



В. Г. Пуцко

РАННИЕ ИКОНЫ ПИСЬМА СИМОНА УШАКОВА

О творчестве крупнейшего русского художника XVII в. Симона Ушакова (1626—1686) много писали различные исследователи, преимущественно в связи с публикацией его произведений, главным образом выполненных после 1657 г. [Словарь русских иконописцев, с. 706—707]. Это иконы, воспринимаемые как новаторские, этапные в развитии сакрального искусства, привнесшие телесное, материальное, с использованием объема и светотени. Приемы реалистической трактовки представляли вызов традиционному иконописанию, основанному на усвоении византийского художественного наследия, на практике — установленных образцов, дисциплинировавших индивидуальное творческое истолкование иконографических образов и композиционных схем. Истоки ушаковской живописной манеры — предмет поисков историков искусства, начиная с Н. П. Сычева, проницательно увидевшего результат знакомства мастера с произведениями нидерландо-фламандского искусства [Сычев]. Возникает вопрос: когда это могло произойти?

Дело в том, что сохранились две ранние датированные иконы, отличающиеся более традиционной манерой письма, в отношении которых авторство Симона Ушакова удостоверено его собственноручными надписями. Именно на них стоит остановить внимание, независимо от того, насколько важные результаты это даст.

Первая из них — икона Богоматери Владимирской, размером 104,0 x 70,0 см, из московской церкви Михаила Архангела в Замоскворечье, с 1932 г. хранящаяся в Государственной Третьяковской галерее (ил. 1). На оборотной стороне надпись: «Лета 7160 году списана сия икона с самыя чудотворныя иконы Пресвятыя Богородицы Владимирския и мерой, а писал государев иконописец Симан Федоров. Зачата июня 19 день». Произведение подробно описано [Антонова, Мнева, с. 408—409, № 909] и воспроизведено в цвете [Богоматерь Владимирская, с. 124—125, № 24]. Икона известна в литературе уже со второй половины XIX в. [Розанов, с. 159; Успенский, с. 323]. И. Э. Грабарь о ней написал: «Самое раннее из датированных произведений Ушакова — образ Владимирской Божией Матери 1652 года, находящийся в московской церкви архангела Михаила в Овчинниках. Эта, сама по себе не интересная, вполне заурядная икона любопытна только в том отношении, что ясно указывает художественную среду, из которой вышел Ушаков. Икона Овчинниковской церкви очень типична для второй половины царствования Михаила Феодоровича, для той эпохи русского искусства, когда различие между Московской и Строгановской школами стерлось почти окончательно. Ничто еще не предвещает здесь пути, по которому вскоре направился Ушаков. Всего пять лет спустя он пишет своего

“Великого Архиеерея”, с которого следует вести начало нового “Ушаковского” периода русской иконописи» [Грабарь, с. 428—429]. Процитированное мнение высказано до реставрации иконы, выполненной И. В. Овчинниковым в марте 1926 г. и позволяющей теперь более обстоятельно судить о стилистике произведения, самого раннего среди известных с именем Симона Ушакова. Насколько оно является типичным для русской иконописи второй половины царствования Михаила Федоровича, 30—40-х годов XVII в., дают основание говорить сохранившиеся произведения [Муратов, с. 25—33; Иконописцы царя Михаила Романова]. Известно, что в течение первых десятилетий после Смутного времени русская иконопись в своей основе остается традиционной, несмотря на стремление отдельных мастеров «оживить» изображения, придав лицам психологизм, а жестам — движение. Показательный тому пример — иконы «строгановской школы» [Искусство строгановских мастеров]. Некоторые московские иконы, причем кисти мастеров придворного круга, ориентированы на воспроизведение более ранних образцов, а иногда служат и их непосредственными списками. Такова, например, икона Богоматери Федоровской, из церкви Рождества Богородицы в Большом Кремлевском дворце, датируемая 30-ми годами XVII в. (ил. 2). То же можно видеть в ярославской и костромской иконописи этого периода [Иконы Ярославля; Костромская икона]. В таком контексте датированная 1652 г. икона не воспринимается «очень типичной», хотя и находит некоторую стилистическую параллель в иконе Богоматери Федоровской, середины XVII в., в местном ряду главного иконостаса церкви Илии Пророка в Ярославле, известной уже по Описи Ильинской церкви 1651 г. (ил. 3).

