

МАРИНА ПЕТРОВА

## СИМОН УШАКОВ — ЦАРСКИЙ ИЗОГРАФ

Недавно в Третьяковской галерее прошла первая персональная выставка последнего великого русского иконописца, замечательного художника XVII века Симона Фёдоровича Ушакова. Чтобы стала понятна неоднозначность и даже противоречивость его искусства, необходимо помнить, в какое сложное время он творил.

Страна пережила польскую и шведскую интервенцию, начавшуюся острой борьбой за престол, восстания Ивана Болотникова, а позже Степана Разина, почему и называли то время “бунташным”. Наконец, церковный раскол, способствовавший значительному обострению ситуации.

Параллельно этим сложнейшим политическим процессам шла активная ломка мировоззрения, когда сквозь традиционное, формировавшееся Церковью мировоззрение начинает пробиваться только-только нарождающееся личностное самосознание. Усиливается тяга русских людей к наукам, к светской литературе и светской музыке, пробуждается интерес наших художников к западноевропейскому искусству. В нём они начинают “черпать художественные приёмы и средства, которые отвечают их новым воззрениям”. Начиная с середины XVII века, в России работают приглашённые сюда иностранные мастера, которые писали “парсуны с живства”, то есть портреты с натуры, и “ленчавты” (ландшафты), то есть пейзажи.

К счастью для исследователей, от этого времени осталось большое количество документов. Благодаря этому мы можем восстановить достаточно обстоятельно творческую биографию Симона Ушакова и даже даты его жизни: 1626–1686. К тому же и сам художник подписывал и надписывал свои работы, и даже проставлял даты их создания. В отношении Симона Ушакова это имеет особое значение, поскольку он дерзал соединять разные типы канонических изводов и даже создавал новые иконографии. При этом не прятался, стремясь оставаться анонимом, а смело ставил свою подпись и тем самым принимал на себя всю ответственность за введённые им в иконографический оборот новации. И в то же время он нередко обращался и к древним византийским образцам, и к старым, но хорошо забытым сюжетам и приёмам древнерусской иконы. В этой противоречивости его искусства, как в зеркале, которое, кстати сказать, тоже впервые появилось на Руси именно в XVII веке, отразилось сложнейшее явление прорастания сквозь иконописные элементы светского искусства. Всё это проявилось уже в ранний период творчества Симона Ушакова, связанный с Серебряной палатой, куда он был зачислен знаменщиком, то есть рисовальщиком. Все созданные им здесь работы отличает точный, уверенный, эстетически выразительный рисунок и необычайно

богатая фантазия мастера в области орнаментальной графики. По этой причине ему поручались работы по созданию планов, географических карт, эскизов церковного шитья, ювелирных изделий, украшений церковной утвари и вообще различных произведений прикладного искусства. Но главной в сфере его художественной деятельности здесь была, конечно, икона. Уже в самых первых его творениях заявил о себе принцип создания иконы “в меру и подобием”, то есть с сохранением размера и иконографии своего древнего образца, что было вообще характерно для русской иконописи. Здесь же сформировалась и ещё одна отличительная черта искусства Ушакова, новая для иконописного искусства, — “светопись”, поскольку, как писал друг и сподвижник мастера Иосиф Владимиров, не все “святые были одинаково смуглы и худы”. Впервые она заявила о себе уже в самой ранней, дошедшей до нас работе Симона Ушакова, “ВЛАДИМИРСКОЙ ИКОНЕ БОЖИЕЙ МАТЕРИ” (1652). Появление “световидного письма” стало, можно сказать, началом привнесения в иконопись жизненных реалий. Здесь же впервые в иконописи заявляет о себе ещё одна новизна — идея “живоподобия”, порождённая стремлением быть ближе к натуральности. Но этот отход от канона продиктован не стремлением к обмирщению, заземлению образа, а желанием приблизить святой образ к человеку, но одновременно и человека приблизить к нему. Сделать общение между ними более тесным, непосредственным, молитвенно интимным. “Приблизьтесь к Богу и приблизится к вам” (Посл. Иакова, IV, 7).

Движимый идеей “живоподобия”, Симон Ушаков при написании ликов делает серьёзные попытки дать объёмное их построение. Поначалу это обретает формы контраста (“СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ”), а затем, со временем, сменяется постепенным, мягким высветлением. Использование приёма, граничившего со светотеневой моделировкой, характерной скорее для светской живописи, приближало изображение к натурности.

Это стремление продиктовало в иконе “СВЯТОЙ МАКАРИЙ ЖЕЛТОВОДСКИЙ” не только объёмное изображение церковной архитектуры, но и выявление разных фактур: каменный храм и деревянные кельи.

Свободное сочетание традиций и новизны в сконцентрированной форме отобразилось в одной из самых известных работ мастера “ДРЕВО ГОСУДАРСТВА МОСКОВСКОГО” (1663), созданной в самом конце его пребывания в Серебряной палате. Икона — единственная среди его произведений, не имеющая официального названия. Её называют по-разному: “Владимирская икона Божией Матери”, “Похвала Пресвятой Богородице” или, чаще всего, “Древо государства Московского”. Надо сразу сказать, что такого извода (композиции) русская иконопись не знала. Правда, известна иконография генеалогического древа сербских правителей Неманичей, а также знаменитое Древо Иессеево, где, как и в Древе Неманичей, дана генеалогия Христа. Избирая древо как иконографическую основу, художник использует его совершенно в других целях. Не последовательная хронология, а история духовного возвышения Москвы как первопрестольного града и самого царства Московского определяют идею иконографии.

В нижней части иконы мы сразу узнаем стену Московского Кремля и возвышающуюся Спасскую башню, данную, кстати сказать, уже объёмно, а не плоскостно, как в древней иконописи. Художник даже изобразил на башне часы: и механические, и, чуть выше, — солнечные. Это стремление к натурности уже не покидает мастера. Мимо его внимания не проходят не только узнаваемые черты Спасской башни, но и та часть кремлёвской стены слева, которая идёт вдоль Васильевского спуска. Тёмная полоса, залегшая у подножия стены, — графическое изображение окружающего Кремль рва, что подчёркивало в иконе символ Москвы как твердыни, неприступности государства Московского. Но тому, кто идёт к нам с добром, открыты пути и ворота.

