследие гравюр тех итальянских и немецких авторов, которые оказали влияния на восточно-европейское искусство столетием раньше.

КОМПОЗИЦИЯ ПОРТРЕТА

Композиционно портреты рассматриваемого региона не отличаются разнообразием. Их смысловым и композиционным центром является фигура человека (одна или, реже, несколько), и они имеют вертикальный или горизонтальный линейный ритм. В XVII в. в Польше получают распространение многофигурные семейные портреты (см. илл. 10). На донаторском болгарском портрете над головами изображенных по-

17 Это проникновение шло через Румынию в Карловачкую метрополию и Сербию. Подробнее см.: Bl. Ivanova, "La peinture du portrait de la période du réveil national bulgare et les influences européennes," *Etudes balkaniques* 1-2 (1999), pp. 131-142.



Илл. 13. Неизвестный балканский автор. Портрет епископа Софрония Врачанского. 1812. Церковный историко-археологический музей, София, Болгария.



Илл. 14. Неизвестный балканский автор. Портрет епископа Софрония Врачанского, 1812. Городская галерея, Пловдив, Болгария.

мещались фигуры Христа, Богоматери или святых. Все эти композиционные особенности также связаны с культом предков и основаны на использовании средневековых иконографических схем.

Пластическая трактовка фигур в портретах не отражала реальное физическое состояние изображаемого. Запечатленные как до, так и после смерти, все они имеют плоскостную и статичную фигуру и объемное, но отрешенное, не имеющее смысловой нагрузки лицо. Значение имеют фигура, одеяния, атрибуты и жесты портретируемого (см. илл. 11, 12). В России эти фигуры, как правило, были допоясными или погрудными, в Речи Посполитой доминировали изображения человека в полный рост. Сербский, греческий и болгарский станковые портреты обычно погрудные, а в болгарском донаторском портрете, как и в изображениях духовенства, преобладали доколенные композиции. В украинской живописи XVIII в. и в болгарской XIX в. встречаются погрудные портреты духовенства, созданные под влиянием иконографии Христа Пантократора – изображенные на них благословляют зрителя правой рукой, а в левой держат книгу или жезл. Эти портреты созданы под очевидным влиянием украинских образцов цехового искусства. Некоторые, как например портрет Софрония Врачанского 1812 г. из собрания Церковного музея Софии (см. илл. 13), иконографически близки портрету Лазара Барановича первой половины XIX в., который хранится в Национальном историческом музее в Киеве. Второй портрет Софрония из Государственной галереи Пловдива близок к красочному фольклорному варианту украинской живописи (см. илл. 14).

Композиционная формула средневекового портрета состоит из двух частей – изображения дарителей и изображения святых.¹⁸ На алтарные

18 См.: A. Friedl, Mikulaš Wurmser. *Mistr kralovskich portretů na Karlštejně* (Praha, 1956), pp. 14-19.

композиции XV в. в Чехии, Польше и Венгрии, созданные на деревянной основе, оказала влияние эстетика поздней готики. Ростовые фигуры жертвователей часто представлены в иерархической перспективе, нередко они передают модель церкви святым или же святые держат эти модели в своих руках. Изображенные святые (чаще всего это Варвара, Екатерина, Блаженная Анежка, Георгий) обычно являются покровителями жертвователей.¹⁹ Если донаторы изображаются с Богородицей, то композиция повторяет художественную формулу Поклонения волхвов²⁰ (см. илл. 15).

Центральной фигурой средневекового византийского портрета, который достигает своего расцвета в эпоху правления династии Палеологов, выступал сам император вместе с изображениями, иллюстрировавшими его деятельность. Портреты размещались как в документах,²¹ в рукописях, так и в виде настенных росписей.²² Обычно таким образом иллюстрировались акты



Илл. 15. Неизвестный автор. Эпитафия Ивана Выкотского. 1677. Музей украинского искусства, Львов, Украина.



Илл. 16. Санти Гуччи. Надгробная плита Стефана Батория. 1594-1595. Вавель, Польша.

