

ПРЕДМЕТНЫЙ МИР В НАДГРОБНЫХ ПАРСУНАХ XVII ВЕКА

THE OBJECTIVE WORLD IN THE XVII CENTURY GRAVESTONE PARSUNA

P. Nikolaev

Annotation

The article deals with the world of objects in the tombstone portraits Parsuna–XVII century. The author comes to the conclusion that the original gravestone for portrait–parsuna, is focused on the icon, characterized by the use of small numbers of items, and this was associated with a small aspect ratio. Later, under the influence of Parsuna parade, memorial portraits transformed into a major form of the objective world and its almost the same with her.

Keywords: painting art, portrait headstone, parsuna, royal regalia, Fedor Alekseevich, Bogdan Saltanov, Aleksey Mihaylovich.

Николаев Павел Владимирович
Аспирант,
Московский Педагогический
Государственный Университет

Аннотация

В статье рассматривается предметный мир в надгробном портрете–парсуне XVII века. Автор приходит к выводу, что первоначально для надгробного портрета–парсуны, ориентированного на икону, характерно использование малого количества предметов и связано это было с малым форматом изображения. В дальнейшем, под влиянием парадных парсун, надгробные портреты трансформировались в крупную форму и своим предметным миром практически полностью повторяли её.

Ключевые слова:

Древнерусское искусство, надгробный портрет, парсуна, царские регалии, Федор Алексеевич, Богдан Салтанов, Алексей Михайлович.

Наиболее ранние документальные свидетельства существования портретных изображений относятся к XVII веку. Количество памятником относимых к этой группе произведений малочисленно. Связанно это не только с тем, что они не сохранились, из–за своей древности. Надгробные изображения характерны лишь для узкого круга изображаемых персон – царей. Известно лишь одно исключение – надгробный портрет князя М.В. Скопина–Шуйского. Для первых надгробных "портретов" характерно тяготения к иконной технике, но рассматривать их как переход от иконы к парсуне можно лишь с оговоркой: аналогичные памятники, где–либо, кроме Архангельского собора Московского кремля, отсутствуют. В первую очередь это связано с церковным почитанием усопших великих князей и царей, имевшим место только в этом храме России.

К группе ранних надгробных портретов можно отнести всего три памятника: "портрет" Фёдора Иоанновича, "портрет" М.В. Скопина–Шуйского и "портрет" Иоанна Грозного. Портреты выполнены в иконной технике, они небольшого портативного размера, оплечные. Изображенные на "портретах" предельно приближены к зрителю. Мастера, создавшие эти произведения были заинтересованы лишь в узнаваемости ликов. Иконописцы сохраняют не только технику, но и сам стиль личного письма. Так, в портрете М.В. Скопина–Шуйского, по мнению М.М.

Шведовой, применяются те же приёмы построения лика (форма глаз, бровей, ушей, складка на переносице), как и на иконе начала XVII века с изображением Иоанна Устюжского из собрания Исторического музея [10. С.81]. Также стоит отметить ещё одно надгробное изображение, более раннего периода. В данное время раскрыта икона с "портретом" князя Василия III (ГИМ, 1530–1540 гг.). Всё же, это икона, а не парсуна, поэтому рассмотрение его в рамках нашей темы нецелесообразно.

Предметный мир надгробного "портрета" царя и великого князя Фёдора Ивановича не отличается разнообразием, однако, в рамках настоящего исследования он занимает значительное место. Связано это с тем, что это единственное достоверное изображение дающие нам представление о царском костюме конца XVI столетия. Кроме этого источника также известны записи путешественников и дипломатов, посещавших царский двор с официальными дипломатическими визитами.

Наряды из дорогостоящих шёлковых и золотых тканей с замечательными по красоте и богатству украшениями занимали одно из самых заметных мест в обиходе царского двора конца XVI–XVII веков. Однако, кроме эстетических целей немаловажную роль в создании пышных и удивительных вещей играл и политический расчёт. Все эти вещи должны были удивлять заезжих иностранцев и

разного рода дипломатов.