В авторской надписи на оборотной стороне иконы Богоматери Владимирской, 1652 г., Симон Ушаков сообщает, что «списана сия икона с самыя чудотворныя», также «и мерой». Размер оригинала с поздними добавлениями — 104,0 x 69,0 см (первоначальный — 78,0 x 55,0 см). Но изображение на обороте Голгофского креста и орудий страстей на горке с черепом не служит воспроизведением Престола и орудий страстей, условно относимых к началу XV в., и это заставляет предположить, что древний оригинал художник видел только с лицевой стороны. Разумеется, живопись первой трети XII в. тогда находилась под записями первой половины XIII в., начала XV в. и 1514 г. Следовательно, Симон Ушаков мог видеть лишь результаты этого третьего поновления константинопольской иконы, и, соответственно, доступная ему живопись была близка представленной на датируемой около 1514 г. иконе Богоматери Владимирской с евангельскими сюжетами и святителями на полях, размером 107,5 x 69,5 см, из Успенского собора Московского Кремля (ил. 4). В начале XVII в. она находилась у амвона, а позднее — в Петропавловском приделе этого же соборного храма. Сравнение с ней воспроизведения 1652 г. дает основания говорить об их максимальной композиционной близости, и даже о стремлении буквально следовать оригиналу. Правда, нельзя с уверенностью сказать, насколько сохранившаяся икона во всех отношениях идентична уничтоженной при реставрационном раскрытии древнего произведения записи начала XVI в., принадлежавшей московскому митрополиту Варлааму (1511—1521 г.). Между тем в список 1652 г. введены широкие поля, как у оригинала и ранних списков из Успенских соборов Владимира и Московского Кремля и Иосифо-Волоколамского монастыря [Богоматерь Владимирская, № 4, 5, 15], из которых только последний, датированный 1572 г., отражает реставрацию 1514 г.

Задача выполнить список древней чтимой иконы, хотя и имевшей следы поновления, явно сковывала творческую инициативу мастера, даже если он и не стремился преодолеть свою индивидуальную манеру, выработанную в процессе предыдущей работы. Симон Ушаков, поступивший на службу при дворе в качестве художника 4 мая 1648 г., должен был уже иметь большой практический опыт, необходимый для получения такого заказа. Не исключено, что сохранились и другие его произведения этого периода, не имеющие авторской подписи.

Принадлежность ему может быть доказана разве что благодаря выявлению с помощью аппаратуры характерного для мастера подготовительного рисунка.

Нельзя не признать, что даже при самом скептическом отношении к произведению, датированному 1652 г., трудно не обратить внимания на свойственную художнику индивидуальную манеру, резко выделяющую его среди разновременных и разнохарактерных списков иконы Богоматери Владимирской. Среди них есть выполненные на высоком профессиональном уровне, изысканные по рисунку и колориту, большей частью так или иначе адаптирующие поздневизантийский стиль. Икона письма Симона Ушакова выдается среди них тенденцией к сближению с образцами европейской живописи, причем не современной ему, а более ранней.