Здесь же изображены царь Алексей Михайлович (слева) и справа — царица Мария Ильинична с двумя царевичами. Причём мастер даёт портретное изображение царя и царицы, но в иконописных традициях. Примечательно, что вся царская семья представлена в иконе с нимбами, хотя они ещё живы и в будущем никто из них не будет прославлен. Всё дело в том, что в ходе обряда венчания на царство царь и царица, как помазанники Божии, приобщаются к святости. Знаком этого приобщения и стали в иконе Симона Ушакова нимбы над их головами. Сразу за стеной в центре художник изобразил тех, кому Москва обязана началом своего возвышения: справа — Иван Калита,

первый великий князь Московский, а слева – митрополит Пётр, перенесшие в 1325 году кафедру и престол из Владимира в Москву. А уже на следующий год было закончено строительство в Кремле Успенского храма как кафедрального, то есть главного собора Москвы. Именно с этого времени Москва и стала называться первопрестольным градом. По этой причине за спинами митрополита Петра и великого князя Ивана Калиты, насаждающих древо, вырастает Успенский собор. В отличие от натурального, объёмного изображения Спасской башни, он дан художником традиционно плоскостно. Этим подчёркивается не только и даже не столько древность собора, сколько почтенность исторического возраста государства Московского, его векового величия. Примечательно, что прорастает Древо сквозь Успенский собор, то есть через ЦЕРКОВЬ, символизируя собой стержневую основу Московского государства. Какими же плодами украсил иконописец это государственное Древо с разбегающимися влево и вправо ветвями?

В медальонах на левой ветви изображены митрополиты, патриархи и цари, внесшие свой вклад в духовное и политическое укрепление и возвышение Москвы. Отсюда не хронологический, но избирательный подход художника к выстраиванию этого ряда. В нём, наряду с другими, и Владыка Алексий, начинающий этот ряд, – любимый митрополит Дмитрия Донского. Затем идёт митрополит Киприан (№ 2) – инициатор переноса главной святыни на Руси Владимирской иконы Божией Матери из Владимира в Москву в 1395 году. В этом же ряду – ещё два митрополита: Фотий и бывший уже после него Иона. Но Фотий – грек, а Иона – свой, русский. Поэтому вперёд под № 3 художник ставит именно Иону, а Фотия – за ним. Далее идёт митрополит Филипп (№ 5) – страстотерпец, мученик. Здесь же и первый Патриарх всея Руси Иов (№ 6), с именем которого связано учреждение Патриаршества на Руси в 1589 году. А сразу за ним – Патриарх Филарет (№ 7), насильно постриженный в своё время Борисом Годуновым. Ушаков неслучайно включил его в этот перечень. Ведь Патриарх Филарет – отец Михаила Фёдоровича, основателя царствующей династии Романовых. Потому сразу за Филаретом идут цари: Фёдор Иоаннович (№ 8) – последний Рюрикович, а рядом Михаил Фёдорович (№ 9) – первый Романов. Изображённые рядом, они символизируют преемственность царской власти как новой формы государственности, учреждённой на Руси Иваном Грозным в 1547 году. А над ними, завершая левую ветвь, – невинно убиенный царевич Димитрий (№ 10), канонизированный в 1606 году. Святого царевича Димитрия очень любили, почитали и молились ему. Потому Симон Ушаков и включил его в этот ряд.

А на правой ветке – основатели и настоятели расположенных близ Москвы монастырей, имевших для неё не только духовное, но и стратегическое значение. Ведь именно монастыри, строившиеся как неприступные крепости, принимали на себя первые удары при нашествии врагов на Москву.

Но начинается этот ряд дед Ивана Калиты, святой благоверный великий князь Александр Невский. Прямо над ним в медальоне Игумен земли русской преподобный Сергей Радонежский. А рядом – его ученики и последователи: св. Никон Радонежский, чуть выше в медальоне – св. Савва Сторожевский. Здесь же св. Пафнутий Боровский. Под 8-м и 9-м номерами идут известные москвичи, люди Божии: Василий блаженный и Максим блаженный, а над ними, завершая ряд, – блаженный Иван Большой Колпак. За ним закрепилось это прозвище из-за большого колпака из валеной шерсти, который он носил на голове, не снимая. Примечательно, что изображения блаженных художник даёт на том же самом уровне, что и царей. И далеко не случайно! Блаженные – люди Церкви, отстаивавшие в миру духовно-нравственную чистоту народа, его совесть. Поэтому они могли прямо, не выбирая выражений и невзирая на социальное положение, без обиняков прилюдно обличать, по слову св. Игнатия Брянчанинова, “находящихся в самообольщении, в области лжи и обмана” и потому не могущих “быть исполнителями заповедей Христовых...”

У царской семьи, а также у всех персонажей в медальонах в руках развёрнутые свитки. У всех, кроме царя, выведены тексты из разных древних Акафистов Пресвятой Богородицы, начинающихся со слова: “Радуйся!”, обращённых к Божией Матери. И только у Алексея Михайловича на свитке слова молитвы: “Спаси, Господи, люди Твоя и благослови достояние Твое...”. Молитвы, обращённой к Богу, изображение Которого дано художником в верхней части иконы. Христос отдаёт Свою ризу, а также царский венец ангелам для передачи

русскому царю. Для середины XVII века – эпохи утверждения в общественном сознании идеологии царственности – данный сюжет имеет ключевое значение. В нём получила своё воплощение принципиально важная тема, в которой идея особого, Небесного покровительства царю как помазаннику Божьему получает своё сакральное обоснование евангельской мыслью: “Несть власти аще не от Бога”. Оттого превалируют в иконографии не просто образы духовенства, а целый сонм русских святителей, выступающих в иконе собирательным образом Церкви как фундаментальной опоры, основы, на которой зиждется царская власть на Руси. Так зарождается ещё одна привнесённая Симоном Ушаковым идея, объединяющая всю композицию иконы, – идея единения Церкви и Царства, то есть симфонии. Потому и доминирующим центром всей композиции, её мощным заключительным аккордом становится образ Владимирской иконы Божией Матери – главной русской святыни.

