

*Наталья Шамардина
(Калининград)*

**МОНАРШИИ ИКОНОПИСЦЫ
НА ПОРОГЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ:
ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ
(Симон Ушаков и Матвей Домарадский)¹**

Сопоставляются факты жизни и творчества восточнославянских православных художников второй половины XVII века – Симона Ушакова (Москва) и Матвея Домарадского (Львов), получивших от правителей своих государств высший официальный профессиональный статус.

Ключевые слова: Юго-Западная Русь, икона, портрет, придворный художник.



Художник и власть — тема, имеющая в истории искусства бесконечное число вариаций и приобретающая особый интерес, когда художник — иконописец. Какие варианты взаимоотношений между монархом и православным художником существовали в XVII веке на восточнославянских землях, как они влияли (если влияли) на судьбу мастера, что позволяют узнать об эпохе? Располагая даже не очень значительным историко-культурным материалом, соблазнительно провести параллели в этой области между ситуациями в Юго-Западной Руси в границах польско-литовского государства (Речи Посполитой) и в Московской Руси.

© Шамардина Н., 2016

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ. Проект «Художественная культура XVIII века: восточнославянские параллели» №14-04-00344.



Почему Симон Ушаков и Матвей Домарадский? Эти художники жили в одно время, пользовались вниманием монархов и особыми привилегиями, имели авторитет среди современников, отличались выдающимся талантом и стремлением к совершенству (хотя оно и понималось ими по-своему).

Их различало многое. Прежде всего, они жили в условиях различных монархических режимов. При жизни Ушакова Россия переживала начальный период становления абсолютизма. Это отразилось даже в расширении «большого титула» царя, на что пришелся почти весь активный период творчества художника Алексея Михайловича (1629–1676), – «государь, царь и великий князь всея Великия и Малыя и Белья России самодержец». Матвей Домарадский застал в Речи Посполитой время элективной, то есть выборной монархии, называемой шляхетской демократией. Известный нам период его творчества выпадает на время правления избранного шляхтой и узаконенного Коронным сеймом короля Яна III Собеского, с которым связывают последний взлет Речи Посполитой как европейской державы.

Уже такое положение вещей должно было определить различие в статусе, менталитете и характере деятельности художников. Тем более интересно обратиться к рассмотрению некоторых граней биографий этих мастеров, несмотря на то, что изучением одного – Симона Ушакова – наука занимается более ста пятидесяти лет, а другого – Матвея Домарадского – только последние два десятилетия.

Среди царских изографов XVII века первенство принадлежит, безусловно, Симону Ушакову. Его не без оснований считают если не дерзким реформатором древней иконописи, то грамотным основоположником того стиля, который, благодаря личному поощрению царя и благосклонности патриарха, прижился в творчестве мастеров Оружейной палаты, а затем и распространился за пределы столицы.

Не все оценивают однозначно роль Ушакова в истории искусства Московской Руси. Уже среди исследователей XIX – начала XX века одни считали его выдающимся художником, другие – причастным к гибели «священных традиций», не создавшим ничего нового. Ясно, что Ушаков отразил те неоднозначные процессы, которыми характеризовалась вторая половина XVII века – период переходный от Средневековья к эпохе Нового времени. Стиль его живописи, получивший наименование «живоподобный», ни он сам, ни его единомышленники не считали революционным нововведением, видя в нем возвращение к изначальному идеалу, освященному авторитетом Церкви. Неспроста одна из икон Симона Ушакова – «Успение Богоматери» – считалась чудотворной [18].



Симон Ушаков с учениками Егором и Иваном. Успение Богоматери. 1663 год
Дерево, темпера

Симон (Пимен Федорович) Ушаков (1626–1686) не был придворным художником в европейском понимании. Но многие годы он был ведущим изографом Иконной мастерской Оружейной палаты. Иконная палата — это трансформированный в 1640-х годах иконный приказ, где осуществлялось централизованное руководство важнейшим для православного государства искусством. Царь лично вникал во все вопросы деятельности мастерской, от него зависели судьбы и материальное обеспечение мастеров и учеников, очередность и сроки исполнения работ, причем не только на территории Кремля. Расцвет иконописной мастерской Оружейной палаты приходится на 1650–1680-е годы и связан, прежде всего, с деятельностью Симона Ушакова.