дарения, либо участия императора в дворцовых и богослужебных церемониях. Изображения византийской знати создавались по образцу императорского портрета. Здесь мы видим людей, занимавших высокое общественное положение, изображения которых имеют строгую иконографию. Их фигуры могут изображаться в сценах Акафиста Богородицы, Рождественской стихиры, успения святых и Покрова Богоматери.²³

19 J. Pešina, *Pozdně gotické deskové malířství v Čechách* (Praha, 1940), pp. 47-48, 83, 120, 19-130, 144.

20 Р. Кропачек, *Malířství doby husistky* (Praha, 1946), p. 15.

21 Ивић П., Џурић В., Ђирковић С. Есфигменска пове а деспота Џурђа. Београд, 1989.

22 А. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin* (Paris, 1936).

23 Средневековому портрету как иллюстрации богослужебных книг посвящена обширная литература. – См.: Бакалова Е. Образите на Йоан Кукузел и византийската традиция за представяне на певци // Музикални хоризонти. 1981. № 18-19. С. 169-194; Она же. Аспекти на съотношението словесен текст-изображение в българското средновековие // Проблеми на изкуството. 1991. № 1. С. 3-20.



Илл. 17. Неизвестный автор. Портрет Лукаша Опалинского, ок. 1635. Фундация Чарториских Народного музея, Краков, Польша.

В Польше портрет в наибольшей степени формировался под влиянием эстетики надгробья.²⁴ В XV в. польское надгробье, подобно итальянскому эпохи Возрождения, трехмерное, горизонтальное. В XVI в., когда наступает контрреформация, идеи средневековья актуализируются и надгробья становятся двухмерными, приобретая сходство с рельефом²⁵ (см. илл. 16).

В разновидности посмертного портрета – изображении на смертном одре с закрытыми глазами (надгробном или сакральном в русской традиции и *katafalková podobizeň* – в словацкой) – человек изображен в реальном физическом состоянии со сложенными на груди руками – как на скульптурном надгробии и у мертвеца в реальности. В. Динова-Русева считает, что в основе композиции этих портретов в живописи православных стран лежит средневековая иконографическая формула Успения Богородицы, из которой исходят и Успения святых (например, Успение святых Николы и Ивана Рилского).²⁶ Генетически эта композиция восходит к католическому портрету в средневековом надгробии, позднее эти особенности проявляются и в надгробии, выполненном в стиле барокко.

Фон композиции, как правило, глухой, темный, в русском портрете XVI в. нейтральный, плоскостной. С XVII в. в связи с нарастанием влияния барокко в восточно-европейском портрете появляются некоторые черты интерьера – маркировка пола, занавеси, колонны, окна с пейзажем, стол с книгой, распятие и т.д. (см. илл. 17). Пейзаж или архитектурные сооружения становятся частью фона и в польском, украинском и греческом портретах. В Болгарии эти осо-



Илл. 18. Никола Образописов. Портрет дочери художника и ее мужа, 1897 г. Самоковский исторический музей, Болгария.

24 Тананаева Л.И. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. Москва, 1979. С. 33.

25 Там же. С. 53.

26 О переменах в иконографических схемах искусства болгарского Возрождения см.: Динова-Русева В. Формиране на новата художествена система в живописата на Българското национално възраждане // 1300 години българско изобразително изкуство. София, 1984. С. 61-70.



Илл. 19. Неизвестный автор. Йереми Могила с сыном, XVIII в. Государственный исторический музей, Киев, Украина.



Илл. 20. Яков Сваричевский. Портрет Раины Могилянки княгини Вишневецкой. 1884. Копия с портрета конца XVI – начала XVII в. Государственный исторический музей, Киев, Украина.

бенности сохраняются вплоть до середины XIX – начала XX вв. в работах мастеров местных школ, например, на полотнах Николы Образописова (см. илл. 18).

