

О ПОЛЬЗЕ ИСТОРИЗМА

Евтушенко С. В., доктор философских наук,
канд. искусствоведения, профессор

Международный Славянский университет, г. Харьков

Аннотация. Реконструкция исторического контекста, сопутствовавшего рождению уникальной иконы из собрания Национального художественного музея Украины. Этот памятник автор статьи соотносит с особой разновидностью художественного примитива.

Ключевые слова: иконография, атрибуция, примитив, историзм.

Анотація. Євтушенко С. В. Щодо користі історизму. Реконструкція історичного контексту, що супроводжував народження унікальної ікони із зібрання Національного художнього музею України. Цю пам'ятку автор статті співвідносить з особливим різновидом художнього примітива.

Ключові слова: іконографія, атрибуція, примітив, історизм.

Annotation. Yevtushenko S. V. About historicity's advantage. Reconstruction of a historical context accompanying birth of a unique icon from collection of National Art Museum of Ukraine. The article's author correlates this monument to the primitive art's special version.

Keywords: iconography, attribution, primitive, historicity.

Постановка проблемы. Полемика вокруг источников творческого вдохновения (жизнь как она есть или неангажированная, вольная фантазия?) нескончаема и априори глобальна. Однако здесь хотим обратиться и к более специальной теме: методически грамотному осуществлению комплексной атрибуции.

Анализ последних исследований и публикаций. О композиции из собрания Национального художественного музея Украины¹, которая знаменует центр нашего повествования, насколько можем судить, ранее нас высказывался – лаконично – лишь К. Скалацкий в своей монографии 2004 г., вскользь (в силу прелиминарности отзыва) упоминали о ней и мы [6, с. 110; 3, с. 34]. Вместе с тем, с недавних пор она – достояние вполне широкой гласности, ибо воспроизведена на страницах подлинно ценного каталожного издания «Український іконопис ХІІ–ХІХ ст. з колекції НХМУ» (Хм.; К., 2005) [7, с. 147, № 98]. В целом же данной статье надлежит инициировать штудии этой по-своему забытой уники.

Цели публикации. В формате камерной публикации действительно невозможно «закрыть» многоканальную тему эвристического исследования столь колоритного памятника. Но можно выявить основные аспекты ее рассмотрения, и здесь намереваемся очертить наиболее очевидные перспективы последнего.

Результаты исследования. Безусловное сходство с *портянковским* «Покровом», – впервые это обстоятельство отметил в своей книге К. Скалацкий, – также иконописного «Покрова», относимого тем же автором к «кін[цю] ХVІІІ ст[оліття]» и принадлежащего коллекции НХМУ, а прежде (как следует из сведений, приводимых К. Скалацким) обретавшегося в «миргородській

соборній церкві» [6, с. 110], может сыграть, на наш взгляд, весьма существенную роль в контексте исследования обоих раритетов. Но прежде чем обосновать этот тезис, подчеркнем два момента. Во-первых, мы безусловно разделяем убежденность К. Скалацкого в сходстве памятников. А, во-вторых, не считаем, однако, бесспорным мнение нашего уважаемого предшественника о том, что *миргородский* «Покров» – «зразок занепаду українського іконопису наприкінці XVIII ст., коли на зміну... Майстрам – [прийшли] ремісники, які вже не їздили за наукою в „німецькі землі“, а задовольнялись переписуванням з переписаного» [6, с. 110].

Свое несогласие мотивируем несомненно вполне ощутимой художественной привлекательностью и неординарностью *миргородской* уники (*уники*, – как нам видится, – в оригинальном смысле термина). Мотивируем и тем, что в *миргородской* композиции практически *нет ничего*, что можно было бы означить как «переписування з переписаного». Впрочем, смысл этой полемики совсем не в противостоянии уже существующему мнению, к которому надлежит относиться с уважением. Смысл в ином: в экспликации того, почему при всем сходстве с *портянковой* реликвией *миргородская* не является ни унылой «вторичностью», ни версией симулякра (что, как известно, равняется *копії в квадрате*).

Дело в том, что сходство двух композиций обнаруживается практически лишь на уровне структуры, инварианта, и резко кончается при переходе к деталям. Представляется, что *миргородский* «Покров» вообще лишен каких-либо изобразительных компонентов, которые были бы использованы в *портянковском*. В целом две работы могут быть условно уподоблены двум инсценировкам единого литературного источника, осуществленным очень разными «режиссерами» и сыгранным совершенно разнствующими в своих традициях актерскими «труппами»: роли, основной репертуар персонажей – как будто бы сохранены, но трактовка целого и частностей – иная. Не кажется натяжкой охарактеризовать ее как *абсолютно иную*. Другими словами, оригинальность *миргородской* сцены не является энтузиастическим преувеличением. Напротив, создатель последней словно задавался целью переиначить все реалии и оттенки «инсценировки-прототипа» (под последней подразумеваем икону из *Портянок*).

