

ЖИВОПИСЦЫ-ИНОЗЕМЦЫ В МОСКВЕ

В середине 17-го века в русской иконописи произошел столь решительный уклон в сторону новых, неведомых ей до того путей и чуждых мыслей, что, быть может, правильнее было бы отодвинуть грань, отделяющую живопись древнерусскую от новейшей, на полстолетия назад от основания Петербурга — к первым годам царствования Алексея Михайловича. Поворот этот подготовлялся уже давно и был вызван деятельностью тех иностранных художников, которые все чаще стали появляться на Москве и начали играть видную роль в Оружейной палате, бывшей в одно и то же время и первой русской Академией художеств и своего рода министерством искусств.

С новым временем возникают новые потребности, являются новые вкусы, для удовлетворения которых уже недостаточно одних только иконописцев. Дворцовая жизнь стала пышнее, и цари окружают себя невиданной доселе роскошью. Гладкие стены старинных хором с их немудреной обстановкой не идут ко дворцу и должны быть изукрашены; не только стены и потолки покрываются живописью, но и все предметы обихода расписываются причудливым узором: столовые доски, погребцы, шкафы, оконные пяльцы, киоты, луки, футляры для крестов, книжные ящики, кресла, печные изразцы, ларцы, перила, двери, кареты — все расцветивается согласно общему духу времени, тому тяготению к “узорочью”, которое наблюдается и в зодчестве “царственной” Москвы и которое вызвало к жизни строгановскую иконописную школу. Если для мелкой декоративной росписи годились еще иконописцы, постоянно имевшие дело с узором, то для новой стенной живописи нужны были иные люди, и особенно они были надобны для живописи портретной, для так называемого “парсунного дела”, или “парсунного письма” [“Парсуна” — искаженное слово persona. При Петре Великом портрет назывался “персоной”, и только к середине 18-го века окончательно вошел в обиход термин “портрет”].

Понятие о портретной живописи не было чуждо и древнейшей Руси, и мы видели образцы ее на стенах Новгородских церквей 12-го и 14-го века.



*Великий-князь-Ярослав-
Всеволодович.-Фреска-в-
церкви-Спаса-Нередицы.-
—1199-г.-Фот.-
Императорской-
Археологической-Комиссии*

Сохранилось известие, что папа Павел II послал
великому князю Ивану III портрет его

будущей супруги Софии
Палеолог, и Ровинский не
без основания полагал,
что, в свою очередь, и
невеста московского
государя пожелала иметь
изображение жениха,
которое было исполнено
кем-либо из членов
специально
отправленного в
Московию посольства [А.
Новицкий. "Парсунное
письмо в Московской
Руси". ("Старые годы"
1909 г., июль — сентябрь,
стр. 384).]. Есть также
сведение о портрете
великого князя Василия
Ивановича, привезенном
в Рим толмачом
Дмитрием Герасимовым в
1525 году [Там же, стр.
385]. Иван Грозный
требовал присылки
портретов всех тех
знатных невест западной
Европы, за которых
сватался. Из этого ясно
видно, что портрет давно
уже привился на Руси и,
конечно, не было
недостатка в заезжих
иноземцах, списывавших
"личины", или "парсуны".
Такое письмо называлось
уже не "иконным", а
"живописным", и группе
иконописцев стали
противопологаться
"живописных дел
мастера". Эти-то



*Портрет архиепископа
Алексея. Фреска в церкви
Успения на Волотовом Поле в
Новгороде. — 1363 г.*

живописцы и
расписывали фресками
Золотую палату при
Грозном на светский лад
[См. об этом “Московская
школа при Грозном и его
преемниках”]. С
течением времени резкое
вначале различие
иконописцев и
живописцев стало
стираться, и во второй
половине 17-го века мы
сплошь и рядом видим,
что иконописцам дают
заказы “писать
живописным письмом
парсуну государя”, а
живописцам велят писать
иконы в одну из
дворцовых церквей. Оба
термина становятся
почти равнозначными,
хотя и продолжают по
старой памяти
существовать. Это
слияние двух некогда
различных видов
искусства произошло
только потому, что
иконописцы под
влиянием все
возраставшего успеха
живописцев значительно
видоизменили свои
освященные преданием
художественные приемы,
внеся в икону черты,
заимствованные у
живописцев-иноземцев.



*Царь Федор Иоаннович.
Около 1600 г.
Исторический музей в
Москве.*

Такие черты мы видим в двух дошедших до нас портретах — царя Федора Иоанновича и князя Михаила Васильевича Скопина-Шуйского.

Оба портрета писаны русскими мастерами-иконописцами. Об этом ясно говорит вся иконная техника

письма: липовая доска с вынутой серединой, левкас, яичные краски. Но наряду с чисто иконными приемами самого письма определенно выступает намерение приблизиться к жизни, отказавшись от канона. Автору, видимо, очень хотелось отрешиться от плоскостного изображения, принятого в иконе, и вылепить голову, дав рельеф лбу, носу, щекам. Во всем “доличном”, т. е. в одежде и фоне, он остается еще вполне иконописцем.



*Князь М. В. Скопин-Шуйский. Около 1610 г.
Исторический музей в
Москве.*

Трудно сказать, являются ли эти портреты самостоятельными работами русских мастеров или только неумелыми копиями с утраченных оригиналов, писанных иностранцами. Они во всяком случае сделаны русскими иконописцами и несомненно относятся к началу 17-го века, так как долгое время находились у соответствующих гробниц Архангельского собора в Москве, откуда перешли в Исторический музей.

[Павел Алеппский, бывший в Москве в 1655 г., рассказывает в описании своего путешествия, что над каждой гробницей Архангельского собора он видел портрет лежащего в ней. “Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Россию в половине 17-го века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алепским”. Перевод с арабского Г. Муркоса, вып. III. М. 1898, стр. 106.]

Портретов русских деятелей 17-го века сохранилось довольно много. Огромное большинство их написано иностранцами, но, конечно, среди них найдется несколько принадлежащих и русским ученикам какого-нибудь “немчина”, хотя точно установить эти исключения пока нет возможности. Во всяком случае, их надо искать главным образом в конце 17-го века, когда при Оружейной палате состоялось несколько

иностранцев, обязавшихся по контракту обучать русских “живописному мастерству” [Особенно много таких портретов хранится в Главном архиве министерства иностранных дел в Москве. Не все они принадлежат 17-му веку, некоторые надписи очень сомнительны, а иные явно позднейшего происхождения, но есть в этом собрании немало любопытных документов эпохи, весьма ценных для истории русской культуры. Историк живописи едва ли вправе отводить им много места, ибо художественная ценность их слишком незначительна.

Исследование “парсунного дела” на Руси — скорее задача специального историко-археологического труда, цель которого должна состоять в издании всех сохранившихся парсун, в тщательном изучении надписей, открытии подписей, сличении близких по типу холстов, генеалогических изысканиях и т. п. Мы приводим поэтому лишь несколько типичных образчиков “парсунного письма”. Среди “парсун” начала 18-го века очень выделяется портрет дьяка Грамотина, не похожий на большинство работ того времени и, видимо, писанный с натуры [Иван Тарасович Грамотин был думным дьяком с 1606 г. и умер в начале 1638 г. (“Азбучный указатель Русского биографического словаря”). На портрете архива Министерства иностранных дел Грамотин имеет вид человека лет под сорок и, следовательно, мог быть написан вскоре после пожалования его в дьяки, во всяком случае, едва ли позже второго десятилетия 17-го века. Из других портретов того же архивного собрания одним из ранних был бы портрет Бориса Годунова, если бы он не производил впечатления поздней копии с какого-то апокрифического изображения этого царя, быть может, с неизвестной нам иностранной гравюры того времени. Только по недоразумению некоторыми считалось ранним изображение супруги великого князя Василия III, Софии, в иночестве Соломонии, находящееся на ее надгробной доске в суздальском Покровском монастыре и относящееся в современном его состоянии к 18-му, если не 19-му веку. Из общеизвестных ранних портретов назовем еще портрет матери царя Михаила Феодоровича, Марфы Ивановны Романовой, работы малограмотного иностранного мастера, находящийся в Тверском музее. (Воспроизведен в журнале “Старые годы”, июль — сентябрь, 1909 г.).].

О деятельности иностранных живописцев 16-го века или начала 17-го не сохранилось никаких достоверных сведений, и лишь в последние годы царствования Михаила Феодоровича в Москве появляется художник, о котором говорят дошедшие до нас документы. Это Ганс Детерсон (Иван, или Анц, Детерс, как он именуется в бумагах Оружейной палаты), “немчин”, “живописного дела мастер”, поступивший на службу в 1643 г. Ему назначено было очень большое по тому времени жалованье — 20 рублей в месяц, причем вменялось в обязанность, кроме исполнения царских заказов, обучать живописи русских учеников. Таких учеников у него было двое — Исаак Абрамов и Флор Степанов. Они помогали учителю при расписывании знамен, завес и материй, плафонов и т. п. [Московское отделение Общего архива Министерства имп. двора. Столбец I разряда 162 года, № 86.]. В 1650 г. Детерсон заявил Оружейной палате, что ученики его “умеют писать всякое живописное дело”, прибавив, что, если “они побудут с ним еще года с полтора, то навькнут писать против него слово в слово” [Там же. Столбец I разряда № 6 — 159 года.]. В 1655 г. Детерсон умер [Архивные документы,

относящиеся к Детерсону, Лопуцкому и Вухтерсу, напечатаны в III томе труда

“Царские иконописцы и живописцы XVII в.” А. И. Успенского.].