Атрибутика портрета исключительно важна для интерпретации человеческого изображения. Атрибуты наделены социальным смыслом и восполняют то, чего невозможно достичь живописными средствами. Предметы имеют знаковые функции, цель их присутствия на портрете – утверждение личности. Атрибутика русского сатирического полотна-портрета членов «Всеппянейшего сумасброднейшего собора всешутейного князь-папы» имеет очевидную юмористическую окраску и этим исключительна.²⁷ Главным атрибутом мужского портрета в Речи Посполитой выступает оружие (см. илл. 19), на украинских (см. илл. 20) и русских (см. илл. 21) женских портретах присутствуют бусы и головные уборы, характерные для сословия, к которому принадлежат изображаемые. Духовенство изображается с четками и книгой в руке. Четки также встречаются на портретах донаторов в Болгарии. Книга – обычный и повсеместный атрибут станкового мужского портрета (см. илл. 12), а цветок – женского (см. илл. 22). Как справедливо отмечает П. Мрозовский, использование атрибутов и передача характерных жестов коренится в средневековом искусстве и заимствуется в портретном жанре нового времени.²⁸ Распя-

27 См.: Калязина Н.В., Комелова Г.Н. Русское искусство петровской эпохи. Ленинград, 1960. С. 115.

28 P. Mrozowski, "Gest portretowy w gotyckiej rzeźbie nagrobnej w Polsce," *Portret. Funkcja – forma – symbol. Materiały Sesji stowaryszenia Hystorików Sztuli. Toruń, grudzień 1986* (Warszawa, 1990), pp. 333-349.



Илл. 21. Н.Д. Мыльников. Портрет ярославской купчихи П. И. Астаповой. 1827. Ярославский художественный музей, Россия.



Илл. 22. Станислав Доспевски. Портрет Домники Ламбревой. 1861. Художественная галерея, Пазарджика, Болгария.

тие на столе возле ростовой фигуры в сарматском портрете и в украинских портретах духовенства – это не что иное, как уменьшенный крест; то же справедливо и относительно донаторского портрета с распятием (см. илл. 23). Присутствие распятия в качестве части убранства интерьера указывают на изменение пропорций составных частей композиции при сохранении ее общего смысла. Модификацию атрибутов мы можем обнаружить и в изображениях книг, появление которых связано с использованием знакомых композиционных формул, например, Пантократора с Евангелием.

В отличие от средневекового донаторского в портрете нового времени храм как символ дарения в композиции отсутствует (один из редких примеров присутствия его изображения мы найдем в церкви Успения Богоматери близ Рильского монастыря – см. илл. 4). Такая перемена, однако, не меняет его общего смысла. Дело лишь в том, что в новое время понижается социальный статус жертвователя – дарения начинают поступать в церковь от множества людей.

Гербы и имена, помещенные на портрете, выполняют информационную функцию, сообщая то, о чем не может поведать сам образ. Они – неотъемлемая часть портретов и обычно размещаются в фоне. Герб говорит о происхождении и родовых связях изображенного. Имея репрезентативную функцию, он выступает в качестве своеобразного аналога личности, по нему можно прочесть историю рода умершего. В случае отсутствия сходства с натурой, имя изображенного идентифицирует его личность.

Надписям на портретах уделяется особое внимание – они расположены по обеим сторонам головы изображенного. Их тексты связаны с

его биографией или с актом дарения (см. илл. 23, 6). На портретах, сделанных после смерти, надписи имеют характер эпитафии. На эпитафийных портретах XVII–XIX вв. надписи расположены в барочных картушах.

Жест используется как в светской, так и в религиозной портретной живописи. На эту важную особенность польского портрета обратил внимание Мрозовский, который объяснил семантику жеста словами Фомы Аквинского: «Почитание Бога требует обязательного телесного выражения, знаков, возбуждающих в человеческой душе духовные акты, которые и ведут к Богу».²⁹

Совокупность всех рассмотренных компонентов композиции и образует портретное изображение личности. В научных исследованиях, посвященных портретной живописи, неоднократно поднимался вопрос о том, действительно ли она отображает личность. Иначе говоря, исследователей всегда интересовала *проблема сходства* портрета с натурой. Каждая эпоха выдвигает свои критерии сходства изображения с моделью. Такое сходство в портрете рубежа нового времени в интересующем нас регионе достигалось косвенным путем – с помощью всех вышеперечисленных элементов композиции: фигуры, атрибутов, надписей и гербов, особенностей интерьера, которые приносили в художественную структуру портрета архаическую семантику. Художники ставили перед собой задачу показать место изображаемого в обществе его интересами и занятиями. Само же лицо как «зеркало души» передавало лишь специфику человеческого образа в целом. Степень достижения физического сходства можно анализировать, сравнивая одно изображение конкретного человека с другим, т.е. только в том случае, если мы располагаем несколькими оригиналами, написанными с натуры, а не множеством копий, как это имеет место в польском и украинском портретах.