Бюрократическая машина государева двора, в ведение которого входила Оружейная палата, строилась на подробнейшей документации. Дошедшие документы довольно полно представляют творческую биографию Симона Ушакова. Известно, что Ушаков происходил из благочестивой дворянской семьи и многие ее члены стали монахами: среди ближайших родственников Ушакова было четыре монаха и восемь схимников, в том числе и Иларион, епископ Суздальский [22, с. 56]. Выбор профессии иконописца, или, вернее сказать, жизненной миссии, был им сделан осознанно. В трактате «Слово к люботщательному иконного писания» он таким образом излагал мотивы своего выбора: «Имея же от Господа Бога талант иконописательства, моей худости врученный ко еже дати ми его торжником, не хотех скрыта его в землю...» [19, с. 59].

Одаренный художник рано зарекомендовал себя исполнительным и вдумчивым мастером и уже двадцати двух лет был принят «знаменщиком» (рисовальщиком) в Серебряную палату царского двора. Кроме выполнения рисунков для монет, украшений оружия, церковной утвари и драгоценного лицевого шитья Ушакова привлекали и для работы над иконами, фресками, картами, планами и тому подобным, в том числе по требованию патриарха Никона. В декабре 1664 года царским указом Ушаков был переведен из Серебряной палаты в Оружейную (но продолжал работать и для Серебряной) на должность «жалованного изографа»: такого статуса удостаивались самые опытные и заслуженные мастера, готовые выступать наставниками молодых художников. Правда, к улучшению благосостояния мастера это не привело, даже наоборот, и ему в который раз пришлось обращаться к царю с просьбой: «Пожалуй меня, холопа своего, для святых икон — не вели, государь, у меня выслуженого денежного корму убавить, что было в Серебряной и в Оружейной полате по гривне на день, и тот давать корм в Оружейной полате, чтоб мне, холопу твоему, з домишком не разоритца» [20].

Исследователь древнерусского искусства В.И. Брюсова говорит о труде Симона Ушакова как о подвиге, называя его «душой всей школы царских изографов»: «Не приостанавливая, кажется, ни на один день своих занятий иконописью, осуществляя в полной мере и со всею ответственностью руководство всеми иконописными работами, он в то же время выполнял неисчислимое количество крупных и мелких дел организационного и технического характера: составлял описания композиций и зарисовки древних росписей; аттестовал целую армию прибывавших "к государеву делу" городских иконописцев, постоянно занимался подготовкой учеников, составлял сметы на материалы, вел табель занятых в работах иконописцев, давал сведения об иконниках

на предмет их аттестации. Занимался гравюрой, писал теоретические сочинения, подготавливал "Алфавит художеств" в помощь молодым иконописцам — и все это в условиях когда, изгоняемый из одной усадьбы в другую, он должен был хлопотать по тяжбам, без конца строиться и перестраиваться, перевозить свою семью с места на место» [13, с. 40].

Жалованные иконописцы как государевы люди должны были освобождаться от податей, несения караулов и прочих обязанностей. В реальной жизни это правило действовало не всегда, и для его воплощения необходимо было личное вмешательство государя. И в 1668, и в 1673, и в 1680 году Ушакову приходилось повторять просьбы освободить от привлечения в противопожарные караулы [15, с. 67, 154, 215].

Средневековое искусство анонимно, подписание иконы художником понималось как свидетельство непозволительной для христианина гордыни. Усвоивший вместе с элементами европейской учености ренессансное отношение к художнику (что проявилось в сочинении «Слово к лоботщательному иконного писания», где Ушаков называет Бога первым художником), мастер стал иначе воспринимать подпись: для него это не суетное самолюбование, а, скорее, свидетельство взяткой на себя ответственности за полноценность и подлинность выполненного образа; известно около 50 подписанных им икон.

В контексте рассматриваемой темы необходимо затронуть понимание современниками Ушакова феномена царской власти. Во второй половине XVII века представления о царской власти, о православном монархе сложились в образ идеального правителя, обладающего сакрализованной властью. Идея богоустановленности царской власти сочеталась с восточно-деспотичным характером отношения к подданным. Показательны в этом смысле формулы обращения к царю в челобитной Ушакова: «Царю государю и великому князю Алексею Михайловичу всея Великия и Малыя и Белья Росии самодержцу бьет челом холоп твой иконописец и знаменщик Симка Ушаков». В завершение прошения-челобитной (посвященной, кстати, просьбе об увеличении содержания) в восточном стиле следуют самоуничижения: «Милосердный государь царь и великий князь Алексей Михайлович всея Великия и Малыя и Белья Росии самодержец, пожалуй меня, холопа своего, для святых икон за мое службишко — вели, государь, своего государева жалованья мне, холопу твоему, — платье зделать или что тебе великому государю обо мне Бог известит. Царь государь, смилуйся — пожалуй» [20].