Среди многочисленных “парсун”, хранящихся в московском архиве Министерства иностранных дел, в Романовской галерее, в Гатчинском дворце и во многих частных собраниях, несомненно, должны быть и портреты этого первого официального преподавателя живописи на Москве, но до тех пор, пока не будет найдена хотя одна подписная работа мастера, его художественная личность не перестанет быть загадкой. Архимандрит Леонид приписывал ему один из четырех портретов патриарха Никона, находящихся в Воскресенском Новоиерусалимском монастыре, именно тот, на котором знаменитый основатель монастыря изображен во весь рост, в патриаршей мантии, с жезлом в руке [Портрет этот упоминается в описи 1679 г.; принимая во внимание сравнительную молодость лица Никона, архимандрит Леонид высказал предположение, что он написан еще до переселения патриарха из Москвы в свой любимый монастырь, т. е. до 1658 г. (Архим. Леонид. “Историч. описание ставропигиального Воскрес. Новый Иерусалим именуемого монастыря”. М. 1876, стр. 329).].



Портрет этот написан до 1658 года, и если бы удалось установить, что он не мог появиться после 1655 г. — года смерти Детерсона, — то авторство последнего можно было бы считать окончательно установленным. Он был единственным “живописного дела мастером” того времени, и, конечно, никому другому, как именно главному живописцу Оружейной палаты, не могли поручить “парсуну” всесильного тогда еще патриарха. Если это так, то Детерсон представляется нам вполне грамотным, хотя и второстепенным немецким живописцем. О нем нет ни слова ни в одном из специальных больших словарей.

Вскоре после смерти Детерсона царю бил челом другой иноземец, польский шляхтич Станислав Лопуцкий, родом из Смоленска, прося назначить его на место умершего живописца. С 1 марта 1656 г. он был зачислен на службу [Лопуцкий бил челом 28 дек. 1655 г. и во второй раз 7 фев. 1656 г. Он принят на жалованье в 10 рублей, вдвое меньшее, чем то, которое получал Детерсон.].

Судя по дошедшим до нас документам Оружейной палаты, его деятельность сводилась главным образом к чисто декоративной живописи. То ему поручают резное дело, то он занят золочением и серебрением, то расписыванием “русских голубей в село Покровское”, или царское место, или калмыцкие шапки [Моск. отд. арх. Мин. имп. двора, столбец 168 года, № 74; столбец 169 г., № 529; опись 34, № 949, 168 г.; оп. 34, № 951.]. Он часто бывает занят и чертежами, и его посылают писать чертеж железного завода, который отнимает у него шесть недель [Там же, столбец 133 — 170 года.]. Но особенно много он занимается черчением

Ганс Детерсон (?).
Патриарх Никон. —
Около 1655 г.
(Собрание
Воскресенского
Новоиерусалимского
монастыря).

Царские иконописцы и живописцы XVII века. Очерк И. Грабаря и
А. Успенского. | 7
географических карт, изготовив однажды “в размерах
пространный” “чертеж с русской подписью и верстами
московскому государству, великому княжеству Литовскому,
Малой Руси, да Свийского государства от Москвы до Риги” [Там
же, № 538, 172 года. Не был ли и чертеж завода планом
местности?].

Все это заставляет думать, что Лопуцкий был не столько живописцем, сколько
“ландкартных дел мастером”, одним из тех полуперспективистов, полуземлемеров,
которых в 17-м веке разъезжало многое множество по европейским дворам в поисках
заработка. Как все эти авантюристы, он набил руку на всяких “ремеслах и
художествах” и, конечно, в случае надобности мог написать и портрет. Через год после
поступления на службу, в 1657 г., он пишет “парсуну” царя Алексея Михайловича на
полотне [Там же, столбец 165 года, № 947.]. В 1664 г. “на Светлое Христово
Воскресенье” он подносит государю знамя, на котором им “написан благоверный царь
Константин” [Столбец 173 года, № 3.]. Лопуцкому дали для обучения двух учеников,
известного впоследствии Ивана Безмина и Дорофея Ермолина, остававшихся у него до
1667 г., когда они перешли к новому иноземному мастеру. С этого года Лопуцкий стал
прихварывать и в октябре 1669 г. умер.

Из произведений Лопуцкого до нас дошло лишь знамя, от живописи которого уцелела
всего часть фигуры святого, сидящего на коне. По этому обрывку облупившего холста
нет возможности составить какое-либо суждение об искусстве или даже хотя бы только
о степени грамотности Лопуцкого.

Упоминавшийся выше архимандрит Леонид приписывает Лопуцкому тот из четырех
новоиерусалимских портретов Никона, который изображает патриарха в полном
святительском облачении, окруженного сподвижниками и монастырскими
сослуживцами.



Данил Вухтерс. Патриарх Никон и его сподвижники. — Около 1660 г. (Собрание Воскресенского Новоиерусалимского монастыря).

Никон стоит на кафедре и произносит “изустное поучение на текст дневного Евангелия или Апостола, как о сем дает догадываться держащая перед ним иподиаконом Германом разгнутая книга”. В числе окружающих патриарха лиц изображен и архимандрит Герасим, управлявший обителью с 1659 по 1666 год, что и дает основание архимандриту Леониду приписывать этот портрет-картину Лопуцкому [Архим. Леонид. “Историч. опис. ставропигиального Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого монастыря”. М. 1876, стр. 329; “Древности Российского государства”, отд. I, № 94.].

Однако едва ли было под силу ремесленнику справиться с такой сложной картиной, как этот портрет. Если в нем нет блестящего мастерства, то все же видна опытная и уверенная рука человека, много возившегося с портретной живописью, чего про Лопуцкого сказать никак нельзя.

За все время его службы мы только один раз встречаем в документах указание на исполненную им “парсуну” царя, и то в самом начале его карьеры. Едва ли можно сомневаться в том, что ему бы чаще перепали столь ответственные поручения, если бы он заявил себя в этой области искусным мастером. С другой стороны, мы имеем определенное указание на какие-то недочеты его именно в деле “живописного мастерства”. В начале 1667 года, еще при жизни Лопуцкого, на службу в Оружейную палату был принят новый иноземец, Даниил Вухтерс (Данило Вухтер). Как только он появился здесь, ученики Лопуцкого подали в Оружейную палату заявление, в котором просили отдать их в учение Вухтерсу, ссылаясь на то, “что их мастер Станислав Лопуцкий живописному письму не учил, только их выучил по дереву и по полотнам золотить”. Палата потребовала у Лопуцкого объяснения, и он дал очень уклончивый ответ: “Ивашко Безмин и Доронка Ермолин по научению его Станиславу всякие живописные дела по образцу делают и по

дереву и по холсту и по тафтам и по камкам
золотят и по золоту всякие притчи и травы
росписывают, только не пишут лиц по
живописному, тому не учены, а и лица пишут,
только не по живописному”. 1 марта 1667 года
начальник Оружейной палаты, боярин Хитрово,
велел Вухтерсу согласно царскому указу “для
всяких живописных дел быть в Оружейной
палате и к вере привести по их закону, а у
Лопуцкого взять учеников и отдать ему и велеть
учить живописному делу и к неделе святые
Пасхи сделать ему в поднос на полотне
живописным мастерством что доведется, а как он
мастерства своего дела объявит, и в то время ему
о государеве жалованье о месячном указ будет”.
1 сентября 1667 г. Вухтерс представил в
Оружейную палату свою первую картину — “по
полотну Пленение града Иеросалима”. Хитрово,
“смотря того письма”, приказал Вухтерсу “дать
жалованья месячного корму по 13 рублей на
месяц и велеть ему дела делать беспрестанно,
чтоб корм не даром давать. А что он писал
Пленение града Иеросалима с полным образцом,
и за ту его работу дать месячный корм... А ныне
писать ему около государевых лучших шатров
двор по полотну из книги Александрии. А иным
живописцам в корму выдача не в образец, для
того что тот мастер живописец
свидетельствованный и пишет живописное
письмо самым мудрым мастерством”.