Взаимодействие византийской и западной художественных традиций имеет свою длительную и сложную историю [Demus]. В поствизантийский период главным центром греческого иконописания становится остров Крит, оказавшийся с 1210 г. под властью Венецианской Республики. Константинопольские живописцы, селившиеся здесь с конца XIV в., образовали в Кандии целую колонию и создали огромное количество икон, имея обширный круг заказчиков на Балканах и в Южной Италии, на островах Средиземного моря и побережье Адриатики, в греческих монастырях Афона, Синая и Патмоса, в греческой общине при церкви св. Георгия в Венеции. Критские мастера при выполнении икон для итальянских католиков должны были освоить стиль венецианской готики, причем тщательно оговаривалась иконография. Так постепенно в их искусство проникают иконографические мотивы и живописные приемы маньеризма, а затем и раннего барокко [Chatzidakis]. Некоторые поствизантийские и итало-греческие иконы оказывались и в Москве, вызвали отклики в творчестве русских мастеров [Пятницкий]. В контексте итало-греческой иконописи уже в конце XV в. на Русь успела проникнуть «латинская» иконография [Голейзовский, с. 130–140], более громко напомнившая о себе в следующем столетии [Пуцко, 1999, с. 218–235]. На Украине, оказавшейся в границах католической Речи Посполитой, активным проводником западных влияний в православную иконопись стала книжная гравюра [Deluga]. К этому надо еще присоединить знакомство с польской религиозной живописью XV в. [Dobrzeńiecki], имевшей немало общего с немецкой и нидерландской [Hütt; Никулин]. Усиление западных тенденций наглядно засвидетельствовали иконы иконостасов львовских Успенской и Пятницкой церквей, первой половины XVII в. Существенно, что в это время появляются иконы с живописно выполненными ликами, с использованием элементов светотеневой моделировки. Примером может служить датированная 20-ми годами XVII в. икона Василия Великого, написанная выдающимся львовским мастером Федором Сеньковичем (ил. 5).

С учетом широкого и в целом сложного историко-художественного контекста вряд ли возможно точно и безошибочно указать конкретный источник, предопределивший характер индивидуальной манеры письма Симона Ушакова. Приходится ограничиваться предположениями, сравнениями, определенными аргументами. При этом, однако, нельзя отрицать, что датированная 1652 г. икона Богоматери Владимирской (ил. 1) представляет скорее опыт живописного выполнения изображения, без радикального изменения самой художественной системы. По-видимому, осторожность была необходима, и новое направление, обязанное изменившимся эстетическим взглядам, не должно было служить превращению моленного образа в разновидность композиции с религиозной тематикой. Несмотря на сохраняющийся пиетет по отношению к греческим образцам, их значение невелико, особенно по сравнению с заимствованиями, в украинско-белорусской адаптации, с Запада [Бусева-Давыдова, с. 118–121].

Вторая из ранних икон письма Симона Ушакова, датированная следующим 1653 г., происходит из Спасо-Преображенской церкви под горою в Калуге, хранится в Калужском музее изобразительных искусств (ил. 6). Отмечена в Описи указанного храма, составленной в

1800 г., как помещенная в левой части иконостаса. Позже находилась в отдельном киоте. Она была подвергнута раскрытию художником-реставратором Б. В. Дмитриевым в 1983 г., когда внизу, по луге была обнаружена выполненная краской вишневого цвета надпись: «7161 году марта писал иконописец государев Симон Федоров, а совершена в великую Суботу». Икона впервые опубликована в 1989 г. [Пуцко, 1989, с. 59–62]. Это изображение в рост митрополита Филиппа, на иконе размером 161,0 x 110,0 см, как выяснилось, с поздними легкими записями на ликах святителя и помещенного над ним на обрамлении Спаса Нерукотворного. Решено было их не удалять до выяснения состояния авторской живописи. Поэтому обстоятельное изучение этого произведения оказывалось невозможным, несмотря на то, что авторская надпись с именем художника в принадлежности иконы кисти Симона Ушакова не вызывала сомнений. Только в июле 2014 г. сотрудниками Государственной Третьяковской галереи С. В. Свердловой и Д. Н. Суховерховым были проведены микроскопическое исследование, микрофотофиксация, инфракрасная фотосъемка и фотосъемка в видимом свете, обнаружившие характерные для художника подготовительный рисунок и живописную манеру. Лик оказался с сильно разрушенным авторским красочным слоем. Было также выяснено, что поздние записи не изменили портретные черты митрополита Филиппа.