В “Древе государства Московского” Симон Ушаков выступает прекрасным художником, создателем новой иконографии, наполненной идеями, свидетельствующими о глубоком понимании им своего времени, которое он слышал своим чутким, обострённым слухом. Православный мыслитель, он при этом не перестает быть иконописцем, выстраивая иконографию, прежде всего, на утверждении идей Церкви, преломляя в ней своё истинно религиозное видение и осознание основ русского бытия.

В 1664 году Симон Ушаков по приглашению боярина Богдана Матвеевича Хитрово, возглавлявшего Оружейную палату, поступил на службу туда. Основана Оружейная палата была ещё в середине XVI века как хранилище оружия. Но начиная с 40-х годов XVII века, к ней присоединились парусная, ландшафтная и иконная палаты. В связи с этим меняются и функции Оружейной палаты, начинается всё более вырисовываться её художественный профиль. Ко времени появления в ней Симона Ушакова здесь были собраны лучшие творческие силы тогдашней Руси, и назывались они царскими изографами. Тем не менее, и здесь он сразу занимает ведущее положение. Его заказчиками были преимущественно царь, царица и Патриарх.

В 1668 году художник создаёт Киккскую икону Божией Матери для церкви Григория Неокесарийского в Москве. Именно сюда на богослужение нередко приезжал сам Алексей Михайлович. Здесь же он потом венчался с Натальей Кирилловной Нарышкиной, матерью будущего императора Петра I.

Своё название икона получила от Киккского монастыря, расположенного у горы Киккос на Кипре. По преданию, автором иконографии является сам апостол Лука. С самого первого взгляда на икону Ушакова привлекает внимание лик Богородицы. Здесь уже нет контрастного соединения тёмного и светлого (способ объёмного построения формы), что было характерно для более ранних его работ. И хотя традиционный иконописный принцип: от санкиря (нижнего тёмного красочного слоя) к вохрению, то есть высветлению охрой, сохраняется, но само высветление лика художник ведёт наложением мелких прозрачных мазочков, в которых просвечивают нижележащие слои, что позволяет мягко и плавно воссоздать объём. Отсюда название этого способа живописи – “плавь”, возникновение которого связано также с именем Ушакова. Затем, в XVIII веке такое письмо получит своё дальнейшее применение и развитие уже в светской живописи и будет называться лессировками, с помощью которых можно не только выстроить объём, но и дать его полноту, выявляя при этом и красоту самой живописи. Но для Симона Ушакова здесь встаёт проблема не только объёмного построения, но и явно выраженная попытка передать ощущение материального, телесного. Глаза у Богородицы и младенца прописаны также уже сферически, что встречается в его более ранней иконе “Спаса Нерукотворного”.

Новизной отличается и сама трактовка образа Богородицы. Отталкиваясь от названия иконы “Элеуса”, что значит “милующая”, он создаёт образ “нежной, любящей матери”. Искусство Симона Ушакова открывается нам здесь ещё одной своей новой гранью: привнесением впервые в икону состояния, в котором пребывает Богородица. В уголках её губ притаилась едва намеченная мягкая полуулыбка-полунамёк, но при этом глаза слегка подёрнуты той грустью, что прячется где-то глубоко в тайниках её души. Художником всё больше и больше овладевает идея “живоподобия”.

В иконе поражает её светлый, праздничный колорит, построенный на сочетании светло-розового, зелёного, жёлтого тонов с активным введением

нигде не повторяющихся орнаментов, декорирующих одеяние Богоматери. Складки Её мафория художник пишет не условно, отмечая плоскостно, прямыми линиями, как принято в древней иконописи, а уже с лёгким подтенением, вызывая ощущение их объёма. Стремясь сохранить верность натурности, художник передаёт и ломающийся в складках рисунок орнамента.

В принципе, в русской иконе нет резкой, выраженной динамики, а если движение присутствует, то всегда плавное, парящее, и потому в ней всегда царит тишина, покой и размеренный ритм. Но здесь художник отталкивается от уже заданной иконографии, в которой дан энергичный разворот Богомладенца, невольно задевшего своей рукой мафорий Богоматери. Как блестящий рисовальщик, Симон Ушаков не мог пройти мимо этого пластического момента и, воспользовавшись им, дал слева целый каскад складок, декоративно сочетая розовое с зелёным на фоне золотисто-жёлтого. Но как большой мастер композиции, чувствующий и понимающий законы гармонии, Симон Ушаков уравновешивает его параллельным потоком более мелких складок в одеянии младенца. В этой иконе ритм вообще играет немаловажную роль. Круглящиеся, ниспадающие складки в одежде младенца подхватываются широким разворотом складок богородичного плата. Графическая ясность и даже натурность привносят в икону какую-то удивительную мягкость, покой и теплоту. Традиционный для иконописи ассист – золотистые лучики, которыми обычно испещрено одеяние Богомладенца, как символ Божественной энергии, присутствуют и на иконе Симона Ушакова, но уже не в своём символическом значении, а скорее как дань традиции, причём традиции, используемой здесь в качестве декора и как ещё одна краска, включённая в общее колористическое решение иконы.

Произведением, отразившим дальнейший процесс формирования искусства Симона Ушакова, его своеобразия, стала “ТРОИЦА” (1671). Как известно, образцом этой иконографии является “Троица” Андрея Рублёва, созданная им в 1415 году и сразу принятая Церковью в качестве канонического образца. Но в течение 250 лет рублёвская икона прошла через горнило многочисленных записей и поновлений, обретая всякий раз облик, всё больше и больше отдаляющий её от оригинала. Вот в таком виде она дошла до Симона Ушакова. Поэтому говорить о его “Троице” как о точном списке с иконы Рублёва не приходится. Та рублёвская “Троица”, которую мы знаем сегодня, – результат продолжительной, тщательной, кропотливой расчистки иконы от поздних наслоений. “Симон Ушаков мог создать только своё произведение, не подражая Рублёву, не копируя его, но заимствуя иконографический тип”\*. Он и был взят Симоном Ушаковым за композиционную основу своей иконы, в которой трёх ангелов он так же расположил вокруг стола. “Троица” Ушакова интересна не только своим художественным исполнением. В ней, кроме всего прочего, особенно ярко оказалось выражено действие зародившейся в его творчестве новизны. Более того, в этой работе проявилось само отношение художника к этой новизне. Отношение, которое, уже как принцип, заявило о себе именно здесь.