В вопросе наличия портретного сходства искусствоведы расходятся. Х. Белтинг выделяет два типа портрета: один – «вотивный и посвятельный», другой – «должностной и мемориальный».³⁰ Т. Вельманс подразделяет портреты на донаторский, репрезентативный, триумфальный, погребальный и династический,³¹ а К. Вайцман и Я. Любарский полага-



Илл. 23. Неизвестный автор. Портрет Стефана Сухозагнета 1719. Церковь в деревне Спиридонова Буда, местности Шираив, Украина.

29 Ibid., p. 337.

30 Цит. по: Лихачева В.Д. Был ли портрет в византийской живописи? // Византийский временник. 1979. № 40. С. 221.

31 Цит. по: Там же.

ют, что портрет типологичен.³² Й. Спартаракис не сомневается в сходстве изображения на византийском портрете с оригиналом, доказывая это путем сравнения особенностей лица одного и того же человека на его нескольких портретных изображениях.³³ Исходя из принципа реализации образа через атрибуты и жесты, Мрозовский высказывает уверенность, что средневековый скульптурный портрет можно описывать в категориях прапортрета.³⁴

Итак, мы выяснили, что сходство на портрете достигается косвенным путем – главным образом, через изображение атрибутов. И. Данилова справедливо подчеркивает, что средневековый портрет не следует оценивать, основываясь на ренессансной эстетике, когда сходство являлось целью художника. По ее мнению, в нашем случае сходство образа с моделью как раз и состоит в отсутствии такового, поскольку во времена средневековья портретное изображение соотносилось с непреходящими и вечными категориями.³⁵ На наш взгляд, сходство средневекового портрета типологично, а саму личность этой эпохи можно считать индивидуальной. Изображение индивидуальности появляется в эпоху Ренессанса и Просвещения. Таким образом, портрет стран восточной и юго-восточной Европы на рубеже нового времени был гораздо ближе к средневековой эстетике, чем к зарождавшейся новой эстетической форме, которая опиралась на работу с натурой.

ИСТОКИ И СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ПОРТРЕТА РУБЕЖА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Представление об апофеозе умершего и его отправлении в загробный мир (в основе этого представления лежат дохристианские взгляды) выражается в погребальной помпезности. Сарматский миф о происхождении шляхты оказывал влияние на композицию и на образ на портрете. Его рождение приходится на XV-XVI вв., когда шляхта занимала главенствующее положение в социальной жизни Польши. Существует тесная взаимосвязь между шляхетским мировосприятием и торжественной позой и пышными атрибутами в композиции портрета – шляхта считала себя не только рыцарским сословием, защитником своей земли, но и носителем современных ей ценностей и идеалов. Вместе с тем, портрет воспринимался как материализация усопшего (кстати, изображенного

32 Вайцман К. Иконы на Балканите. София, 1966. С. X; Любарский Я. Внешний облик героев Михаила Пселла (к пониманию художественных возможностей византийской иконографии) // Византийская литература. Москва, 1974. С. 245-262.

33 Цит. по: Лихачева. Был ли портрет. С. 221.

34 Mrozowski, "Gest portretowy," p. 336.

35 Данилова И. Портрет в европейской живописи XV-XVI вв. Москва, 1975. С. 142; Она же. Портрет в итальянской живописи кватроченто // Советское искусствознание. 1975. № 74. С. 142.

живым), причем его присутствие в погребальной церемонии можно объяснить и фольклорным отождествлением изображаемого с его душой. Таким образом, портрет связан с христианским представлением о присутствии души на похоронах тела: по русским поверьям, во время поминок души мертвых находятся за алтарем,³⁶ а согласно польским – они спускаются на землю, становясь незримым свидетелем отпевания покойника.³⁷

Исходя из фольклорных верований во время похорон шляхтичей с умершим отождествляли его живописный портрет, а иногда и куклу. Иначе говоря, портрет становился элементом театрального действия, в котором объект отождествлялся с его изображением. Смысл его присутствия – как можно дольше сохранить образ умершего в памяти участвующих в церемонии. Подобные ритуалы отмечены и на той части Украины, которая в XVI и XVII вв. входила в состав Речи Посполитой (см. илл. 10).