По своему общему характеру, включая стиль и декоративное оформление, произведение традиционное и напоминает датируемую 1639–1640 г., украшенную серебряным окладом икону с изображениями Иоанна Белогородского и царевича Ивана Михайловича, размером 124,0 x 75,5 см, из Архангельского собора Московского Кремля [Иконописцы царя Михаила Романова, с. 156–157, № 63]. Живопись в манере «личного письма», фон и поля покрывает басма с мотивом волот растительного стебля, каждое из изображений имеет накладные серебряные венцы и цаты (ил. 7). Икона митрополита Филиппа, по данным Описи 1800 г., имела «оклад, два венца и гривенка сребренныя», сохранившийся, за исключением венца Спаса Нерукотворного и цаты, известной лишь по архивному фото (ил. 8). Обе иконы, выполнение которых разделяет более чем десятилетний период, связаны своим происхождением с теми же кремлевскими мастерскими и в одинаковой мере отражают художественное направление, господствовавшее тогда в придворной среде. Оба произведения отличает высокий профессиональный уровень исполнения. И, хотя на иконе 1653 г. надпись подтверждает, что «писал иконописец государев Симон Федоров», не исключено привлечение для декора архиерейского облачения в изображении митрополита Филиппа иных, специализировавшихся на этом мастеров. И если можно особо отметить искусство чеканщика, выполнившего венец с включенной в него святительской шапкой, украшенной деисусной композицией, то судить о письме ликов лучше после проведения реставрационных работ. В любом случае, вряд ли придется отказаться от характеристики иконы как обязанной своим художественным строем традиции, оформившейся во второй четверти XVII в. В этом плане стиль иконы Богоматери Владимирской, датированной 1652 г., выглядит более развитым, и, можно допустить, для этого были свои причины.

Выполнение находящейся в Калуге иконы обусловлено перенесением мощей митрополита Филиппа Колычева из Соловецкого монастыря в Москву в июле 1652 г. Святитель Филипп представлен стоящим в рост, в крестчатом саккосе со светлым омофором, с распростертыми руками, подобно московским митрополитам Петру и Алексию, изображенным на житийных иконах конца XV в., вышедших из мастерской Дионисия [Дионисий «живописец пресловущий», с. 82–91, № 2, 3]. В иконографии святителя данная икона занимает одно из первых мест [Пуцко, 2007, с. 14–19], хотя известны и более ранние его изображения благодаря двум шитым надгробным покровам, датированным 1649 и 1650 г. [Вилкова; Маясова, с. 306–309, № 102, 103]. Они отражают этапы становления иконографического образа.

Икона, о которой идет речь, выполнена Симоном Ушаковым, скорее всего, для одного из московских (если не кремлевских) храмов, и в Калуге могла оказаться благодаря царевне Наталии Алексеевне (1673—1716), на средства которой возведен в 1709—1717 г. существующий Спасо-Преображенский храм под горою. В нем находилась чудотворная икона Богоматери Казанской-Калужской [Пуцко, 2009, с. 172—177], список с которой был выполнен в январе 1674 г. Симоном Ушаковым для царицы Наталии Кирилловны [Словарь русских иконописцев, с. 695].

Несмотря на то что биография Симона Ушакова изучена исключительно подробно, что учтены многие из его сохранившихся произведений, а также написанное им «Слово к люботщательному иконного писания», феномен мастера не разгадан полностью. Если судить по двум ранним иконам, явно обусловленным заказом, то обнаруживается, что исходные позиции имели свою специфику, выражавшуюся в новом художественном осмыслении традиционного образца. Насколько оно оказалось успешным, свидетельствуют более зрелые работы, стяжавшие славу у современников. Оценки исследователей, напротив, выглядят неоднозначными, отчасти потому, что не все ими было понято адекватно. Сам переход к светотеневой живописи, похоже, оказался средством, а не конечной целью.



Рис. 1. Богоматерь Владимирская 1652 г. Симон Ушаков.
Москва, Государственная Третьяковская галерея.



Рис. 2. Богоматерь Федоровская. 30-е годы XVII в. Из церкви Рождества Богородицы в Большом Кремлевском дворце. Москва, Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль».