Начав, таким образом, реализацию заявленного обоснования значимости того, что сближает обе композиции, заметим следующее: для нас обнаруживающееся тяготение к общему инварианту выглядит доказательством принципиальных посылов. В первую очередь, *того*, что существование специфической традиции художественного примитива эпохи перехода от средневековой проблематики живописи к проблематике ранненовременной – действительно не домысел, но историческая данность (о чем нам уже многократно приходилось писать [3]), ибо образчики этой разновидности примитива зачастую восходят-таки к единым истокам (и «текстуально», и вызвавшей их спецификой, и провенансом, точнее кругом

заказчиков). А равно того, что все эти решенные в декорациях «кондовой» иконописной иконографии ранненовременные живописные раритеты – заинтересованное (и весьма нередко живое) повествование не о каких-то *над- и внеисторических* отвлеченностях и субтеологических абстракциях, но о земных реалиях – о людях и событиях, бытовавших в этом мире в те его «поры», с которыми и связано рождение подразумеваемых реликвий.

Переходим к прямым доказательствам. Инвариантный элемент *портянковой* и *миргородской* композиций – присутствие на первом плане царственного трио – *Царь, Царица* и *Царевна*; при этом расположение перечисленных персонажей в сценах не идентично: в *портянковой* образ *Царевны* выглядит солирующим, в *миргородской* эксклюзивность его «партии» не столь безусловна. Однако если резонно утверждать, что костюмные реалии *Царя* и *Царицы* в целом совпадают в обоих случаях и, в общем (при всей их условности), допускают соотнесение не более как с допетровскими временами, то облик *Царевны*, какой она явлена *миргородской* реликвией, выступает некой антитезой и его же *портянковскому* «прототипу», и двум прочим участникам царственного трио: *миргородская Царевна* навевает ассоциации с наступившей эпохой Петра – с тем, что при русском дворе сделалось нормой уже в XVIII столетии. В самом деле: эта *Царевна* облачена в мантию с горностаевой опушкой, причем не собственно багряную, но золотистую. Между тем, бывшее частью «большого, или царского, наряда» *платно* – «длинная верхняя одежда из бархата, объяри или атласа, с горностаиным исподом и собольей опушкой, с широкими и короткими рукавами, с круживом² (золотое или серебряное окружение) вдоль пол и по подолу, с запонами и др[угими] украшениями» было «с начала XVIII в.» властно «заменено императорской мантией или порфиroyю»; так «для императрицы Екатерины II порфира была сделана из золотой парчи, усеянной двуглавым орлом и подбитой горностаем» [9, с. 814]. Тем самым, представляющую в подобии екатерининской мантии *миргородскую Царевну* логично воспринимать как «принцессу» романовского дома, исторически соотнесенную уже с XVIII столетием.

А поскольку *Царь* и *Царица*, которым она «ассистирует» в уникале НХМУ, – принадлежат XVII веку, это «костюмное» расхождение может истолковываться... как органичное проявление историзма повествования. Историзма, который подразумевает, что здесь представлены отнюдь не просто образы, формально символизирующие венценосное семейство как таковое, и не образы членов некоего конкретного единого царского семейства, но коронованные особы, биографии которых сопряжены с *различными пластами русской истории*. Таким образом, два уникальных памятника, следующие единому композиционному алгоритму, резко различны выраженностью в одном из них того, что выше мы уже определили как *историзм*. Образ «*миргородской* принцессы» провоцирует еще одно принципиальное уточнение, укрепляющее сделанные выводы: связь ее с постпетровскими временами прочитывается и в каштановом цвете ее волос

(не парика ли, однако?). Ибо: в какой иной версии иконописного «Покрова» можно увидеть не просто и *Царевну* в дополнение к обыденно встречаемым здесь *Царю* и *Царице*, но *Царевну*-«шатенку», едва ли не «блондинку»?! Согласимся: роскошно убранная «белокурая куафюра» этого *миргородского* персонажа дает основания предположить, что художнику было достоверно ведомо, облик какой именно принцессы «романовского дома» он воссоздает. Ясно также, что костюм *миргородской Царевны* собственно раритет из собрания НХМУ датирует конечно не ранее чем XVIII веком. При этом мы исходим из того, что мнение К. Скалацкого о принадлежности «Покрова» из соборной церкви Миргорода концу XVIII столетия требует соответствующей развернутой аргументации. На наш взгляд, памятник вполне может оказаться не настолько «поздним».