Автором обряда «проводов Мазепы»³⁸ в ад» был любимец Петра I Феофан Прокопович. Ритуал этого своеобразного захоронения исполнялся перед государем, чиновниками и простым народом и состоял в следующем. Пока портрет Мазепы, висевший до того на виселице, палачи волокли к церкви, духовенство громогласно проклиняло изменника («Да будет Мазепа проклят!»), а «начальствующий» епископ ударял жезлом «в грудь портрета», произнося: «Анафема!». Затем изображение бывшего гетмана «влекли обратно из церкви и пели сей стих духовный: “Днесь Иуда оставляет учителя и приемлет дьявола”».³⁹

Между описанной выше погребальной церемонией и подобными «проводами» видна аналогия, хотя это и совершенно разные по характеру ритуалы. В первом утверждается и прославляется пройденный усопшим жизненный путь, а во втором личность всячески уничивается. Общее между ними заключается в использовании портрета в качестве главного объекта ритуала, своеобразного «двойника» почившего, и в происходящем в церкви действии.

Приведенные примеры показывают, что на заре нового времени портрет был тесно связан с погребальным обрядом. Сохранились документальные свидетельства, которые наводят на мысль о присутствии портрета на погребальной церемонии и у болгар. Так, по свидетельству матери художника Николы Образописова, изограф Иван Николов рисовал с натуры убитого самоковского митрополита Игнатия I (см. илл. 9), изображение которого, возможно, участники траурного шествия несли затем до места его захоронения.⁴⁰ Отождествление усопшего с его изоб-

36 E. Mahler, *Die russische Totenklage* (Leipzig, 1936), p. 678.

37 St. Poniatowski, *Etnografia Polski. Odbitka z "Wiedzy o Polsce II"* (Warszawa, 1932), p. 302.

38 Об Иване Мазепе, с 1687 г. гетмане «войска Запорожского», в 1708 г. перешедшем на сторону шведов, подробнее см.: Субтелни О. Украина. История. София, 1995. С. 192.

39 Белецкий. Украинская портретная живопись. С. 185.

40 Иванова. За типологията на ранния възрожденски портрет в България. С. 54.



Илл. 24. Изображение на надгробном камне старого кладбища в деревне Орлов дол. 1896. Болгария.

ражением мы обнаруживаем и в болгарском надгробии XIX в.⁴¹ Как отмечают Д. Маринов и Хр. Вакарелски, здесь надгробие было связано с фольклорным, а не религиозным мировосприятием⁴² в отличие от Польши и Украины. Тело, глаза и другие части фигуры выступали в качестве идеограммы человеческого образа, которые Вакарелски называет «фигурально-символическим осведомлением».⁴³ В свою очередь П. Петрович полагает, что глаза на надгробных плитах играют роль магических знаков.⁴⁴ На некоторых плитах представлены фигуры, которые ничем

не отличаются от донаторского портрета середины XIX в. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить настенные портреты жертвователей Петко хаджи Неделчева и его сына Неделчо в храме Св. Петки Мулдавской близ Асеновграда (см. илл. 3) и изображения на надгробном камне на старом кладбище деревни Орлов дол Тополовградского района на юге Болгарии (см. илл. 24). Подобные изображения являются аналогом надгробного портрета в Восточной Европе, генетически близкими так называемым «бабам» надгробий османских турок.⁴⁵ С биографической идеей на фольклорном уровне связано и появление надгробий в виде «кукол», которые устанавливают на могилах в Болгарии. Похожие памятники известны и у других народов.⁴⁶

41 Любенова И. И гробовете умират. София, 1996. С. 174-175.

42 Вакарелски. Български погребални обичаи. С. 158; Маринов Д. Народната вяра и религиозните обичаи // Сборник за народни умотворения наука и народопис. София, 1914. Т. 28. С. 226.

43 Вакарелски. Български погребални обичаи. С. 132.

44 Петровић П. Мотив људских очиј код балканских Словена // Гласник Етнографског музеја у Београду. 1960. № 22-23. С. 34.