Рис. 3. Богоматерь Федоровская. Середина XVII в. Икона главного иконостаса церкви Ильи Пророка в Ярославле. Фрагмент.



Рис. 4. Богоматерь Владимирская с евангельскими сюжетами и святыми. Около 1514 г. Из Успенского собора Московского Кремля. Москва, Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль».

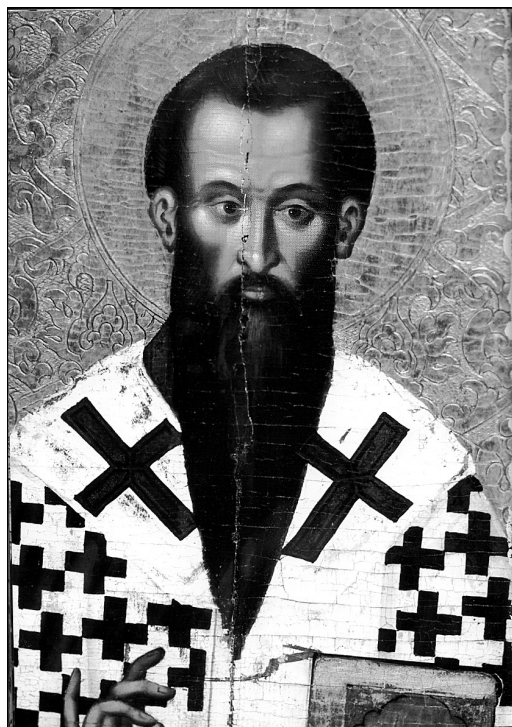


Рис. 5. Св. Василий Великий. 20-е годы XVII в. Федор Сенькович. Львов, Национальный музей имени Андрея Шептицкого. Фрагмент.

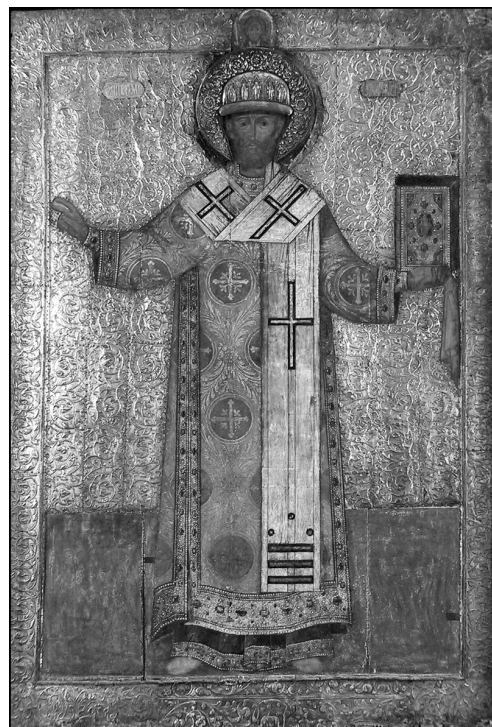


Рис. 6. Св. Филипп Митрополит. 1653 г. Симон Ушаков. Из Спасо-Преображенской церкви под горою в Калуге. Калужский музей изобразительных искусств.

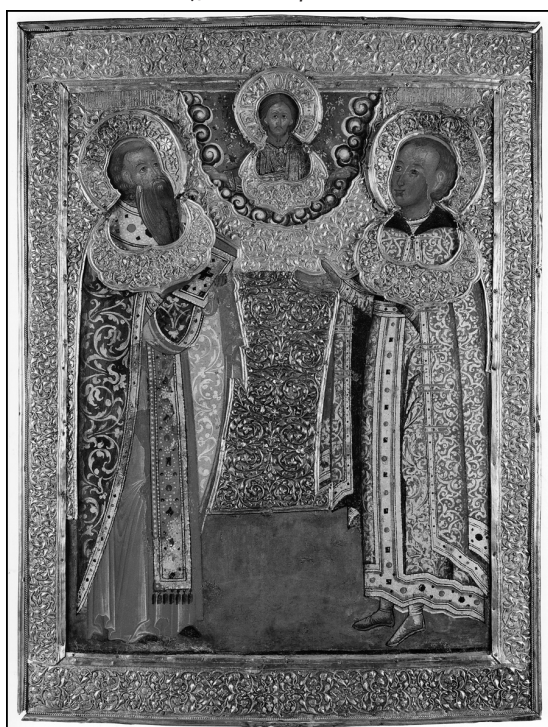


Рис. 7. Св. Иоанн Белогородский и царевич Иван Михайлович. 1639–1640 г. Из Архангельского собора Московского Кремля. Москва, Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль».