Лики всех трёх ангелов у Симона Ушакова разные и, в отличие от иконы Рублёва, их фигуры не образуют круга, являющегося в христианстве символом вечности и бесконечности, что соответствует богословской идее о том, что Бог – везде, а центр Его – нигде. Крылья правого и левого ангелов, а также данные в обратной перспективе сидения ангелов в иконе Ушакова геометрию круга нарушают, и заключённая в нём идея уходит. Но при всём том Ушаков сумел рассмотреть у Рублёва, даже при всех поздних записях, как внутренним абрисом правой и левой фигур возникает изображение чаши, внутри которой оказывается Христос. Тем самым Ушаков приближается к идее Евхаристии, воплощённой ранее Рублёвым. Вместе с тем, натюрморт в стиле зародившегося в европейском искусстве именно в XVII веке барокко своей описательностью, подчёркнутой декоративностью привносит в икону, скорее, тему трапезы, занижая тем самым суть самой идеи закланного тельца, то есть жертвы. Но языком жестов, благословляющих её, Ушаков пытается восстановить духовную высоту происходящего. Высоту, на которой оказывается, прежде всего, Христос, лик Которого исполнен любви, не душевной, чувственной, а духовной. Эта проповедь слов Христа: “Милости хочу, а не жертвы”, то есть любви,

---

\* И. Г. Бекенева. Симон Ушаков. Л., 1984. С. 57.

и определяет содержание иконы, её одухотворённый образ. Традиционно пишет художник складки одежды, а также волосы ангелов, где канонически тонкими штрихами выписана каждая прядь. В то же время лики и руки прописаны уже достаточно объёмно. Но при этом переход от тёмных частей к высветлению Ушаков ведёт не мягко, постепенно, что уже было продемонстрировано им, скажем, в “Киккской Божией Матери”, а на контрасте. Правда, это уже не та острота контраста, что была характерна для раннего “Спаса Нерукотворного”, но всё же с откровенными перепадами от тёмного к светлому.

Ранее мы отмечали программное обращение мастера к древним или редким изводам. “Троица” – ещё один тому пример. В нижней части иконы рядом с престолом он поместил высокий кувшин для омовения ног – сюжет, который очень редко встречается в иконографии “Троицы”. Здесь же обращает на себя внимание удивительно тонкий по красоте и мастерскому исполнению, изящный орнамент, напоминающий чернение на серебре. Причём везде: и на скатерти, и на обоих сидениях он свой, нигде не повторяющийся, что выдаёт необычайный художественный темперамент и талант знаменщика. Но при всём том эта деталь так явно не бросается в глаза, оставаясь в тени главной темы. Мы замечаем эту деталь не сразу, а открываем её для себя как бы постепенно, по мере встраивания в икону, в которой орнамент – как ещё одно свидетельство блестящего искусства Ушакова-рисовальщика.

В иконографии “Троицы”, созданной не только Рублёвым, но и мастерами, жившими задолго до него, всегда присутствуют дом, где принимал гостей Авраам, дерево, где произошла встреча с тремя ангелами, а также гора. Но только у Рублева, воплотившего в иконе идею единой, неделимой, присносущной “Единицы Божией”, архитектура становится носителем идеи домостроительства, то есть создания храма в душе человека. Мамврийский дуб – прообраз того древа, на котором Христос примет свою крестную смерть, а гора всегда в христианстве – символ нашего духовного восхождения и спасения. Такой символики в иконе Ушакова нет. Гора оказалась вообще композиционно смазана. В этом дереве с роскошной кроной трудно разглядеть образ Голгофы. Архитектура также не связана ни с какими духовными ассоциациями. Скорее, вызывает в памяти картину Паоло Веронезе “Пир у Симона фарисея” (1570), в композиции которой задает тон аркада с арочным замком посередине каждой арки, а также ритмика колонн, увенчанных коринфскими капителями. Происхождение этой цитаты Веронезе объяснимо, поскольку в Оружейной палате находились немало гравюр с произведений европейских художников, преимущественно эпохи Ренессанса. А наряду с ними начала формироваться и коллекция самих живописных подлинников иностранных авторов. Да и сам Симон Ушаков, подпав под влияние виртуозного мастерства европейских живописцев, их чарующего “живоподобного” письма, начал увлекаться коллекционированием произведений живописи. Влияние оказалось столь велико, что одну из арок с картины Веронезе, правда, чуть в другом ракурсе, Ушаков даже ввёл в свою икону. Привлекли внимание художника и виднеющиеся сквозь арочный просвет архитектурные строения, которые тоже получили затем своё отражение в его иконе. А вместе с этим заимствованием пришла впервые в русскую икону прямая перспектива. Открытая европейскими мастерами на рубеже XV–XVI веков, прямая перспектива, имеющая точку схода на горизонте, оказалась очень точным и надёжным инструментом в изображении мира дальнего. В то время как икона, будучи отображением мира горнего, всегда писалась исключительно в обратной перспективе, при которой точка схода – в самом человеке. От него исходит молитва к Богу, к Богородице и к святым. В этом отношении икона Ушакова “Троица” интересна, кроме всего прочего, тем, как в иконописи начинают всё больше и больше пробиваться элементы светского искусства, повторяя тот же самый путь, что прошло оно и в Европе, где тоже родилось из иконы. Но возникшую прямую перспективу художник тут же нейтрализует линиями идущих параллельно карнизам, потому эти линии никогда и нигде не пересекутся между собой.