45 «Бабами» в этом случае называют стилизованные человеческие фигуры, мужские с чалмой, женские с косой (См.: Петровић П. Мотив људских очиј код. С. 16). Подобные ритуалы встречаются и у чувашей – на поминках они обращаются со специально по этому случаю изготовленной деревянной статуей, как с умершим (функция двойника), а затем относят ее на кладбище и оставляют на могиле. (См.: Фехер Г. Мадарският конник. Погребални обичаи у прабългарите // Известия на народния етнографски музей. 1926. № 6. С. 84.)

46 См.: Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. Ленинград, 1963. С. 83; Велецкая Н. Языческие представления о загробной жизни и рудименты их в славянской народной традиции // Македонски фолклор. Скопије, 1969. № 3-4. С. 321; A. Byhan, *Beitrag zur Volkskunde der Gagusen* (Helsinki, 1933), p. 57; M. Murko, "Das Grab als Tisch," *Wörter und Sachen* 2 (1910), pp. 132, 133.

Всегда знаковы *вербальные тексты*, которые помещались на средневековом портрете, т.к. в основе эстетики средневековья лежала Библия, а также произведения житийной литературы и сочинения отцов церкви. Эти особенности остаются характерными и для портрета нового времени. Поскольку смысл средневекового портрета – представить человека перед лицом Бога, изображаемый находится в молитвенной позе и его жесты символичны.⁴⁷ Молитва стоя или коленопреклоненно как бы «отсылает» к указу Никейского собора 325 г., запретившего моление на коленях в воскресные и пасхальные дни. Моление стоя, по словам Блаженного Иеронима, выражало радость и надежду на воскресение,⁴⁸ а коленопреклоненно, как учил Фома Аквинский, еще со времен зарождения христианства символизировало ощущение греховности и вины.⁴⁹

Таким образом, поза изображаемого была тесно связана с теологией и богословием и подкреплялась соответствующими текстами. Эти черты присутствуют и на портрете переходного периода к новому времени. Молитвенно сложенные руки на надгробьях означали полное подчинение Богу как путь к бессмертию; правая рука у сердца символизировала взывание изображаемого к милости.⁵⁰ Об устойчивости символического значения позы и жестов свидетельствует их присутствие в сербском станковом портрете XVIII-го и в болгарском XIX вв., включая произведения профессиональных художников, например, Станислава Доспевски (см. илл. 22).

Вербальные тексты занимают важное место в композиции портрета при переходе к новому времени. Использование надписей для портретного уподобления личности на надгробных плитах Хр. Вакарелски называет «словесными регистрациями». Чаще всего надписи, которые встречаются на польском, русском, украинском и болгарском портрете, раскрывают социальные или личностные качества изображаемого (особенно часто – в польском эпитафийном портрете). Тексты на посмертных портретах сообщают, что изображенный на нем ушел из жизни, что свидетельствует о мемориальных функциях этих надписей. Тексты Ветхого и Нового Завета также служат интерпретации личности, что только подчеркивает семантическую связь между изображением как визуальным текстом и надписями как вербальным. Не случайно, что на столе монаха Киево-Печерской Лавры (в миру князя Дмитрия Долгорукого) изобра-

47 Mrozowski, "Gest portretowy," pp. 341, 344.

48 Eusebii Hieronimy, *Commentariorum in epistolam ad Epheosios*, Migne, Pl. T. 26. Col. 442; Mrozowski, "Gest portretowy," p. 339.

49 Ibid., p. 340.

50 На эту символику указывают псалмы Давида: «Oni [wrogowie nasi] byli słabi i upadli, ale my, my zostaliśmy podniesieni i jesteśmy wyprostowani» («Они [наши враги] были слабые и упали, но мы, мы остались стоя и стоим» (Пер. наш. – Б.И.)). – Цит. по: Mrozowski, "Gest portretowy," p. 340.



Илл. 25. Самуил. Портрет Дмитрия Долгорукого. 1769. Национальный художественный музей, Киев, Украина.

жен псалтырь, который раскрыт на седьмой кафизме⁵¹ (см. илл. 25) – возможно, он имеет какое-то отношение к трагической судьбе бывшего князя.⁵² Фрагмент текста Евангелия от Луки (12:4)⁵³ на уже известном нам портрете Игнатия I выступает в качестве своеобразного объяснения обстоятельств убийства мусульманами этого православного митрополита.