Особенно если учесть, как непрочно удерживает обыденное сознание память об историческом минувшем и как мало «случилось» в XVIII в. «романовских принцесс». Всего-то около десяти, в том числе и одна «спорная», если признать, что до официального уведомления о 2-м браке Петра Великого³ Екатерина Петровна, родившаяся в декабре 1706-го и умершая в июле 1708 г., – третий ребенок его и будущей Екатерины I, – в глазах «общественного мнения» (по крайней мере достаточно долго) как бы не рождалась вовсе. К слову, из 10 претенденток – *трех* дочерей брата Петра I царя Ивана Алексеевича, *шести* «дочерей Петровых» (если считать с упомянутой Екатериной Петровной) и *одной* внучки венценосного реформатора (дочери царевича Алексея) – даже младшая из племянниц Петра уже к 1708-му вполне повзрослела⁴, де-факто тем самым утратив право на «роль» *миргородской* девочки-царевны [2, с. 2–3; 1, с. 3–6; 4, т. 2, стб. 1520; 5, с. 6]. В 1715-м умерли двухлетняя Наталья Петровна и годовалая Маргарита Петровна, ранее них рожденные Анна и Елизавета Петровны, в свой черед, к началу 1720-х перешли в «отроческие лета» (о Екатерине Петровне упоминалось). Пережив Петра на месяц с небольшим, 4 марта 1725-го скончалась его любимица – не достигшая семилетия «вторая» (и младшая) Наталья Петровна, а еще через три с лишним года, вскоре после того как ей минуло 14 лет, ушла из жизни внучка императора. Таким образом, та из названных царевен, чей образ «вдохновлял» создателя *миргородской* уники,

¹ Далее – НХМУ.

² Здесь и далее при цитировании преимущественно сохраняются орфография и пунктуация оригинала. – С.Е.

³ Как пишет, в частности, М.Семевский, «Петр объявил Екатерину Алексеевну своей супругой и царицей» в 1711-м [5, с. 215]. Пышно-торжественная свадебная церемония состоялась только в феврале 1712 года.

⁴ Ибо царь Петр приказывал «возить на танцы 14-летних девиц» – в видах их же будущности [4, т. 2, стб. 1279].

⁵ Полагаем, рожденную 7 декабря 1718-го внучатую племянницу Петра Великого, – впоследствии сделавшуюся известной в качестве правительницы Анны Леопольдовны, – можно не принимать во внимание, поскольку православной она стала лишь 12 мая 1733 года, то есть уже выйдя из детского возраста [4, т. 1, стб. 284; 8, с. 797].

– кто бы она ни была, – родилась не ранее 1691-го (года рождения царевны Екатерины Иоанновны) и не позднее августа 1718-го (в августе 1718 года появилась на свет любимица Петра царевна Наталья)⁵, ибо следующая принцесса из дома Романовых – праправнучка Петра Великого – родилась уже в конце XVIII столетия.

Выводы. Таким образом, предельная нижняя граница создания *миргородской* уники – первая половина 1700-х (проявим разумную осторожность!). Сознание ее автора вполне *исторично*. Также представляется, что не менее логично настаивать и на историчности по крайней мере некоторых из ее персонажей.

Перспективы дальнейшего исследования усматриваем в поэтапном и скрупулезном сопоставлении всех расхождений в деталях, элементах композиционного решения, демонстрируемых *портянковой* и *миргородской* униками.

Литература:

1. Вел. кн. Николай Михайлович. Петербургский некрополь. Т. 1. – СПб., 1912.
2. Долгорукой Ф. Родословная книга владетельных домов. – СПб., 1913.
3. Евтушенко С. В. Непризнанная традиция // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв: Мистецтвознавство, архітектура. – 2007. – № 7. – С. 30–34.
4. Подробный словарь русских гравированных портретов / Сост. Д. А. Ровинский. Т. 1–2. – СПб., 1889.
5. Семевский М. Царица Прасковья: 1664–1723. – М., 1989.
6. Скалацький К. Пошуки. Знахідки. Відкриття. – К., 2004.
7. Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ. – Хм.; К., 2005.
8. Энциклопедический словарь / Брокгауз и Ефрон. Т. I^а. – СПб., 1890.
9. Энциклопедический словарь / Брокгауз и Ефрон. Т. XXXVII^а. – СПб., 1903.

Надійшла до редакції 17.05.2007