Ясно, что искусство Вухтерса было признано совершенно исключительным. Голландец по происхождению, он прибыл в Москву, как видно из его челобитной, поданной им в феврале 1667 года, задолго до принятия его на службу. “Служил я иноземец и бывал во многих монархиях и в великих государствах и работишкою своею служил и монаршеская милость ко мне была за мою работишку. И услыша я иноземец от своей братье твою пресветлую неизреченную милость и многомилостивое и похвальное жалованье к моей братье, к мастеровым людям, выехал я... на твое имя Свицкого короля с великим послом Бент Горном, и жил я по се время на Москве у сродичей своих, и здесь на Москве женился. И ныне я, похотя твоей царской милости себе получить и мастерство свое оказать, похотел тебе поработать, а мастерство мое живописное парсуны и иных бибильских историй в человека величеством, да как в иных государствах ведется посольское воображение полотненным письмом. Вели государь меня в свою службу принять”. На словах Вухтерс заявил, что он “Станислава Лопуцкого всякие живописные дела делает лучше, не токмо его Станислава, но и

прежнего живописца Ивана Детерса всякие живописные дела делает лучше” [Столбец 176 г. Вухтерс называете себя иноземцем “цысарския земли”. Это не значит, конечно, что он был непременно австрийцем, ибо Испанские Нидерланды принадлежали также Римской империи. Л. Н. Петров имел сведение, что некий Вухтерс, живописец, прибыл в 1603 г. из Нидерландов в Копенгаген с живописцем Карель ван Мандером младшим. Этот Вухтерс прослужил будто бы при Датском дворе около 40 лет. Московский Вухтерс прибыл в Москву с датским же посланником. Едва ли то был еще помощник ван Мандера, вернее предположить в нем сына или вообще родственника датского Вухтерса (Петров. “Обзор движения искусства в России с 17-го века по настоящее время”, стр. VI.).].

Таким образом, в тот промежуток времени, когда был написан затейливый портрет патриарха Никона, в Москве был только один иностранный мастер, которому подобная задача была под силу, — Даниил Вухтерс. В то время он не состоял еще на службе и был занят частными заказами. Весьма вероятно, что именно на него пал выбор опального патриарха, пожелавшего оставить потомству не простую “парсуну”, а целую картину, которая изображала бы его во время проповеди среди сподвижников и учеников. Царского живописца Лопуцкого он, конечно, не позвал бы для этой цели. Вся живопись портрета говорит за принадлежность его голландской школе. Он изобличает в авторе большое умение, свидетельствуя о таких знаниях, каких в тогдашней России, конечно, не было. Некоторые головы левой стороны, например, голова юного Германа, прямо прекрасны. По-видимому, Вухтерс недолго прожил в Москве, ибо о его деятельности сохранилось очень мало сведений и неизвестен даже год его смерти.

Из других иностранных мастеров, работавших в Москве, в документах упоминается еще Ганс Вальтер (Иван Андреев Валтырь) из “Анбургския земли”, поступивший в 1679 г. и занимавшийся второстепенными декоративными работами, и Петер Энгельс (Петр Гаврилов Энгелес), “преоспективного дела мастер”. Этот последний изображал не одни только архитектурные виды, но и писал в 1679 г. “на полотне из царственных книг притчи царя Давида на престоле сидяща, как он благословил сына своего Соломона на свое царство, да царицу Южскую, как она пришла к царю Соломону с подносными дарами, да притчу Святая Святых как создал царь Соломон” [Столбец 188 года, № 276.]. В конце того же года он писал “на одном полотне притчу царя Соломона, а на другом идолопоклонение” [Там же, № 1810.]. В 1680 г. Энгельс пишет “из царственных книг притчу брак царя Соломона на полотне большом к великому государю в хоромы” и “притчу пророка Иезекииля с пророчествами” [Там же, № 177.]. Последние сведения о нем относятся к 1686 году [Там же, 195 года, № 158.].

Из иностранцев, приезжавших в Москву в самом конце 17-го века, в документах упоминается еще шведский портретист Гек, прибывший в Москву в 1686 г. и проживший здесь, как кажется, довольно долго [Петровский. “Обзор движения искусства в России”, стр. VII.]. В 1690-х годах в Москве работал еще немецкий живописец Грубе (G. E. Grube), уроженец Данцига. В имени “Петровском” кн. А. М. Голицына сохранился вялый по живописи и мятый по форме портрет кн. Б. И.

Прозоровского, писанный им в Новгороде в 1694 г. Другой портрет его — Петра I в рост, находится в Нарвской ратуше. Он подписан 1701 годом и писан не с натуры, так как голова его скопирована с Кнеллеровского портрета 1697 года [А. Новицкий.

“Парсунное письмо в Московской Руси”. (“Старые годы”, июль — сент. 1909, стр. 392)].
Наконец, в начале 18-го века в Москву приехал еще один голландский живописец — Корнеллус Брюйен, о котором сохранилось известие, что он писал портреты дочерей царя Ивана Алексеевича и их мать — царицу Прасковью Феодоровну [Там же].

Кроме голландцев и немцев, много мастеров приезжало из Польши, а кое-кто и с востока [Из поляков в документах упоминаются следующие лица: Киприан Умбрановский, Иван Мирровский, Семен Лисицкий, Леонтий Кисляковский, Василий Познанский, Григорий Одольский. О деятельности всех этих мастеров см. в книге А. И. Успенского “Царские иконописцы и живописцы XVII века”. 2 тома. М. 1910—1913. О работах Познанского см. также в следующей главе, а о семье Одольских также в настоящем издании. Среди представителей восточного искусства были араб Савка Яковлев, армянин Салтанов и греки Апостол Юрьев и Николай Соломонов. (Там же)].
Как было уже указано выше, вопрос о “парсунном деле” слишком мало еще исследован для того, чтобы можно было разобраться во множестве сохранившихся до нас “парсун”. Особенно много уцелело царских портретов, но необходим огромный, долголетний труд их сличения, чтобы установить точно первоначальные типы и позднейшие варианты, чтобы определить оригиналы и копии, а среди этих последних — современные оригиналам и более поздние.

Среди “парсун”, изображающих царей Михаила Феодоровича и Алексея Михайловича, лишены всякого иконографического и художественного значения те небольшие конные портреты, писанные на холсте по золоту, которые хранятся в Историческом музее, как и вариант последнего, находящийся в доме бояр Романовых в Москве [В 1766 г. его реставрировал, т. е., вероятно, изрядно переписал, петербургский живописец Пфанцельт, как об этом говорит надпись на обратной стороне портрета: “Lucas Conrad Pfandzelt renoviert anno 1766”]. Нечего и говорить о том, что все они писаны не русскими, а иностранцами, третьестепенными заезжими мастерами.
Из портретов царя Алексея Михайловича очень сомнителен тот, который находится в Романовской галерее и изображает его в юном возрасте, но по уверенному рисунку он лучше всех известных нам “парсун”. Гораздо скромнее знания мастера, написавшего портрет Алексея Михайловича, находящийся у кн. Б. А. Куракина в поместье “Куракино” Орловской губ.



Неизвестный мастер 1670-х годов. Царь Алексей Михайлович. Около 1675 г. (Собрание кн. Б. А. Куракина в поместье "Куракино").

Хочется думать, что это один из современных оригиналов. Есть какая-то необыкновенная жизненность во взгляде и во всем облике царя, наводящая на мысль, что мы имеем перед собой "парсуну", списанную, быть может, с натуры. Очень близок к нему по типу портрет того же царя, находящийся в доме бояр Романовых в Москве и написанный, судя по надписи, в 1673 г. На фоне в овале помещен образ соименного царю святого Алексея человека Божия. Если этот портрет писан за три года до кончины государя, то Куракинский исполнен, вероятно, в последний год его жизни, — он здесь заметно старше [Оба последние портрета тождественны с типом "Титулярника" 1672 года. См. воспроизведение в журн. "Старые годы" 1909 г., июль — сентябрь. О портрете Саввино-Сторожевского монастыря говорить не приходится, ибо он явно вымышлен. Очень распространен тип, гравированный Штенглином, но оригинал его до сих пор не удалось найти.]

Наконец, надо упомянуть еще о портретах царей Михаила Феодоровича и Алексея Михайловича, написанных на стенах некоторых храмов. Такие портреты сохранились на правом столбе собора Новоспасского монастыря в Москве, и на правом же столбе собора Ипатьевского монастыря в Костроме.

Цари Михаил Феодорович и Алексей Михайлович. Деталь фрески в соборе Костромского Ипатьевского монастыря. — 1682 г.

Эта последняя фреска особенно красива по общему силуэту двух фигур и по благородной гамме красок, но, к сожалению, она изрядно попорчена и к тому же мастер, ее писавший, конечно, всего менее имел в виду "парсунное" сходство, а заботился лишь о декоративности пятна, что ему и удалось.

Из нецарских "парсун" назовем еще портреты кн. В. В. Голицына в московском архиве Министерства иностранных дел и патриарха Андриана в Московской Синодальной конторе.



*Неизвестный иностранный мастер.
Портрет кн. В. В. Голицына. —
Около 1685 г. (Архив Министерства
иностраннх дел в Москве).*

Первый написан каким-то довольно грамотным иностранным мастером и трактован в широкой живописной, эскизной манере [В тон же московском архиве Министерства иностранных дел есть еще вариант этого портрета, сделанный, очевидно, с эскизного экземпляра. Последний мог быть сделан с натуры, второй — только подслащенная парафраза эскиза: на голове нет шапки, лицо облагорожено и отточено до неузнаваемости, “закончены” также и руки и надето парадное платье. Из “парсун”, находящихся в частных собраниях, отметим еще портрет окольного кн. Ф. Л. Волконского, находящийся в имении кн. А. А. Голицына-Прозоровского “Раменское” Моск. губ., и портрет Григория Петровича Годунова в собрании г. Акинфова в Москве. Оба относятся к концу 17-го века.]. Второй, датированный 1694 годом, — значительно примитивнее и суше.