Таким образом, текст, помещенный на портрете кануна нового времени, выполняет те же функции, что и в религиозной живописи предшествующего периода. Иными словами, датировать портрет можно, исходя из самого факта наличия таких надписей, и в этом отношении, находясь ближе к художественным формам средневековья, портрет в своем развитии отставал от других жанров творчества рассматриваемого периода. В Болгарии такие портреты украшали не только стены храмов, но и страницы рукописных церковных книг в виде миниатюр. Судя по ее портретному изображению, человеческая личность была неотделима от Бога (ср. молитвенные образы Иерея Пунчо (1796 г.) (илл. 26) и священника Пырвана (1847 г.), илл. 27), т.е. интерпретировалась в иконографическом русле. В Болгарии авторы рукописей изображались в виде евангелистов. Это означает, что в портретах рассматриваемого типа акт дарения слова получал визуальную интерпретацию в образе евангелистов, несущих слово Божие. В данном случае прорыв в новое состоял в том, что пишущие стали изображать самих себя в виде евангелистов, в то время как в первоначальных текстах евангелистов, как известно, их изображений вовсе не было – они появились в Евангелии много позже. Отсюда можно заключить, что в эпоху перехода к новому времени парал-

51 Кафизма (от греч. «сидение») – часть псалма, которая читается сидя.

52 На раскрытой странице в изображении текст начинается словами «надесАть ал-лилѹа», а внизу на правой странице можно прочесть слова «сохранити сего», а также ее буквенное обозначение “АЕ”=15. Киевские издания псалтыри 60-х гг. XVIII в. того же формата, что и на портрете, указывают, что седьмая кафизма начинается с 46-го псалма. На двух раскрытых страницах в изображении размещен текст до 7-го стиха 47-го псалма. Таким образом, можно узнать скрытый текст.

53 «Глаголю же вамъ другомъ своимъ: не оубойтеся от оубивающих тело и потомъ не могущих лишше что сотворити» («Говорю же вам, друзьям Моим: не бойтесь убивающих тело и потом не могущих ничего более сделать»).

лели со средневековым мышлением в портретной живописи проявлялись как на изобразительном, так и на вербальном уровнях. Другими словами, средневековые особенности по-прежнему представляли собой существенную часть структуры портрета.

Иллюстрации эпизодов житий святых и богослужебных ритуалов создавали условия для изображения исторических личностей. В соборном храме Рильского монастыря и в нартексе церкви Покрова Богородицы скита св. Луки той же обители в сценах «Богородичного Акафиста» (1840-е гг.) и «Коронования Богородицы» (1811 г.) присутствуют изображения духовников, отличающиеся особой реалистичностью. В религиозной композиции «Возвращение мощей св. Ивана Рильского в Рильский монастырь» (1863 г.) в церкви св. Петра и Павла подворья Орлица Рильского мона-



Илл. 26. Иерей Пунчо. Автопортрет. 1796. Сборник иерея Пунчо. Народная библиотека, Болгария.



Илл. 27. Священник Пырван. Автопортрет. 1847. Сборник священника Пырвана. Народная библиотека, Болгария (публикуется впервые).

стыря и в настенной росписи «Покров Богородицы» (1840-е гг.) женского монастыря в Самокове есть человеческие изображения, напоминающие автопортреты художников Николы Образописова и Захария Зографа. В этих случаях вербальный текст предусматривает портретные изображения. Множество подобных примеров существует и в украинской живописи. Особенно располагала к изображению исторических персонажей тема Покрова Богородицы – явления Богоматери св. Андрею и его ученику Епифанию во Влахернском храме в Константинополе.⁵⁴ На иконах, посвященных этому сюжету, часто присутствует Богдан Хмельницкий и другие исторические личности.

Биографический текст тоже имеет отношение к изображению, что особенно заметно на польских надгробных и эпита-

54 Об иконографии этой сцены см.: Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Петроград, 1915. Т. 2. С. 96, 100-101.



Илл. 28. Неизвестный львовский мастер. Хоругвь Константина Корнякта. 1669. Львовский исторический музей, Украина.