Рис. 8. Св. Филипп Митрополит. 1653 г. Икона в Спасо-Преображенской церкви под горою в Калуге в начале XX в. Архивное фото.

Литература

- Антонова В. И., Мнева Н. Е. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи. М., 1963. Т. II.
- Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (8 сентября) 1395 года. Сб. материалов. Каталог выставки. М., 1995.
- Бусева-Давыдова И. Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М., 2008.
- Вилкова М. В. Надгробные покровы на раку святителя Филиппа // Сохраненные святыни Соловецкого монастыря. М., 2003. С. 94–101.
- Голейзовский Н. К. Два эпизода из деятельности новгородского архиепископа Геннадия // Византийский временник. М., 1980. Т. XLI. С. 125–140.
- Грбарь И. Симон Ушаков и его школа // Грбарь И. История русского искусства. М., 1914. Т. VI. С. 425–454.
- Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Выставка произведений древнерусского искусства XV–XVI веков из собраний музеев и библиотек России. М., 2002.
- Иконописцы царя Михаила Романова. М., 2007.
- Иконы Ярославля XIII – середины XVII века. Шедевры древнерусской живописи в музеях Ярославля. М., 2009. Т. II.
- Искусство строгановских мастеров: реставрация, исследования, проблемы. Каталог выставки. М., 1991.
- Костромская икона XIII–XIX веков. М., 2004.
- Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. Каталог. М., 2004.
- Муратов П. П. Иконопись при первом царе из дома Романовых // Старые годы. 1913. № 7–9. С. 25–33.
- Никулин Н. Н. Золотой век нидерландской живописи XV век. М., 1981.
- Пуцко В. Раннее произведение Симона Ушакова // Искусство. 1989. № 11. С. 59–62.
- Пуцко В. Г. «Четырехчастная» икона Благовещенского собора и «латинские мудрования» в русской живописи XVI века // Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1999. С. 218–235.
- Пуцко В. Митрополит Филипп: соловецкий игумен и святитель-страстотерпец // София (Новгород). 2007. № 3. С. 14–19.
- Пуцко В. Г. Икона Богоматери Казанской, что в Калуге // Вопросы археологии, истории, культуры и природы Верхнего Поочья. Материалы XIII Всероссийской научной конференции. Калуга, 2009. С. 172–177.
- Пятницкий Ю. А. Московский Кремль и греко-русские связи XVI–XVII веков // Русская художественная культура XV–XVI веков. М., 1998. С. 23–37.
- Розанов Н. П. Древние и другие особо замечательные предметы в приходских церквях г. Москвы // Древности. Труды Московского археологического общества. М., 1874. Т. IV. С. 127–170.
- Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Ред.-сост. И. А. Кочетков. М., 2003.
- Сычев Н. Икона Симона Ушакова в Новгородском епархиальном древлехранилище // Записки Отделения русской и славянской археологии Имп. Русского археологического общества. Пг., 1915. Т. X. С. 94–104.
- Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Словарь. М., 1910.
- Deluga W. The Influence of Prints on Painting in Eastern Europe // Print Quarterly. London, 1993. V. X. P. 219–231.
- Demus O. Byzantine Art and the West. New York, 1970.
- Dobrzeński T. Catalogue of the Mediaeval Painting (Gallery of the Mediaeval Art). Warsaw, 1977. V. I.
- Chatzidakis M. Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italo-grecque // In memoria di Sofia Antoniadis. Venezia, 1974. P. 169–211.
- Hütt W. Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu. Warszawa, 1985.