Все эти иностранцы писали, конечно, для своих московских церквей иконы и изображения, соответствовавшие их религиозному представлению. Русские иконописцы видали их и в свою очередь стали вносить в иконопись совершенно новые мотивы и приемы, не только невиданные дотопе, но иной раз и прямо несогласные с общепринятыми в России религиозными представлениями. Таковы сюжеты “Песнь песней”, “Отче наш”, “Коронавание Богородицы” и много других. Эти новшества, как всякие новшества во все времена, разделили людей на два враждебных лагеря: одни всячески проклинали их, другие, напротив, одобряли. Недовольные возмущались новой модой писать Богородицу с непокрытою главою и даже стоящею на луне, Всемилостивого Спаса с державою в руке по латинским и лютеранским образцам [Рукопись Патриаршей библиотеки, № 473.]. В своей духовной грамоте патриарх Иосиф завещает: “еже бо иконы Богочеловека Исуса и Пречистыя Богородицы и всех святых заповедали... с латинских и немецких соблазненных изображений неподобственных по своим похотям церковному преданию развратно

Царские иконописцы и живописцы XVII века. Очерк И. Грабаря и
А. Успенского. | 14
отнюдь бы не писать, и которые где в церквах
неправославные, тья вон износить [Устрялов.
“История Петра Великого”. Спб. 1858, т. II, стр.
471.].

Патриарх Никон через своих людей всюду, даже из домов знатнейших московских сановников, отбирал иконы, писанные по образцу западных картин, приказывал выкалывать глаза этим иконам и в таком виде носить их по городу, объявляя царский указ, угрожавший строгим наказанием всякому, кто осмелится впредь писать подобные иконы [“Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине 17-го века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алепским”. Перевод с арабского Г. Муркоса, вып. III. М. 1897, стр. 136—137. Любопытен здесь рассказ о том, как Никон во время литургии в неделю православия, показывая народу подобные иконы, бросал их одну за другой на железные плиты пола с такой силой, что они разбивались, и велел сжечь. Против последнего тихим голосом возразил стоявший тут же царь, предложивший их лучше зарыть в землю.]. По распоряжению патриарха Иоакима бирючи всенародно объявляли на торговых площадях, чтобы “на бумажных листах икон святых не печатали и немецких еретических не покупали” [Акты Археографической экспедиции, т. IV, № 200, стр. 255.].

Но никто так сильно не возмущался западным влиянием на русскую иконопись, как знаменитый защитник старинных обрядов, протопоп Аввакум Петров. “По попущению Божию, — пишет он, — умножишася в нашей русской земле иконного письма неподобного изюграфы. Пишут Спасов образ Еммануила — лицо одутловато, уста червонная, власы кудрявая, руки у мышцы толстыя, тако же и у ног бедра толстыя, а весь яко немчин брюхат и толста учинен, лишь сабли той при бедре не написано... А все то кобель борзой Никон враг умыслил будто живые писать. А устрояет все по фряжскому сиречь по немецкому. Вот и никониане учнут писать Богородицу чреватую в Благовещенье, яко и фрязи поганые. А Христа на кресте раздутовата: толстехонек миленькой стоит, и ноги те у него что стульчики. Ох, ох, бедная Русь! чего то тебе захотелось немецких поступков и обычаев” [Материалы для истории раскола, изданные под ред. проф. Н. И. Субботина, т. V. М. 1879 г., стр. 291—297.].

Однако новое направление в иконописи находило себе и горячих защитников. Очень интересным в этом смысле памятником является послание изюграфа Иосифа Володимирова своему другу иконописцу Симону Ушакову. В этом послании Володимиров восстает против отсталых взглядов на искусство, высказанных в одной из бесед в доме Ушакова сербским архидиаконом Иоанном Плешковичем. “Неужели ты скажешь, — пишет изюграф, обращаясь к Плешковичу, — что только одним русским дано писать иконы?” Иноземцы, по мнению Иосифа, пишут все лица и сцены “будто живые изображения”, а на древних русских иконах молодые лица изображены сухими и старообразными. Важно не то, кому принадлежит то или иное художественное произведение, а лишь то, прекрасно оно или уродливо. Вполне православный в своих убеждениях Володимиров возмущается при одной мысли об оскорблении благочестивого чувства безобразием.

СИМОН УШАКОВ И ЕГО ШКОЛА. (Род. в 1626 г., ум. 25 июня 1686 г.)

Как ни велико было число противников западных — «фряжских» икон, сторонников их было еще больше, и русская иконопись быстро приближалась к концу. Тот медленный, почти незаметный в своей постепенности ущерб, который судьба готовила великому древнерусскому искусству и который привел новгородскую икону к раннемосковским и строгановским письмам, теперь в работах царских иконописцев и живописцев сразу обозначился совершенно ясно. С ними кончилась русская «иконопись», но русская «живопись», о которой иным из них как будто грезилось, не с ними началась.

«Иноземщина», или «фрязь», вошла в русскую иконопись не сразу, а вливалась в нее на протяжении долгого времени. Уже строгановские мастера, дожившие до воцарения Михаила Феодоровича, были в значительной степени заражены фряжским духом, и с этого времени редкая русская икона вполне свободна от влияния западных форм. Даже в тех случаях, когда иконописец прибегал к намеренной архаизации и обращался к древним «переводам», он при самом добром намерении списать точную копию с старой иконы вносил в нее черты нового пошиба. С такой «фрязью» в Москве скоро свыклись, и не она послужила поводом к той ожесточенной борьбе, которая разыгралась несколько лет спустя после кончины Михаила Феодоровича. Строгановской «фрязи» попросту не заметили, так как иконы строгановских мастеров были прежде всего вполне каноничны, а тот легкий уклон в сторону жизненных наблюдений, который мы в них замечаем, необыкновенно счастливо слился с преданиями новгородского искусства. Но вот наехали иностранцы и привезли с собой «куншты» — те гравюры, которые как раз к этому времени получили в Европе небывалое раньше распространение. Тогда-то и появились первые «латинские и Лютеровы поганые образа», вызвавшие в Москве бурю. Помимо неканоничности сюжетов, была в этих иконах еще одна черта, также немало смущавшая умы. Эту сторону новшества ярко формулировал протопоп Аввакум в своей знаменитой филиппике против «богомерзких» икон: «А все то писано по плотскому умыслу, понеже сами еретицы возлюбиша толстоту плотскую и опровергоша долу горняя» [«Материалы для истории раскола», изданные под ред. проф. Н. И. Субботина, т. V, М. 1879, стр. 291.].

В этом противополжении «плотского» и «горнего», или, по современной терминологии, — реального и идеального, лежит весь центр тяжести. «Не подобает правоверному и глядеть много, не токмо кланяться таким неподобным образам», — убежденно восклицает Аввакум [Там же.]. По его мнению, все, что изображается на иконе, есть некий горний мир, нечто идеальное, существующее вне видимой, телесной, осязаемой действительности, и всякое приближение к этой повседневности и прозе есть уже кощунство, ересь и «от диавола». Но все эти исступленные речи не могли уже остановить начавшегося движения, которому сочувствовали сам царь Алексей Михайлович и его любимец, начальник Оружейной палаты боярин Хитрово. В противополжность своему отцу царь Алексей Михайлович был менее всего охранителем старых преданий в иконописи. Из множества сохранившихся документов Оружейной палаты видно, что его личные вкусы были совершенно определенно

направлены в сторону того самого “плотского”, реалистического искусства, которое привело в негодование неистового Аввакума. И поручая заведование всем иконописным делом на Руси оружейнику Богдану Матвеевичу Хитрову, он, конечно, знал о сочувствии последнего “фряжскому делу” [О замечательной деятельности Хитрово в этом именно направлении см. ценное исследование В. К. Трутовского “Богдан Матвеевич Хитрово и Московская Оружейная палата”. (“Старые годы 1909” г., июль — сентябрь)]. Но любопытнее всего то, что, быть может, самую решительную поддержку новое направление нашло в лице Никона, столь горячо восставшего против “немецких” икон. В то время, как Аввакум напал главным образом на низведение “горнего” искусства — “долу”, на его вульгаризацию — как он сказал бы, если бы жил в наши дни, — Никон возмущался только их “неправославием”, которое усматривал исключительно в католических и лютеранских сюжетах и мыслях, перенятых русскими иконописцами у западных мастеров. Никто так охотно не позировал для портретов, никто так не ценил “живописное письмо”, как именно он, и, конечно, ему не меньше, чем царю и Хитрову, русская иконопись второй половины 17-го века обязана своим полным перерождением. Но, конечно, роль этих лиц — и царя, и Хитрово, и Никона — сводилась только к покровительству новшествам. Надо было явиться иконописцу, наделенному достаточным дарованием и особым новаторским темпераментом, чтобы новым исканиям была обеспечена победа. И такой человек явился в лице знаменитого царского “изографа” Симона Ушакова, после Рублева, пожалуй, единственного общеизвестного мастера во всей истории древнерусского искусства [Между тем, как жизнь и произведения огромного большинства старых русских иконописцев до самого последнего времени оставались совершенно неисследованными, Симону Ушакову уже в первой половине 19-го века уделялось много внимания, а в 1873 г. Г. Д. Филимонов издал целое исследование, посвященное этому мастеру и его эпохе: “Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи”. (“Сборник на 1873 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском Публичном музее, под редакцией Г. Филимонова”, стр. 3—104). Этот замечательный труд до сих пор не утратил своего значения, несмотря на то, что за 40 лет, истекших со времени его напечатания, найдено много новых данных о жизни и творчестве Ушакова, неизвестных Филимонову. Обширная монография о нем, в значительной части по новым материалам, напечатана А. И. Успенским в “Словаре царских иконописцев и живописцев 17-го века”. См. также Д. К. Тренев. “Памятники древнерусского искусства церкви Грузинской Богоматери в Москве”. М. 1903; В. П. Гурьянов. “Иконы Спасителя письма Симона Ушакова”. М. 1907.].