фиальных портретах. Эти надписи на портрете рубежа средневековья и нового времени использованы так же, как житийные тексты в средневековой религиозной композиции. Разница состоит в том, что во времена средневековья в основе религиозной композиции лежал вербальный текст, а в более поздний период портретное изображение стало ближе к изобразительному тексту, созданному предшествующей эпохой. На портрете вербальное начало вторично, и в этом его главная особенность. Вторая особенность портрета кануна нового времени состояла в том, что он мог становиться частью религиозной композиции (это характерно для украинской живописи XVIII в. и болгарской XIX-го).

Погребальные хоругви XVI в. иллюстрируют движение от словесного портретного текста к изобразительному. Сначала на хоругви помещали только герб усопшего и «конклюзию» – заключительные слова надгробной проповеди, восхвалявшей его заслуги и добродетели.⁵⁵ Хоругвь Корнякта (см. илл. 28) – самый ранний из известных нам памятников с изображением коленопреклоненной фигуры перед распятием, которые затем получили распространение в Речи Посполитой и Белоруссии.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: ИДЕЙНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ОБРАЗА НА ПОРТРЕТЕ КАНУНА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Изображение усопшего как живого на эпитафийном портрете является результатом контаминации взглядов. На изобразительном уровне оно аналогично изображению святого в иконописи. Изображение святого, со своей стороны, – это повторение модели, воплощенной в написанном с натуры портрете.⁵⁶ Повторение и изображение человека таким, каким он был отображен на портрете, и хронологическая удаленность от его жизни, являются аналогией для портретных изображений человека-христианина, православного или католика. Причины портретирова-

⁵⁵ W. Łoziński, *Życie polskie w dawnych wiekach* (Lwów, 1921), p. 199.

⁵⁶ Лазарев В.Н. Основы византийской живописи // Лазарев В.Н. Византийская живопись. Москва, 1971. С. 34; Грабар И. Портретът в старохристиянска иконография // Грабар И. Избрани съчинения. София, 1983. С. 242-258.

ния человека подобны мотивам изображения святых во времена раннего христианства, которые основывались на римском портрете известных личностей.

На заре нового времени функции портрета были идентичны функциям иконы. На Руси портреты умерших великих князей и царей ставили на гроб, что являлось продолжением византийской традиции. Алтарное пространство воспринималось как надгробие Христа, алтарь – как его гроб, а темплон, на который ставили иконы, – как граница между материальным и духовным миром.⁵⁷ Такая символика византийского восприятия лежит в основе связи иконостасной иконы и портрета, помещенного на гроб. Настоятель Киево-Печерской Лавры Антоний Радивилловский писал об изображении святого как об изображении конкретной личности и считал, что иконы сохраняют память о святых.⁵⁸ Отсюда возможна аналогия с посмертным изображением светского человека – оно также мемориально.

Чтобы доказать правомерность гипотезы об иконе, иконостасе и алтаре как архетипе надгробного изображения, рассмотрим еще один пример включения портрета в икону. Еще в XVI в. царь Иван Грозный (1530-1584) ставил вопрос о том, правомерно ли изображать на иконах одновременно и живых, и усопших (т.е. святых), и разрешал его в отрицательном смысле: по его мнению, подобная конструкция разрушала идею иконы как объекта поклонения.⁵⁹ Несмотря на это, изображение в одной композиции святого и обычного человека стало характерным для православной иконописи. В католической же традиции привилегией такого рода пользовались только церковные жертвователи.

Итак, рассмотрение портрета как стадийного явления, характерного для стран восточной и юго-восточной Европы с конца XVI по XIX вв., показывает, что независимо от временных и национальных особенностей, оно имело общие типологические черты. Формирование портрета нового времени было бы невозможно без этой стадии его развития. Анализ средневековых компонентов в портретной живописи доказывает их устойчивое присутствие в период перехода от средневековья к новому времени, независимо от того, на какое из трех перечисленных столетий этот переход пришелся для каждого государства рассмотренного региона в отдельности.

57 Лазарев. Основы византийской живописи. С. 126.

58 Радивилловский А. Вѣнец Христов. Киев, 1688; Дылевский Н. Рилский монастырь и Россия в XVI и XVII вв. София, 1946. С. 114; Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов. 1873. Т. 2. С. 67, 68; Т. 3. С. 149.

59 Белецкий. Украинская портретная живопись. С. 15.