При всём том невольно ловишь себя на мысли, что все эти новшества, даже порой разительные, не заявляют о своей первостепенной значимости и не декларируются художником как новейшие достижения в области иконописи. Более того, оставаясь где-то на втором-третьем плане, и европейская архитектура, и введённая художником прямая перспектива, и прочие “достижения” не воспринимаются в иконе как разительно кричащие – настолько

сдержанно и тактично их пластическое присутствие в композиции. Эта художественная сдержанность была присуща живописной и колористической интерпретации “Киккской Божией Матери”, а ещё раньше самому первому в творчестве мастера образу “Спаса Нерукотворного”. Даже сама идея “живоподобия”, заявившая о себе достаточно рано, не подавляла, не посягала на природу иконы. И в дальнейшем эта сдержанность будет сохраняться в его работах как неотъемлемая, характерная особенность искусства Симона Ушакова, оставшегося, несмотря ни на что, в пределах иконописи.

Была представлена на выставке и маленькая, но очень интересная работа Ушакова – “АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, ПОПИРАЮЩИЙ САТАНУ” (1674). Именно в этом году царевич Фёдор Алексеевич был официально объявлен наследником престола. Есть ли какая-то связь между этим государственно-значимым событием и появлением одновременно самой иконы? Или это – случайное совпадение?

В центре иконы – Архангел Михаил с огненным мечом, попирающий сатану и бесов. Справа, на фоне, – четыре евангелиста. Слева – святой равноапостольный римский император Константин Великий. Рядом – мученик Арефа. Жил он в VI веке и был правителем города Неграна в Гравии, жители которого были христианами. Аравийский (или Омиритский) царь, иудей Дунаан, решив уничтожить христианство в стране, издал указ об убийстве всех последователей Христа. Жители Неграна остались верны Господу, и Дунаан пришёл с большим войском разорить город. Не сумев взять христианский город силой, Дунаан пошёл на обман, поклявшись, что не будет принуждать христиан переходить в иудейство, а лишь обложит Негран данью. Жители города не послушались слов своего правителя Арефы и, поверив Дунаану, открыли ворота. В результате Арефа и с ним ещё 4299 человек, сохранивших верность Христу, приняли мученическую смерть. Впоследствии все они были канонизированы, и ежегодно 6 ноября церковь празднует память мученика Арефы. Надо сказать, что жизнеописание воина-мученика Арефы в эпоху позднего Средневековья было весьма популярно на Руси.

Образы четырёх евангелистов должны были “наглядно раскрывать тему истинной веры, основанной на Евангелии”\* . Неслучайно присутствие в иконе святого равноапостольного Константина Великого, – “мудрого и благочестивого правителя”, деяниями которого утвердилось христианство как государственная религия в Римской империи. В связи с этим появление здесь мученика Арефы – как своеобразный призыв к “стойкости и способности претерпеть ради этой веры любые страдания”. Тема иконы начинает приобретать явно назидательный характер. Как дальнейшее развитие программы, её кульминация, возникает доминирующий в иконе персонаж, предстающий в воинском облачении, буквально затканном орнаментом, – Архангел Михаил, “вождь войска Господня”, главный борец против зла, существующего в мире. И так же, как прежде, тонкий, изысканный орнамент, нигде не повторяющийся, поражает не только мастерством исполнения, но, прежде всего, “чувством меры”, которым блестяще владел Симон Ушаков. Только само это “чувство” определялось, корректировалось у него не только его чисто художественным чутьём, но, прежде всего, его религиозным сознанием и, как следствие, пониманием им самой природы иконы, что и породило, сформировало столь характерную для него сдержанность, которую точнее назвать духовным тактом.

Но в иконе архистратиг Михаил попирает не только сатану как символ зла, но и бесов, то есть человеческую подверженность искушениям и страстям. Всё это придаёт иконе совершенно определённый дидактический, духовно-нравственный смысл, обращённый отнюдь не к простому человеку. Присутствие императора Константина Великого и правителя Арефы позволяет предположить, что “речь идёт об облечённом высшей властью правителе, который должен подражать подвигам благочестивых и стойких в вере правителей древности и уподобиться в самой мощи и ревности к борьбе со злом архангелу Михаилу”, не поддаваясь никаким страстям и искушениям. Сам назидательный, программный характер иконы предполагает наставления не опытному правителю, которым был царствовавший тогда ещё Алексей Михайлович, а человеку, которому только предстояло вступить во власть. Таким человеком и был только что объявленный наследником престола царевич Фёдор Алексеевич,

\* Здесь и далее: “Симон Ушаков – царский изограф. Каталог выставок”, М., 2015.

с которым невольно и ассоциируется человек в нижней части иконы на позёме слева. Совершенно очевидно, что сам Симон Ушаков не мог по собственной инициативе написать такую икону, программу которой, судя по всему, мог предложить ему только кто-то из ближайшего окружения царевича. Здесь важно отметить сам факт заказанной программы, в соответствии с которой художник не обращается к прежним, вековым иконографиям, а создаёт совершенно новую композицию.

Симон Ушаков – создатель нового московского стиля, замешенного на реалиях окружающего мира, и вместе с тем торжественного, праздничного, в котором отразилось не только своеобразие его живописи – радостной, с ярко выраженным декоративным началом. Видимо, такой была и сама его вера, питавшаяся духовной радостью, испытываемой мастером от постоянного иконописного общения с образами мира горнего, а также возможностью послужить своим талантом Богу.

Новый стиль, зародившийся в искусстве Симона Ушакова, которое подерживала и почитала царская семья, вскоре стал очень широко распространяться повсеместно. Связано это было, с одной стороны, с начавшимся ещё в XVI веке затуханием местных художественных школ, прекративших к XVII веку полностью своё существование. А с другой – с необычайно активизировавшейся, начиная с 1640-х годов, художественной и даже педагогической деятельностью Оружейной палаты. Работавшие в ней мастера делились на “жалованных” и “кормовых”. “Царские жалованные изографы выбирались из лучших художников Москвы и других городов. “Кормовые” мастера считались несколько ниже рангом, но так же, как и “жалованные”, выбирались из наиболее талантливых “городовых” (городских) мастеров и получали вознаграждение только во время работ. Часть “кормовых” мастеров работала постоянно при Оружейной палате, часть по окончании работ распускалась по домам, их собирали для больших государственных или монастырских заказов...” Именно “кормовые” изографы, работая бок о бок с “жалованными” мастерами, и способствовали распространению в провинции новых художественных приёмов и идей. Вместе с тем они же и обогащали столичную живопись “местными навыками и формами”.