Образ царя на надгробном "портрете" сильно отличается от образов царей на парадных парсунах более позднего периода. Относится это не только к передаче выражения лица, но и к одежде. Костюм не отличается пышностью и торжественностью. Здесь отсутствуют атрибуты власти – царские регалии: шапка, скипетр, держава и т.д. Связано это с тем, что следуя традициям изображения патрональных икон и в первых надгробных портретах умершие обычно изображались в повседневных одеждах, без головных уборов и атрибутов царской власти. По этому надгробному портрету очень сложно судить о костюме царя, т.к. виден лишь верх платья и воротник. Можно предположить, что верхняя одежда – платно из красного алтабаса, подбитое соболем мехом. Элементом декора служит цветочный орнамент, вышитый золотой нитью, и жемчуг. Под платном одет становой кафтан с воротником, украшенным драгоценными камнями: разноцветными корундами, изумрудами и жемчугом. Художник уделял большое внимание прорисовке фактуры дорогостоящей ткани, особенно это заметно в детализировки меха: вместо простого очертания контура предмета мастер изображает тончайшие ворсинки, обычно незаметные глазу, в такой же манере, как и волосы на бороде Фёдора Ивановича. С чем связано такое внимание к деталям на "почти иконе" неясно. Возможно, для сознания художника писавшего "портрет", внимание к деталям добавляло к образу царя реалистичности, жизненности, не характерной для икон. Он стремился, не обладая высоким уровнем мастерства реалистической живописи, доступными средствами передать иллюзию реального мира в мире загробном – царь хоть и мёртв, но его образ вписан в историю.

"Портрет" князя Скопина-Шуйского близок по своим художественным качествам к портрету Фёдора Ивановича. Однако, в отличие от спокойного и не приметного костюма царя, внимание сразу привлекает роскошно декорированный воротник, излюбленная деталь мужского наряда XVI столетия. Детально изучив изображение медальона на воротах, И.Л. Бусева-Давыдова отмечает, что аналогичные медальоны встречаются исключительно в памятниках московской школы 1680-х годов. Также автор обращает внимание на то, что у столь взрослого мужчины отсутствует характерная борода. Беря в основу своей теории эти факты, И.Л. Бусева-Давыдова заключает, что портрет написан по памяти в 80-е годы XVII столетия [1. С.82]. Большую определенность в датировке памятника, на наш взгляд, может дать еще одна существенная деталь. Известно, что иконописцы на Руси, не изображали на ликах святых ресницы вплоть до середины XVII столетия. Эта деталь появилась на изображениях лишь после 1660 года, когда реалистические тенденции все больше проникали в художественные круги. На надгробном портрете ресницы присутствуют, что лишь подтверждает

мнение И.Л. Бусевой-Давыдовой о поздней датировке этого памятника.

Надгробный Портрет Ивана Грозного также весьма напоминает описываемые памятники, однако, по мнению большинства современных исследователей, он является имитацией (М.М. Красилин, А.А. Горматюк, И.Л. Бусева-Давыдова). Проведенные А.А. Горматюком исследования, датируют портрет Ивана Грозного концом XIX – началом XX века. По его мнению, этот портрет является хорошей иллюстрацией художественного метода творческого повторения в котором выделяются характерные для надгробных портретов черты. Надгробные парсуны более позднего периода выполняются в той же иконописной манере (доска и яичная темпера), в них сохраняется нейтральный фон, позем, в отдельных случаях нимб над головой, непременно становится образ Спас на Убресе. Все элементы традиционны, тем не менее, светские царские изображения оказали влияние и на надгробный портрет. Во второй половине XVII века усопшие цари изображаются главным образом в рост в большом наряде, в царственных шапках, украшенных драгоценностями, с атрибутами царской власти в руках. В подобном облике представлены цари Михаил Федорович и Алексей Михайлович на двойном надгробном портрете Фёдора Зубова 1678 года. Двойное изображение первых царей из династии Романовых Михаила Федоровича и Алексея Михайловича, вероятно, размещалось на юго-западном столпе в Архангельском соборе, напротив гробниц царей, дополняя некрополь "в лицах" великокняжеской и царской семьи. Царские особы написаны в парадном облачении, "большом наряде" с символами власти: бармах, скипетром и державой.

Обращает на себя внимание своеобразно выполненная, но в то же время типичная для того времени форма царского венца. Такое исполнение, как нам кажется, связано с творчеством Фёдора Зубова. Известно, что он был не живописцем, а иконописцем Оружейной палаты. Поэтому изображение сложной по структуре шапки вызвало у него определенные проблемы. Прототипом для венца послужили реальные короны. Три короны посаженные друг на друга были изготовлены для царя Алексея Михайловича в 1624. Головные уборы: короны, княжеские шапки, митры, клобуки и т. д. в древнерусском искусстве всегда была важным объектом для обозначения определенного социального статуса. Безусловно, ведущую роль в средневековых изображениях играли образы персонажей. Их место в композиции обуславливалось иерархическими требованиями, содержательной основой и социальным статусом участников действия. Наряду с этими факторами, одежда и аксессуары также "работали" на узнаваемость героев, правда, на уровне их социального статуса. Главное значение этой функции костюма подчеркивается тем обстоятельством, что в средневековой визуальной традиции не предусмотрено, за редкими ис-

ключениями, изображение сезонной одежды. За каждой категорией персонажей как бы закрепляется определенный по покрою и составу (иногда и цвету) костюм, пре-вращая его в представительский.