Симон Федорович Ушаков очень рано стал обучаться иконописи, так как в 1648 г., имея от роду всего 22 года, был уже назначен царским жалованным иконописцем [Симон — собственно, только прозвище Ушакова, настоящее имя его было Пимент, как это видно из некоторых его подписей. Вот, например, подпись на иконе Спаса Нерукотворенного в Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры: “писал” Государев иконописец и дворянин московский грешный Пимин, по прозванию Симон Ушаков”. Икона датирована 1677 г.]. Назначение это надо признать совершенно исключительным, ибо в жалованные иконописцы принимались только самые опытные и заслуженные из “кормовых”, или вольных, мастеров. Вскоре после поступления он

был откомандирован в Серебряную палату, где в течение 16 лет состоял “знаменщиком”, т. е. рисовальщиком. Главное его занятие здесь состояло в сочинении рисунков для различных предметов церковной утвари и царского обихода. Больше всего приходилось рисовать узоры и изображения святых для золотых, серебряных и эмалевых изделий, но одновременно он писал и образа, и фрески, и знамена, чертил карты и планы, делал рисунки для монет и украшений на ружья, а также рисовал на бумаге картины [Филимонов, там же, стр. 6—7.].

Самое раннее из датированных произведений Ушакова — образ Владимирской Божией Матери 1652 года, находящийся в московской церкви Архангела Михаила в Овчинниках. Эта сама по себе неинтересная, 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 Архиерея”, с которого следует вести начало нового, “Ушаковского” периода русской иконописи [Архиерей Великий — это Иисус Христос в виде великого архиерея, “по чину Мельхиседекову”. На иконе надпись: “Архиерей Великий прошедый небеса”. Внизу подпись: “написан Царским мастером Симоном Ушаковым в 7165 лето в царство царя Алексия Михайловича”].

Симон Ушаков. “Архиерей Великий”. 1658 г. Трапезная Московской церкви Грузинской Божией Матери в Китай-городе.

Написанная еще в технике чисто иконописной, икона “Архиерей”, тем не менее, не имеет ничего общего со всем духом и смыслом русской иконописи. В этом вялом, усталом облике нет ничего поднимающегося над землей, нет и намека на тот вдохновенный полет ввысь, в нездешние края, которым так сильно искусство древнего Новгорода: то было “горнее”, это — “плотское”; там светлый праздник, торжественный перезвон, здесь — унылые, серые будни [Икона эта находится над аркой в трапезе главной церкви Грузинской Божией Матери в Китай-городе.].

Если икона “Архиерей Великий” имеет еще отдаленную, хотя бы только внешне техническую связь с предшествующей иконописью, то все последующие произведения Ушакова теряют и это призрачное родство с нею, и тут с особенной ясностью вскрывается основной грех всего его творчества, а вместе с тем и грех всей Ушаковской эпохи. Нагляднее всего это видно на его иконах Спасителя, тем более, что слава Ушакова была основана главным образом на его необыкновенном искусстве в писании ликов, в котором он не знал себе соперников. В этих ликах традиционный тип Русского Спасителя получил новые, неведомые ему дотоле черты. Новгородский Спас был грозным Богом, новый Спас бесконечно ласковее: он Богочеловек. Это очеловечение Божества, приближение его к нам внесло теплоту в суровый облик древнего Христа, но в то же время лишило его монументальности. В церкви Григория Неокесарийского на Полянке есть местная икона работы Ушакова 1668 года,

изображающая Господа Вседержителя с раскрытым Евангелием в левой руке. Этот образ также человечнее прежних, но в то же время это одно из самых неприятных произведений Ушакова, в котором он подает руку скучнейшим палеховским и мстерским иконописцам-промышленникам.

Из многочисленных вариантов “Спаса Нерукотворенного” особенной славой пользуются два, находящиеся в Троице-Сергиевой лавре. Более ранний из них хранится в ризнице и датирован 1673 годом.

Симон Ушаков. Образ Спаса Нерукотворенного. 1673 г. Ризница Троице-Сергиевой лавры. (Фот. В. П. Гурьянова).

Глядя на эту добросовестно разделанную, тщательно распушенную голову, с недоумением вспоминаешь о тех безмерных восторгах, которые в свое время вызывала знаменитая икона. На самом же деле здесь безвозвратно утеряна строгая монументальная красота древнего “Спаса”, красота стиля, и совсем не найдена ни живописная красота, ни красота жизни. С точки зрения внешней правды все это так же непохоже на жизнь, как и стильные новгородские лики, но те — внутренне правдивы, а этот и внешне и внутренне лжив. Автор не имел крыльев, чтобы подыматься ввысь, но ему не хватало мужества опуститься на землю до конца, и он повис посередине. Все искусство Ушакова было искусством компромисса и как таковое не было и не могло быть значительным, несмотря на огромное влияние, оказанное им на все последующее иконное дело.

Пожалуй, еще разительнее это бросается в глаза в другом “Нерукотворенном Спасе”, находящемся в Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры.

Симон Ушаков. Образ Спаса Нерукотворенного. 1677 г. Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры. (Фот. В. П. Гурьянова).

Написанный в 1677 г., этот образ настолько “академичен”, что его почти можно было бы принять за заказную работу какого-нибудь академика-богомаза 1860-х годов, если бы не старая, безусловно подлинная ушаковская надпись [Все, сказанное об этих “Спасах” Ушакова, относится и к бесчисленным вариантам их, частью подписным, а частью предполагаемым работам Ушакова. Из икон “Спаса Нерукотворенного” назовем ту, которая находится в Новгородском Епархиальном музее. Она слабее московских. Несколько лучше знаменитый Деисус в собрании гр. П. С. Уваровой и местная икона “Спаса” в церкви Григория Неокесарийского в Москве.]

Если современники Ушакова ценили его главным образом за “живопись” ликов и эта репутация упорно держалась после его смерти, передаваясь иконниками и любителями из поколения в поколение свыше 150 лет, то после Филимонова центр тяжести Ушаковского искусства переносится с ликов на композицию и художественную изобретательность этого мастера. Любители совершают теперь свои паломничества уже не к Троице-Сергию, к знаменитым образам Спаса Нерукотворенного, а идут в

Китай-город, в популярнейшую отныне церковь Грузинской Божией Матери, чтобы часами простаивать перед иконой “Благовещения”. Те 12 семивершковых иконок-клейм, которые окружают центральную большую икону Благовещения, иллюстрируя слова отдельных кондаков из акафиста Богородице, до сих пор считаются лучшими созданиями Ушакова и — после Рублевской Троицы — едва ли не величайшими шедеврами всего древнерусского искусства.

Яков Казанец, Гаврило Кондратьев и Симон Ушаков. “Пение всякое побеждается”. Клеймо иконы “Благовещение с акафистом”. — 1659 г. (Церковь Грузинской Божией Матери в Китай-городе).

Яков Казанец, Гаврило Кондратьев и Симон Ушаков. 1659 г. “Сила Вышнего осени тогда к зачатию”. Клеймо иконы “Благовещение с акафистом”. (Церковь Грузинской Божией Матери).

Яков Казанец, Гаврило Кондратьев и Симон Ушаков. “Проповедницы богоноснии бывше волсви”. Клеймо иконы “Благовещение с акафистом”. 1659 г. (Церковь Грузинской Божией Матери в Китай-городе).

Яков Казанец, Гаврило Кондратьев и Симон Ушаков. “Взбранной Воеводе”. Клеймо иконы “Благовещение с акафистом”. 1659 г. (Церковь Грузинской Божией Матери в Китай-городе).

Перечитывая то множество восторженных статей, которые с легкой руки Филимонова были написаны по поводу прославленного “Благовещения”, изумляешься силе гипноза, таящейся в писаниях этого исследователя и действующей ныне столь же неотразимо, как и сорок лет тому назад, по выходе в свет монографии об Ушакове. Ибо чем другим, если не гипнозом, можно объяснить то, что автору чисто фряжских, “живописных” образов Спаса Нерукотворенного, не колеблясь, приписывали столь очевидную позднестрогановскую икону, как “Благовещение с акафистом Богородице”? Между тем, на одном из клейм акафиста — на том, которое иллюстрирует слова 11-го кондака — “Пение всякое побеждается”, находится следующая надпись: “Писа до лиц сии образ Яков Казанец до лиц же выбирку довершил Гаврило Кондратьев, а лица у всей иконы писал Симан Феодоров сын Ушаков написася от создания мира 7167 г. от воплощения Сына Божия 1659 г. июля в 28 день”.