Примером московского стиля иконописи может служить представленный на выставке праздничный чин, исполненный, казалось бы, одной рукой. На самом деле здесь несколько авторов, но различия в исполнительской манере почти не ощутимы, так как все иконы в этом целостном ряду объединяет тот самый московский стиль. Причём самому Симону Ушакову здесь принадлежит только одна икона: “БЛАГОВЕЩЕНИЕ”. Здесь, конечно, обращает на себя внимание и нетрадиционная для русской иконописи архитектура, и потянувшаяся за ней прямая перспектива, которая сразу же приводит к выявлению глубины и трёхмерности пространства. Видимо, знакомство с европейским искусством стало настолько овладевать художественным сознанием Ушакова, что отказаться от этих новых веяний, от новых форм и средств выражения, способных полнее и точнее раскрывать возможности “живоподобия”, было уже трудно. Но при всём том художник старается всё же держаться традиционной иконографической схемы. Плоскостями второго плана, а также облаком, в котором предстал перед Марией архангел Гавриил, Ушаков перекрывает пространство и тем самым снимает выявляющуюся прямой перспективой его глубину. Для усиления эффекта пишет столик перед Марией в обратной перспективе, сохраняя также приверженность к традиционному написанию вытянутых фигур. Лики же написаны в уже сложившейся у Ушакова живописной манере. Художник выстраивает колорит иконы преимущественно на мягком, нежном сочетании светло-розового и золотисто-жёлтого, взятых в тёплых тонах. Избрание самих цветов далеко не случайно, а продиктовано прекрасным знанием Ушаковым христианской символики, в которой жёлтый, золотой символизирует Божественный свет, а одно из значений красного – символ огня, мученичества, жертвы. Так в иконе прочитывается сакральный смысл происходящего: и зачатие Христа, и Его исход с земли через Голгофу.

По заказу своего начальства – боярина Хитрово – Симон Ушаков пишет икону СЕРГИЯ РАДОНЕЖСКОГО (1669).

По традиции все преподобные изображаются в монашеском одеянии. В соответствии с традиционной иконографией, если руки с благословляющим жестом изображены на уровне груди, то свиток в руке свёрнут. Развёрнутым



он изображается только в ростовой иконе преподобного с разведёнными в сторону руками. Эти два иконографических типа Ушаков, как и в ранний период своего творчества, соединяет. Потому и свиток в руке Сергия Радонежского развёрнут. Но какого-то своеволия здесь нет, а есть обращение к достаточно редким комбинированным вариантам с поясным изображением святого, руки которого располагались перед грудью, “а свиток в руке, тем не менее, оказывался развёрнутым и содержал более или менее пространственный текст поучения”. Вместе с тем сама развёрнутость свитка дана не условно, как в древних иконах, а с попыткой дать объёмное закругление его нижнего края. И хотя рисунок в этом отношении ещё не очень уверенный, тем не менее, закруглённый нижний край своим объёмным построением предполагает трёхмерное пространство.

Можно сказать, красной нитью через всё творчество Симона Ушакова пройдёт икона “СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ”. В творческой биографии мастера их будет много. До нас дошло более 10. Многие из них были представлены и на выставке. Одна из лучших работ этого цикла – “СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ” (1673).

Называется икона так потому, что была не написана, а сотворена чудесным образом Самим Господом. И не удивительно, что она получила такое широкое распространение в христианском мире. Необычна и сама история возникновения этой иконы. По преданию, эдесский царь Авгарь, живший в I веке н. э., был болен неизлечимой болезнью в её самой тяжёлой форме – чёрной оспой. Он прослышал, что в Иерусалиме есть какой-то необыкновенный человек, исцеляющий любые болезни: хромые у Него ходят, слепые видят, глухие слышат, и нет такой болезни, которую бы Он не уврачевал. И вера царя Авгаря в чудесную, целительную силу этого Человека возросла настолько, что ему показалось возможным излечение от одного только взгляда даже не на самого этого Человека, а лишь на портрет Его. С этой целью он отправил в Иерусалим своего слугу Ананию. Прибыв в Иерусалим, Анания не мог добраться до Христа, вокруг Которого всегда собирались тысячи людей. И только через три дня сам Христос, приметив его, подозвал к Себе и спросил: что ему от Него надобно? Анания передал просьбу своего царя, и тогда Христос попросил принести Ему таз с водой и убрус (полотенце). Омыл лицо руками и приложил к лицу убрус. Вода чудесным образом превратилась в краски, и на убрусе отпечатался Божественный лик Христа. Так появилась самая первая икона на земле, получившая такое широкое распространение в христианском мире в виде многочисленных списков. Огромное их количество было и по всей Руси Великой. Начиная ещё с домонгольских времён, русские иконописцы постоянно обращались к этому сюжету.

В иконе Симона Ушакова лик написан уже в сложившейся у него живописной манере. Дана сферическая форма глаз и, если хорошенько присмотреться, можно даже увидеть слегка намеченные реснички. По поводу более раннего “Спаса Нерукотворного”, созданного Ушаковым ещё в период работы в Серебряной палате, его друг и сподвижник Иосиф Владимиров, в частности, писал, что она “описуется по плотскому смотрению...” Отсюда это стремление дать объёмное построение лица, эта овладевшая художником уже на раннем этапе идея “живоподобия”, отсюда эта живопись со светотеневой моделировкой объёмных складок убруса. Отсюда же этот взгляд – живой, пронизательный, устремлённый на зрителя, приковывающий к себе наше внимание. Но “плотское смотрение” Ушакова, его тяготение к натуральности порождено вовсе не стремлением к очеловечиванию Христа, но попыткой дать образ обожённой плоти, назиданием прихожанину храма, напоминанием о том, что Бог явился во плоти для того, чтобы человек стал Богом.