На "портрете" также изображены скипетры в руках монархов, завершением которых является орёл. Орлы интересны тем, что изображены без характерных атрибутов: скипетра, державы, короны. На этот счет есть две версии. Такая трактовка связана с тем, что все атрибуты изображены на царях, поэтому в дублировании аксессуаров они не нуждаются. По другой версии, орёл выполняет не геральдическую роль, а всего лишь декоративную, для иконописца орёл был не типичен как символ, поэтому он не уделил его детализовке внимания.

В более поздний период в композицию надгробных портретов вносятся такие новые элементы как светские картуши, например, в портрете царя Федора Алексеевича 1686 года, исполненным живописцем Оружейной палаты Богданом Салтановым. Надгробная парсуна с изображением Федора Алексеевича, показывает связь с царским репрезентативным портретом. Сопоставив его с парсунной Алексея Михайловича очевидна близость композиционного построения (отличия в том, что сохранившаяся парсуна не полнофигурная, а поколенная). Кроме изображения самих фигур близки одеяние и атрибуты власти. Быть может, парсуна Алексея Михайловича также была создана уже после кончины портретируемого, но достоверно известно, что имелись и прижизненные парсуны приблизительно такого же типа. К реминисценциям надгробного портрета в изображении Федора Алексеевича можно причислить лишь расположение в верхней

части образа Спаса Нерукотворного.

На парсуне привлекает внимание в первую очередь парадная царская одежда – платно. Впервые платно как парадная одежда, подобающая царскому сану, встречается в описи 1628 года и с тех пор постоянно наблюдается в описях на протяжении всего XVII столетия. Тяжело судить в точности о детальном покрое платна начала XVII века. Может быть, оно было свободным по крою и соответствовало форме саккоса. То платно, которое сохранилось в коллекции Оружейной Палаты и принадлежало Петру Великому, обладает несколько иным покроем. В изображении платна Фёдора Алексеевича отметим отделку в виде полос, украшающих полы, подол и рукава одежды.

Проанализировав предметный мир данной немногочисленной группы произведений, мы приходим к выводу, что первоначально для надгробного портрета–парсуны, ориентировавшегося на икону, было характерно использование малого количества предметов и связано это с малым форматом изображения. Эти предметы не несли символического смысла, как атрибуты более позднего периода, они были лишь частью княжеского костюма. В дальнейшем, под влиянием парадных, парсун, надгробные портреты трансформировались в крупную форму и своим предметным миром практически полностью повторили её. Характерные атрибуты власти и наряд перешли из светского изображения в сакральные надгробные образы. Исключением была лишь техника: парадные парсуны выполнялись маслом на холсте, а надгробные портреты всегда традиционно исполнялись яичной темперой на доске.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бусева-Давыдова И. Л. Россия XVII века: культура и искусство в эпоху перемен. М., 2005
2. Горматюк А.Г. Царский лик. Надгробная икона Великого князя Василия III: Серия "Исследование и реставрация одного памятника". Вып. 3. М. 2003.
3. Древности Российского государства. Отд. II. М., 1851.
4. Забелин И. Е. Дополнения к Дворцовым разрядам, собранные И. Забелиным. Ч. I. М., 1882.
5. Иванова Е. Ю., Окуньков В. С. Техника живописи русских портретистов второй половины XVII века // Эпоха парсуны. Русский исторический портрет. М., 2004.
6. Мартынова М. В. Царские венцы первых Романовых // Государственный историко-культурный музей заповедник "Московский Кремль". Материалы и исследования. XII. Искусство средневековой Руси. М., 1999.
7. Мордвинова С. Б. Парсуна, ее традиции и истоки. Дисс.... канд. искусствоведения. М., 1985.
8. Овчинникова Е. С. Портрет в русском искусстве XVII века. Материалы и исследования. М., 1955.
9. Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Т.4. М., 1910.
10. Шведова М.М. Персональное и историческое в русской иконе XVI – XVII веков // Русский исторический портрет. Эпоха парсуны М., 2004.