Яков Казанец, Гаврило Кондратьев и Симон Ушаков. “Пение всякое побеждается”. Клеймо иконы “Благовещение с акафистом”. — 1659 г. (Церковь Грузинской Божией Матери в Китай-городе).

В этой летописи, перечисляющей работу каждого из трех мастеров, ни слова не сказано, кто сочинил икону — или, по тогдашней терминологии, — кто “знаменил”, чей рисунок или “ознаменка”? “Нет сомнения, что сочинение или исполнение его не принадлежит никому другому, кроме Ушакову”, — решительно заявляет Филимонов только потому, что Ушаков был хорошим “знаменщиком” [Филимонов. “Симон Ушаков”, стр. 18.]. Едва ли это так. Прежде всего, Яков Тихонович Казанец, или Яков Тихонов —

иногда и Яков Рудаков, как он также назывался, — был в то время старшим, первым царским мастером, а Ушаков стоял на втором месте [Там же. См. также “Словарь царских иконописцев и живописцев” А. И. Успенского. Каким превосходным мастером был этот Яков Казанец, видно на царских дверях собора Рождества Богородицы звенигородского Савинского монастыря, написанных им в 1666 г. (Там же, стр. 331)]. Иконописец, руководивший данной работой, всегда ставился на первом месте, и, конечно, гораздо больше оснований предполагать, что сочинителем “Благовещения”, автором всей композиции является Казанец, писавший “доличное”; окончательную разделку мелочей — “выбирку” — довершил Гаврило Кондратьев, а Ушакову принадлежат одни лишь лица иконы, играющие в столь сложной, затейливой композиции лишь весьма скромную роль. Как это клеймо, так в особенности второе верхнее — на слова 3-го кондака “Сила Вышнего осени тогда к зачатию браку неискустней”, ничем не отличаются ни по общему характеру, ни по отделке от таких запоздалых строгановских икон, как “Благовещение” Спиридона Тимофеева, мастера совершенно неизвестного и несомненно бесконечно уступавшего первостатейному царскому иконописцу Казанцу.

Яков Казанец, Гаврило Кондратьев и Симон Ушаков. 1659 г. “Сила Вышнего осени тогда к зачатию”. Клеймо иконы “Благовещение с акафистом”. (Церковь Грузинской Божией Матери).

Спиридон Тимофеев. Благовещение. — 1652 г. (Собрание Г. К. Рахманова в Москве).

Самым популярным клеймом “Благовещения”, приписываемого Ушакову, является то, которое иллюстрирует первый кондак акафиста — “Взбранной Воеводе победительная, яко избавльшися от злых, благодарственная, восписуем ти раби твои, Богородице”. Эта песнь, как известно, имеет в виду прославление чудесного избавления Константинополя заступничеством Богородицы от нашествия неприятелей, почему иконописец-иллюстратор взял главной темой для клейма изображение осады Константинополя. Филимонова поражала здесь больше всего сложность композиции и множество тщательно выписанных фигур. Очень трогательно его наивное восхищение “силою исполнения весьма трудной задачи — представить на малом пространстве множество фигур” [Там же, стр. 12. Филимонов не останавливается даже перед совсем забавным утверждением — “что художник пользовался всеми бывшими у него под рукою материалами — иллюстрированными изданиями, гравюрами, отчасти современною натурою”, — все это, видимо, для более верной передачи осады Константинополя, словом, почти археолог.]. По красоте композиции клеймо “Взбранной Воеводе” значительно уступает другому клейму того же акафиста — на слова “Проповедницы богоноснии бывше волсви”, где всего несколько фигур.

Яков Казанец, Гаврило Кондратьев и Симон Ушаков. “Проповедницы богоноснии бывше волсви”. Клеймо иконы “Благовещение с акафистом”. 1659 г. (Церковь Грузинской Божией Матери в Китай-городе).

Но даже если достоинство композиции измерять количеством фигур, то выше были

уже приведены примеры не менее сложных и “жизненных” композиций и не менее дробного письма, относящиеся к эпохе, предшествовавшей появлению Ушакова.

Достаточно вспомнить хотя бы такие отлично сочиненные куски — настоящие “картины” в миниатюре, — как детали жития святых Бориса и Глеба из собрания С. П. Рябушинского, или детали более близкой по времени к Ушакову иконы “Чудеса Архистратига Михаила”.

Деталь из жития св. Бориса и Глеба. Московской школы. — Около 1590 г. (Собрание С. П. Рябушинского в Москве).

Детали из жития св. Бориса и Глеба. Московской школы. — Около 1590 г. (Собрание С. П. Рябушинского в Москве).

Чудеса Архистратига Михаила. (Деталь). — 1626 г. (Церковь Чуда Архистратига Михаила в Московском Чудовом монастыре).

Таким образом, нет ничего действительно нового в деталях “акафиста”, окружающего “Благовещение”. Совершенно неверно также и утверждение, будто эти последние уже по самому исполнению несравненно выше всего, что было известно до того и писалось современниками Ушакова. Как раз сравнение клейм “акафиста” хотя бы с такой иконой эпохи Михаила Феодоровича, как “Положение Ризы Господней”, вскрывает все недостатки мелочного письма “Благовещения” и еще сильнее подчеркивает бесподобное мастерство, сверкающее в иконе Рогожского кладбища.

Положение Ризы Господней. — Около 1630 г. (Рогожское кладбище в Москве).

Становится очевидным, что “знаменитейшее из произведений Ушакова” — икона “Благовещение с акафистом” прежде всего не есть произведение Ушакова, писавшего здесь только лица, а затем никоим образом не есть нечто исключительное для своего времени. Таким исключительным произведением с гораздо большим правом можно назвать другую икону-картину той же церкви Грузинской Божией Матери в Китай-городе — икону Владимирской Божией Матери. Вся ее плоскость занята гигантским фантастическим деревом, выросшим внутри московского Успенского собора, пробившимся сквозь его среднюю главу и заполнившим все небо ветвями, похожими на виноградные лозы, такими же листьями и гроздьями. Успенский собор, представленный для наглядности роста дерева в разрезе, возвышается посреди Кремля, за той кремлевской стеной, которая выходит на Красную площадь. Стена и все башни, начиная со Спасской и кончая крайними справа и слева, изображены в том виде, в каком они были при Ушакове. Внутри Успенского собора, по сторонам ствола дерева, у его корня, стоят наклонившись друг к другу митрополит Петр, святитель московский, и великий князь Иоанн Данилович. Последний, схвативши обеими руками ствол, как бы сажает его в землю, а святой Петр поливает корень из особого сосуда-лейки.

Симон Ушаков. Насаждение “древа Московского государства” Петром митрополитом и

Иваном Калитой. (Нижняя половина иконы Владимирской Божией Матери в церкви Грузинской Божией Матери в Китай-городе).

На ветвях дерева по двум побегам, идущим вверх параллельно среднему стволу, словно причудливые плоды, висят круглые медальоны с изображениями святых — 10 с левой стороны и 10 с правой. Центр иконы занят огромным овалом, в котором помещена самая икона Владимирской Божией Матери. Внизу, на некотором расстоянии от митрополита и великого князя, стоят: слева — царь Алексей Михайлович, справа — царица Мария Ильинична с детьми Алексеем Алексеевичем и Феодором Алексеевичем.

Мысль, которую художник хотел выразить в этой композиции, станет понятной, если вспомнить летописное известие о пророческих словах Петра митрополита, сказанных им Иоанну Калите по поводу грядущей славы и благоденствия Москвы. Могучее “дерево Москвы”, насажденное первым “истинно московским” государем — собирателем земли русской и взлелеянное первосвятителем московским, достигло теперь, при державе первых царей нового дома, столь пышного расцвета, что пророчество казалось сбывшимся в полной мере. И среди “пречюдных” цветений этого дерева, на самом верху, рядом с Дмитрием царевичем и царем Феодором Иоанновичем, мы видим и царя Михаила Феодоровича, и его отца, патриарха Филарета, всех в качестве святых “строителей земли русской” [По поводу Феодора Иоанновича Филимонов напоминает, что в сводной редакции русского подлинника 17-го века имя его стоит постоянно во всех списках в числе русских святых под 15 февраля. “Святого благоверного государя и великого князя Феодора Иоанновича, Московского и всея Россия нового чудотворца”. Филимонов. “Симон Ушаков”, стр. 36.]. Вот когда нашла свое высшее, последнее выражение идея государственности, присущая московской иконописи и совершенно неизвестная новгородской, вот когда иконопись превратилась в одно из могучих средств власти, на службе у которой она состояла.