“ТРОИЦА” (1677) – ещё одна икона, написанная по заказу Б. М. Хитрово, как его вклад в церковь Живоначальной Троицы в пожалованном ему государем подмосковном селе Ознобишино. К украшению этой церкви боярином Хитрово были привлечены и другие мастера Оружейной палаты, что свидетельствует о сохранении и в XVII веке системы работы артелью, у которой достаточно давняя история. В XIV веке, например, в одной артели работали Феофан Грек, Даниил, прозываемый ошибочно Чёрным, и Андрей Рублёв. В XV веке артель Дионисия с сыновьями расписывала Ферапонтов монастырь. Но в эти времена работа в артели распределялась индивидуальным заказом каждому мастеру: на создание или иконы, или даже целого ряда в иконостасе,

или роспись храмовой стены на конкретный сюжет или даже несколько сюжетов и проч. В XVII веке ситуация несколько меняется: стала зарождаться специализация художников. И не только по жанрам, но и по **личному и доличному** письму, по архитектуре, по пейзажу, по декору и т. д. В связи с этим одну икону могли писать сразу несколько художников. “Троица” 1677 года — прямой тому пример. И хотя всё доличное письмо, а также второй план здесь, скорее всего, принадлежат Никите Павловцу, но всё же, видимо, мы можем считать эту икону кисти Симона Ушакова. Именно ему здесь принадлежит и рисунок, сделанный по той же прориси, что и “Троица” 1671 года, и цветочное решение иконы, и сама композиция её, повторяющая иконографию более ранней. Кроме того, в орнаментах на чаше, скатерти, сидениях в виртуозности тончайшего рисунка, словно чернение по золоту, мы также узнаем руку Симона Ушакова.

Но важнее всего, что именно ему принадлежит в иконе личное письмо. В отличие от предыдущей “Троицы” с разными, непохожими друг на друга ликами, здесь все три ангела на одно лицо. Сами лики прописаны Ушаковым в сложившейся у него манере: постепенных сглаженных, плавных высветлений по тёмно-зелёному санкирю. Но, в отличие от прежней его “Троицы”, здесь лёгкий наклон головы центрального ангела более выражен и даже, можно сказать, акцентирован. В подобной иконографии — это всегда выраженнейший знак смирения. В данном случае — смиренного согласия Бога-Сына на принесение Себя в жертву ради спасения человечества. В более ранней “Троице” предстал иконный образ, одухотворённый проповедью любви, заповеданной нам Христом. Здесь же мастер оказывается гораздо ближе сакральному смыслу Евхаристии, выступая, кроме всего прочего, проповедником того, что ещё Иоанном Златоустом было названо “духовным горением”, то есть полным самоотречением, смиренным отданием себя в волю Божию.

А годом раньше, в 1676 году Ушаков “со товарищи” пишет икону “ФЕОДОР СТРАТИЛАТ” — патронального святого только что вступившего на престол царя Фёдора Алексеевича. И хотя Фёдор Стратилат был военачальником, но изображён он без каких-либо воинских доспехов, а лишь с одним крестом, с которым в иконах изображаются только мученики. Изображён в смиренной, молитвенной предстоянии, принимающим благословение Божественной Десницы. Можно, конечно, говорить о традиционности типа царских тезоименных образов, которого придерживается здесь мастер. Вместе с тем воплощённый и здесь мотив смирения получит вскоре своё дальнейшее развитие, воплощённое в “Троице”. Это говорит не только о внутреннем родстве этих работ мастера, созданных одна за другой, но, прежде всего, о том, насколько тема смирения в это время владела им самим. Это становится очевидным по той силе духовного такта, которая сдерживала в работе над “Фёдором Стратилатом” творческий порыв художника в обильном орнаменте облачения святого. Буйный ритм складок красного плаща передаёт не столько волнение персонажа иконы, сколько выдает силу порыва самого художника. И всё же бьющая через край фантазия орнаменталиста, блестящее мастерство рисовальщика так же, как и в иконе “Архангела Михаила”, не перекрывают главную идею иконы, не посягают на её природу, на её высокий дух.

Вместе с тем сам факт такого внимания к витиеватому, изошрённому орнаменту, покрывшему почти полностью фигуру, нигде не повторяясь, воплощённому с мастерством миниюриста и точностью ювелира, говорит не только о декоративности как одной из граней таланта Симона Ушакова. Да, этот декор не активизирован, но в обильном его присутствии в иконе, в явно ощущаемом наслаждении тем, что ему было дорого и любо, просматривается всё более нарастающее в самом художнике чувство внутренней свободы. Это чувство постоянно поддерживалось в нём и исповедуемой им идеей “живоподобия” и нарастающим влиянием европейского искусства, обильно представленного в гравюрах в Оружейной палате, и общением с иностранными художниками, работавшими с ним бок о бок. Немаловажно и то, что при всех этих особенностях его искусство высоко ценилось царской семьёй, её ближайшим окружением и, как следствие, тогдашним руководителем Оружейной палаты боярином А. М. Хитрово, заказы которого не раз исполнял Ушаков. Эта внешняя, официальная поддержка способствовала лишь укреплению зародившейся в его творчестве тенденции, характерной скорее для светского искусства. Оно манило, притягивало к себе, поскольку открывало новые художнические горизонты.

Это особенно наглядно проявилось в иконе “СВЯЩЕННОМУЧЕНИК АРТЕМОН ЛАОДИКИЙСКИЙ”, созданной в 1670-е годы. Здесь орнамент выдумкой и разнообразием выходит уже на первый план, сразу привлекая к себе внимание. И только потом взгляд обращается на лик святого. Более того, художника здесь занимает уже не только декор, но и материальная фактура тканей. Источником вдохновения Симону Ушакову послужили здесь привозимые из восточных стран и Западной Европы дорогие ткани, украшенные богатым узором. Лёгким подтенением передаёт он складки ткани и ломающийся в связи с этим рисунок декора. Художник явно стремится к натурности изображения.