Что говорить: это “Московское дерево” выдумано хорошо — вернее, хорошо применена к данному случаю старая идея “дерева Иессеова”, но надо сознаться, что самая “выдумка” скорее литературного, нежели художественного порядка. Все это скорее работа головы, чем глаз, — все от мозга, а не от сердца. И это неизбежно должно было отразиться на чисто художественной стороне Ушаковской картины, лишенной и того графического очарования, которое есть в клеймах “Благовещения”. Икона Владимирской Божией Матери писана в 1668 г., как видно из надписи на ней [“Писана сия икона от сотворения света текуща(го) под солнцем 7176 лета во дни благочестивого и кристолубивого государя царя и великого князя Алексея Михайловича всея Великия и Малыя и Белья России самодержца. А писал сий образ его государев зограф Пимен зовомый Симон Ушаков”.]. Много общего с ее письмом имеет “Спас Нерукотворенный с утренними стихирами” в церкви Ильи Обыденного в Москве, относящийся к 1675 г. [Клейма, окружающие центральную икону Спаса, сильно попорчены, но, насколько можно судить по уцелевшим местам, это — типичная московская иконопись 1640—1660-х годов, со всеми ее недостатками.].

Одной из последних работ Ушакова является икона “Господа Вседержителя” в

иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, датированная 1685 г. [Такая же почти икона есть в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря. Она датирована 1682 г.].

Симон Ушаков. Господь Вседержитель. Местная икона в иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. — 1685 г. (Фот. В. П. Гурьянова).

Она типична не столько для самого Ушакова, сколько для всей его школы. Как бы ни относиться к живописи его “Спасов Нерукотворенных”, в ней он является мастером высоко индивидуальным для своего времени: таких ликов не писал на Москве никто, кроме Ушакова, ни при его жизни, ни после его смерти. Троицкий “Вседержитель”, напротив того, являет собою все те черты, которые были переняты у Ушакова его многочисленными последователями и доведены ими до общемосковского “изографского” штампа. Этот золотой престол, расписанный тушью, спинка и подушка, украшенные золотым орнаментом в характере “золотой набойки”, такие же орнаментальные золотые пятна на одежде — все это типичные особенности икон царских изографов последней четверти 17-го века. Краски этого времени обыкновенно цветисты и мало напоминают глухие колера первой половины столетия, но неизменный характер “штампа”, присущий всем этим скорее каллиграфическим, чем чисто живописным работам, придает им нечто неприятное, неживое, механическое. Но если Ушаков не был тем “Рафаэлем” русского искусства, которого в нем видели увлекавшиеся любители и археологи, то отсюда все же не следует, чтобы он был человеком заурядным и малодаровитым. Отказать ему в большом даровании и сильной воле никак нельзя, и не его вина, если волею судьбы эпоха, в которую он жил и работал, не была праздником русского искусства. Мы видели, как неуклонно шло оно к ущербу, как с каждым новым десятилетием иконопись падала все ниже и ниже: остановить это стремление к уклону было Ушакову не по силам, как не по силам была ему отважная попытка переродить иконное дело, влив в него новые мысли и чувства. При других обстоятельствах и в другую эпоху он сделал бы больше.

Дарование Ушакова видно и в его гравюрах. Листов, гравированных им самим, сохранилось немного, но есть основание думать, что многие из листов Афанасия Трухменского сочинены Ушаковым [В некоторых гравюрах Трухменского стоит и подпись Ушакова в качестве “знаменщика”: “Симон Ушаков знаменовал”. Однако есть и такие гравюры, на которых имени Трухменского нет, а стоит одна лишь Ушаковская подпись, притом сказано не “знаменовал”, а “начертал”. Ровинский полагал, что это означает “начертал иглой”. К таким гравюрам относится “Отечество” или Троица.]. Из несомненных Ушаковских гравюр наиболее интересна та, которая изображает “Семь смертных грехов”.

Симон Ушаков. “Семь смертных грехов”. Офорт 1673 г. (Собрание Ровинского в Румянцевском музее в Москве).

Здесь изображен грешник, ползущий на четвереньках, с руками и ногами, скованными цепями. На спине он несет две корзины с различными животными — эмблемами семи

смертных грехов. Верхом на грешнике сидит бес, погоняющий его плетью. Справа изображен вечный огонь, а сверху и слева размещены выписки из апокалипсиса. Этот офорт свидетельствует о большой умелости Ушакова, свободно справляющегося с анатомией человеческого тела и не останавливающегося перед самыми головоломными ракурсами, с которыми не мог справиться никто из его русских современников [Впрочем, Ровинский высказал предположение, что рисунок этой картинки мог быть заимствован нашим художником с какого-нибудь иностранного образца. ("Подробный словарь русских гравиров 16—19-го века", т. II, Спб. 1895). В библиотеке Московской Синодальной типографии хранится оригинальный рисунок Ушакова — заглавный лист в книге "Обет душевный", который был гравирован Трухменским в 1681 г. Он тоньше и интереснее гравюры, причем некоторые клейма не сходны с гравированными.]

Трагедия Ушаковского искусства заключается в том, что он не был в сущности ни иконописцем, ни живописцем: отстав от первых, он не пристал ко вторым. Оттого при несомненной даровитости он не мог дать ничего, что восхищало бы нас своей яркостью и давало подлинную художественную радость. Влияние его на судьбу русской иконописи так велико, что мы вправе называть всю вторую половину 17-го века и даже добрую часть 18-го — эпохой Ушакова. В этом влиянии, более нежели в чем-либо другом, нам уясняется значительность всей его фигуры. Филимонову и его последователям Ушаков казался гением, возродившим упавшую было иконопись, не давшим ей заблудиться в беспорядочном хаосе западных форм и идей, бережно лелеявшим ее исконный, русский лик, который она сохранила под его кистью, невзирая на всю свою "фрязь". Увы — для нас он злой гений русской иконописи. Ныне, когда мы знаем о ее судьбах больше, чем знал Филимонов, когда вынаружены все ее подъемы и уклоны и выявлены точки высших достижений, мы можем лишь горько сетовать на то, что человек этот был слишком даровит и слишком силен. Ибо чем даровитее и сильнее был Ушаков, тем горше было для древнерусского искусства. Нет, он не лелеял преданий, больше чем когда-либо нуждавшихся в охране, и не уберег русского лика иконы.

Вся последующая иконопись разделилась на четыре параллельные течения, которые имели своими истоками искусство Ушакова. Оглядываясь на художественное наследство последнего, приходишь к заключению, что оно не было вполне однородным и в нем ясно замечаются четыре грани, давшие начало дальнейшим разветвлениям ушаковской школы.

Прежде всего в его искусстве надо отметить завершение того процесса слияния элементов строгановской и московской школ, которое началось еще в царствование Михаила Феодоровича. От строгановцев осталась любовь к мелочи, золоту и графичности, а от московской школы он унаследовал страсть к повествованию, к живому рассказу и к иллюстрации текста. И вот мы видим целую группу иконописцев, работающих в этом направлении в Москве и провинции в последней трети 17-го века. Большое и чрезвычайно типичное собрание работ такого направления можно видеть в церкви Григория Неокесарийского на Полянке, в прославленной "красной церкви" [Все

эти сложные, огромные иконы, покрывающие стены храма словно росписью, относятся к 1670—80-м годам. А. И. Успенский. “Царские иконописцы и живописцы 17-го века”, т. I, М. 1913, стр. 167—176.].

Бегство в Египет. Деталь колоссальной иконы в церкви Григория Неокесарийского на Полянке в Москве. Около 1680 г.

Старые строгановские и московские приемы здесь освежены “фрязью” лиц, одежд, движений и особенно пейзажа. Примеры такого комбинированного позднестрогановского и позднемосковского письма можно нередко видеть в провинции, особенно в Ярославле и Костроме, где они получили еще налет местного пошиба. К числу их можно отнести гигантские иконы Ильи Пророка и Иоанна Предтечи в Ярославской церкви Ильи Пророка.

Житие Иоанна Предтечи. Деталь иконы “Иоанн Предтеча с житием” в церкви Ильи Пророка в Ярославле. — Около 1690 г.

Они относятся, по всей вероятности, к 1680-м или даже 1690-м годам. Этот тип держался очень долго, как о том свидетельствует икона Иоанна Предтечи Христорождественской церкви в Костроме, датированная невероятно поздним годом — 1714-м. Наряду с отзвуками строгановской и московской школ, в некоторых работах Ушакова заметно намерение держаться старых образцов — черта, давшая, вероятно, основание Филимонову видеть в нем охранителя древних преданий в иконописи. Такая архаизация вызывалась, конечно, желанием заказчиков и не была явлением исключительным среди последователей Ушакова. Очень любопытен в этом отношении образ крылатого Иоанна Предтечи в церкви Алексея митрополита в Глинищах.

Тихон Филатьев. Образ Иоанна Предтечи в церкви Алексея митрополита в Глинищах в Москве. Около 1690 г.