Набирающая силу тенденция должна была где-то основательно проявиться. Она и проявилась в гравюре 1680-х годов. Правда, сам Симон Ушаков редко резал гравюру, чаще создавал рисунки для неё. Вдохновлённый европейским искусством мастер в гравюре “ЦАРЬ ДАВИД” (фронтиспис к Псалтири) даёт объёмное изображение фигуры, выявляет трёхмерное пространство, членит его на планы, выстроенные в прямой перспективе. А в гравюре “БЕСЕДА ВАРЛААМА И ИОАСАФА” (фронтиспис к “Повести о Варлааме и Иоасафе” Симеона Полоцкого) использование прямой перспективы активизировано и в рисунке пола, и в выявлении пространственной глубины, и в построении дальних планов. Более того, здесь уже ярко выражена привнесённая мастером чисто живописная трактовка формы, объёма, ниспадающих и мягко ломающихся складок и т. д. Но при всём том и в гравюре сказались его духовный такт. Подобную свободу творчества, развернувшуюся, можно сказать, в полном масштабе, Симон Ушаков позволил себе только потому, что иллюстрировал книги не богослужебные.

И всё же оглядка на европейских мастеров всё больше и больше начинает заявлять о себе и в его иконописи. В 1678 году он пишет “БОГОМАТЕРЬ НОВОНΙΚИТСКУЮ”. Есть даже предположение, и небезосновательное, что иконография “имеет, вероятно, западноевропейское происхождение”. Об этом свидетельствует и одежда Богомладенца, не характерная для русской иконы, и распахнутый на груди мафорий Богоматери, изображённой к тому же без чепца. А скрещенные на груди руки – редкий и для византийской, и, тем более, для древнерусской живописи жест был широко распространён как раз в работах итальянских мастеров XIV–XVI веков. Более того, русская икона не знает изображения Богомладенца с крестом, орудиями страстей в руках и терновым венцом. Кстати сказать, именно европейскому искусству и средневековому, а позже и светскому присуще изображение мученичества, неминуемого физического страдания, особенно в “Распятии”. В русских иконах ничего подобного нет по одной причине. На Руси прославлялись не страдания, а плод совершённого подвига. В частности, апостол Павел говорит: “А мы проповедуем Христа Распятого”. В этой фразе заключён глубокий смысл: ведь Христос, взойдя на крест, взял с собой все наши, человеческие грехи, которых у Него Самого не было, и распял их, то есть очистил нас. Поэтому “Распятие” воспринимается и почитается на Руси особо: как источник нашего очищения и спасения. Потому и поклоняемся ему.

Вместе с тем, при всей оглядке на европейское искусство, Симон Ушаков остаётся иконописцем, охраняющим природу русской иконы. Религиозное сознание, как известно, всегда будет доминировать над сознанием художественным. Отсюда тот самый духовный такт, которым отмечено искусство Симона Ушакова. По той же причине, заимствуя у светской живописи отдельные приёмы, стилевые характеристики, открытия, совершенные ещё в эпоху Возрождения, он остаётся невосприимчивым к тому, что определяло идеологический стержень Ренессанса, концепцию “человек – мера всех вещей”. Гуманистические идеи, приведшие к обмирщению, заземлению сакральных смыслов и образов, к разрушению иконы на Западе, не возымели на него своего воздействия, отступив перед необычайной духовной силой и глубиной религиозного сознания русского изографа. Вот почему: ни прямая перспектива, ни откровенное цитирование Веронезе, ни даже идея “живоподобия”, потянувшая за собой стремление к натурности, выявлению объёма, трёхмерности пространства, жизненных реалий, не стали определяющими в искусстве Симона Ушакова. Все эти проявления новизны не задевали главного в его иконе – мира горнего, духа святости, словом, его веры, его жизни в Боге.

Подытоживая свой рассказ, хочу ещё раз подчеркнуть своеобразие иконописного искусства мастера, вобравшего в себя и отразившего сложность

переходного периода от иконописи к светской живописи. Первые её ростки, появившиеся в творчестве Симона Ушакова, дали свой чудесный плод уже в живописи XVIII и последующих веков. Присущее Ушакову обострённое чувство ответственности за созданное им произведение не кануло в вечность. Ответственность, как зов совести художника, легла в основу системы воспитания студентов в Академии художеств, основанной в 1757 году. Именно потому, что художник рассматривался тогда как наставник, учитель народа, возрастала его ответственность за темы, которые он избирает, но главным образом за те идеи, которые он проповедуют. И в этом тоже явила себя преемственность отечественного искусства.

Идеи “живоподобия”, владевшие Ушаковым на протяжении всей его творческой жизни, вскоре проросли реалистическим искусством, в котором постижение окружающей действительности получило своё глубокое, одухотворённое отображение.

Декоративное начало иконописи мастера как ещё одно свойство видения, ощущения жизни и мира, также получило своё дальнейшее развитие в творчестве, в частности, выдающихся художников русского театра, сыгравших огромную роль в преобразении и русской, и мировой сценографии.

Замечательный художник и мыслитель Симон Ушаков, оставаясь в пределах позднего Средневековья, стал своего рода связующим звеном между прошлым и будущим русского искусства. Связующим не только в чисто профессиональном отношении, но и в духовном. Несмотря на все свои новации, он оставался религиозно мыслящим человеком, и потому создаваемые им молённые образы были исполнены необычайной духовной полноты. Именно к ней в дальнейшем будет стремиться с самого начала только-только встающая на профессиональные основы светская живопись. И хотя на фронтоне Академии художеств начертано: “Свободным художествам”, то есть искусству, свободному и независимому от Церкви, тем не менее уже тогда сразу же заявила о себе его главная особенность — его духовное начало. При отсутствии в Академии иконописного класса, именно оно — это духовное начало русского искусства — и будет свидетельствовать о том, что не порвалась “временная связующая нить”, а стало оно стержневой основой всего русского искусства.