Его писал жалованный царский иконописец Тихон Иванович Филатьев около 1690 года, тот самый, которому принадлежат такие вполне ушаковские, чисто фряжские иконы, как местная “Богородица” или “Алексей митрополит” в той же церкви. Правда, при всей архаичности образа Предтечи в нем есть черты, определенно указывающие на его происхождение: такие “горки”, окончательно расцветшие и превратившиеся почти в деревья или цветы, — достояние последней четверти 17-го века, как и острые, жестяные, беспокойные складки одежд.

Из других царских иконописцев, славившихся во второй половине столетия и не совсем порывавших связь с старой московской иконописью, должен быть назван Никита Иванович Павловец (ум. 24 марта 1677 г.), автор красивого образа “Царь Царем” или “Предста царица” на одном из столбов Смоленского собора московского Новодевичьего монастыря [Этот образ написан в 1672 г. А. И. Успенский, там же, т. II, стр. 196.]. Наконец, должен быть упомянут еще Кирилл Иванович Уланов, последний из мастеров школы, которому судьба привела дожить до царствования императрицы Елисаветы

Петровны [Он умер 1 июня 1751 года. Приняв монашество под именем Корнилия, он умер архимандритом Успенского Белбашского монастыря. Много икон подписано им монашеским именем. Там же, стр. 320.]. Ему принадлежит образ “Царь Царем” в московском Успенском соборе, приписываемый обыкновенно святому Алимпию Печерскому [Уланов переписал его заново в 1701 г. Там же, стр. 279.]. Весь иконостас церкви Похвалы Богородицы — маленькой церковки, одиноко стоящей возле Храма Спасителя, — писан также им. Несмотря на позднее происхождение, работы Уланова обнаруживают несомненную связь с московскими письмами, как бы ни перевешивали в них фряжские элементы, особенно сильные в живописи лиц. Типичной работой Уланова может служить икона “Всех святых”, написанная им в 1700 г. для церкви “Никола Большой Крест” [Там же.].

Кирилл Уланов. Икона “Всех святых” в церкви Никола “Большой Крест” на Ильинке в Москве. — 1700 г.

Третья группа иконописцев, воспитавшихся на Ушакове, культивировала главным образом “живописное письмо” — ту правдивость и жизненность, которую видели в таком письме. К числу мастеров этой категории относится Федор Евтихиевич Зубов (умер 3 ноября 1689 г.), отец известных рисовальщиков и граверов времени Петра Великого. Из его многочисленных работ отметим икону Феодора Стратилата в Верхоспасском соборе московского Теремного дворца, написанную им около 1680 года [Там же, стр. 108. В том же соборе есть и парная с ней икона Лонгина сотника. Любопытные иконы Зубова сохранились и в иконостасе Покровского собора в селе Измайлове.].

Федор Зубов. Образ Феодора Стратилата. Около 1680 г. Верхоспасский собор московского Теремного дворца.

Таких “живописных” ликов и фигур появилось много не только в Москве, но и в провинции. Лучшим образцом подобного послеушаковского письма является красивая по густому золотому тону икона “Благовещения” в Ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове.

Благовествующий ангел. Деталь иконы Благовещение. Около 1695 г. — Церковь Иоанна Предтечи в Толчкове, в Ярославле.

Она относится, вероятно, к концу 1690-х годов. В пейзаже и “мелочи” есть еще нечто от московской школы, но в фигурах Богородицы и особенно благовествующего архангела сказался новый иконописный идеал, идущий прямо от Ушакова.

Наконец, остается сказать о последней, четвертой группе, вскормленной все тем же мастером. Вся она состоит в сущности из трех живописцев — Салтанова, Безмина и Познанского. Они являются “крайней левой” в истории русской иконописи ушаковской эпохи — теми якобинцами, в искусстве которых исчезают последние следы и без того уже довольно призрачной традиции.

В 1667 г., за год до смерти Ушакова, на службу в Оружейную палату был принят армянин, персидский подданный Богдан Салтанов, принявший вскоре православие и с тех пор значащийся в документах как живописец Иван Иевлевич Салтанов. С каким запасом знаний прибыл он в Москву, сказать трудно, но из слов Ушакова, свидетельствовавшего некоторые его технические познания, можно заключить, что они не были очень блестящими. Писаная им в 1677 году икона “Святые Константин и Елена” с “предстоящими” — царем Алексеем Михайловичем, царицей Марией Ильиничной и патриархом Никоном, тоже не говорит о его большом умении по сравнению с тогдашними “ушаковцами”. Одновременно с Салтановым выдвинулся Иван Артемьевич Безмин, один из двух учеников Лопуцкого, сбежавших от этого плохого живописца к Вухтерсу. У последнего он мог несомненно выучиться художественной грамоте, и действительно, в его произведениях мы видим стремление рисовать не с переводов, а с живой природы. В Распятской церкви сохранились любопытные иконы-картины, частью писанные, частью составленные из разноцветных шелков. Этой живописью “по тафтам” занимались главным образом Салтанов и Безмин, причем некоторые из картин писаны Салтановым, другие Безминым, а есть и такие, которые писаны обоими [Так, по крайней мере, удалось установить А. И. Успенскому, исследованиями которого об этих мастерах мы и пользуемся в настоящем очерке.

Иван Салтанов. Иоанн Богослов. Живопись по “тафтам”. Около 1680 г. (Распятская церковь московского Теремного дворца).

Иван Безмин. Страшный суд. Живопись по “тафтам”. — Около 1680 г. (Распятская церковь московского Теремного дворца).

“Царский живописец, дворянин Иван Иевлевич Салтанов”. (“Старые годы”, март 1907 г.); “Иван Артемьевич Безмин и его произведения”. (“Старые годы”, апрель 1908 г.).]

Салтанов и Безмин. Воины у Гроба Господня. Деталь картины, писанной по разноцветным “тафтам”. — 1680 г. (Распятская церковь московского Теремного дворца).

Большой разницы между всеми этими “тафтами” нет, и трудно решить, кто является изобретателем жанра. Вернее всего предположить, что идею его вывез из Персии Салтанов: есть нечто от востока в пряности сладких, ныне потухших, но некогда звонких цветов. Эти картины были бы красивы, если бы ласкающая глаз драгоценность ткани не была перебита грубыми вставками холста, расписанного масляными красками. Куски живописи в них слабее всего. Композиции картин скомбинированы из различных западных гравюр; рисунок вял и беспомощен.

К этим двум “тафтяным” живописцам вскоре присоединился третий, Василий Познанский, ученик Безмина [По происхождению еврей; он мальчиком был привезен в Москву, где отдали его в ученики Оружейной палаты. В последней он упоминается с 1670 г. А. И. Успенский. “Живописец Василий Познанский, его произведения и

ученики". ("Золотое Руно" 1906 г.). "Словарь царских иконописцев и живописцев 17-го века". М. 1910, стр. 204—216.]. Его произведений сохранилось гораздо больше, чем работ его старших товарищей, и, судя по ним, он был даровитее их и значительно грамотнее. Большая серия икон на тему "Страстей Господних", писанных им в 1680 г. для иконостаса Распятской Теремной церкви, очень ловко и бойко сочинена по разных "заморским кунштам".

Василий Познанский. Несение Креста. (Из серии "Страсти Господни" в иконостасе Распятской церкви московского Теремного дворца). — 1680 г.

В них есть чувство декоративных пятен и столько движения, сколько не было ни у кого из его предшественников. Ту же тему он использовал для боковых сторон плащаниц, хранящихся в ризнице Верхоспасского собора.

Василий Познанский. Несение Креста и распятие. (Одна из сторон плащаницы, хранящейся в ризнице Верхоспасского собора московского Теремного дворца). — Около 1680 г.

Здесь есть какая-то острая жизненность, отдаленно напоминающая старых голландцев [В 1683 г. Познанский заболел тяжелым душевным недугом и был помещен "под начало" в монастырь, где просидел до 1695 г., когда оправился настолько, что мог снова вернуться к дворцовым работам. Год спустя он, по-видимому, снова заболевает, и до 1707 г. о нем ничего не было слышно. Он умер после 1710 г. (Там же).]. Наконец, необходимо упомянуть о явно польской концепции Богоматери с вонзенными в грудь мечами — в той же Распятской церкви.

Василий Познанский. Богоматерь с пронзенным сердцем. Распятская церковь московского Теремного дворца. — 1680 г.

Этими странными "тафтяными мастерами", столь нерусскими по всему своему духу, по всем мыслям и чувствам, закончилась история русской иконописи. Правда, вдали от Москвы и Петербурга, в старообрядческих скитах Олонецкой губернии и поморья еще долго поддерживалась "неугасимая лампада" преданий. Там имели много оснований чураться столичного духа и, посылая проклятия никонианам, цепко хватались за древние заветы. Оторванное от Москвы, это "скитское" или "поморское письмо" приобрело особый, провинциальный, сильно экзотический характер, ярко сказавшийся главным образом в орнаментике рукописей [Подробности об этом — дальше.]. Если на далеком севере, который есть кость от кости и плоть от плоти Новгорода, могли родиться причудливые разновидности новгородско-московской культуры, то тем больше разницы должно было быть между искусством великорусским и южнорусским. На Украине в 17-м веке образовалась совершенно особая школа иконописцев и живописцев, которой на страницах истории русского искусства по праву принадлежит отдельная глава.