Однажды по неизвестной причине царская немилость привела к решению отправить Симона Ушакова «под начал» в монастырь (случаи наказания художников Оружейной палаты отправкой под при-



смотр монахов с прилагаемой государевой инструкцией, вплоть до рациона питания, известны по документам и в отношении других художников). Грамотой от 23 июля 1665 года «игумену Викентью с братией» Николо-Угрешского монастыря велено: «вы б того иконописца Симана у пристава приняв, держали в монастыре под началом до указу великого государя» [15, с. 49].

Согласимся с тем, что «придворная среда... не способствовала развитию самосознания и понимания ответственности художника перед обществом в социальном плане. Без колебаний положив свой талант к ногам всемогущих московских государей, Ушаков поставил себя в положение добровольного слуги, получив взамен лишь дворянское звание и повышенный против своей братии оклад» [13, с. 42]. Нельзя не заметить, однако, что к своему делу Ушаков относился с благоговением, можно даже сказать, «приносил труд свой на служение алтаря, как плод врученного богом таланта» [22, с. 55].

Симон Ушаков закончил свои дни 25 июня 1686 года, его похоронили в Знаменском монастыре Москвы (там монахами были отец и дяди художника).

На землях Юго-Западной Руси в составе католической Речи Посполитой православный художник, основной деятельностью которого была иконопись, так же мог иметь особый статус, подтвержденный монархом — королем Польши и Великим князем Литовским.

Галицкая Русь, как и другие земли Правобережной Украины, оставшиеся по Андрусовскому миру (1667) в составе Речи Посполитой, во второй половине XVII века переживала тяжелые времена. Львов, пострадавший, помимо военных действий, от не «обминувшей» его «Хмельниччины» и многократных опустошительных набегов и осад турок и татар, обезлюдел и обеднел. Именно в это время в 1660-х годах во Львове появился иконописец Матвей Домарадский.

До недавнего времени произведения этого художника не были известны. Данные из архивов, а также выявленные в львовских музеях подписные работы художника позволили увидеть вехи жизненного пути и направления творчества этого выдающегося галицкого мастера.

Время его творческой активности во Львове, как и его московского собрата по профессии Симона Ушакова, пришлось на 1660-е — начало 1680-х годов. Матвей Домарадский происходил из торгово-ремесленного местечка Комарно неподалеку от Львова. Григорий Домарадский (умер в 1678 году) — возможно, отец или брат Матвея — упоминается в Комарно как художник. Художники-иконописцы обычно были людьми грамотными. Их уважали сограждане, доверяя им и выборные должности, и важные дипломатические поручения. Одно время Григорий Домарадский являлся членом городского совета, а потом — бур-

гомистром Комарно. Брат Матвея Лев (умер в 1673 году) также имел отношение к искусству, состоял помощником в его львовской мастерской. И сам Матвей, и Григорий, и Лев Домарадские были членами православного братства Михайловской церкви в Комарно, вблизи которой, очевидно, и жили [9, с. 42].

Братство в Комарно существовало с 1592 года, устав его был составлен «по чину братства львовского», то есть братства при львовской Успенской церкви. Как и в других галицких городах и местечках, сплотившихся вокруг львовской Ставропигии под угрозой принятия Унии с Римским престолом, основной задачей братства выступали образование и социальная поддержка: при братстве были школа и больница.

Первоначальное художественное, вернее, иконописное, образование Матвей Домарадский получил, скорее всего, в собственной семье. Где и у кого он учился впоследствии, остается только предполагать.

Начатки иконописного мастерства Симона Ушакова, можно догадываться, появились благодаря его знакомству с художественными работами в строившейся в 1628–1651 годах церкви Троицы в Никитниках, рядом с которой жила семья художника. Нечто подобное, за неимением достоверных сведений, можно предположить и в отношении профессионального образования Матвея Домарадского.

В маленьком Комарно² за стенами с валами и воротными башнями были две деревянные православные церкви и замок знатного польского рода Остророгов. Его создание приписывают архитектору эпохи львовского Ренессанса Яну Покоровичу (? – 1645), сыну приехавшего из Ломбардии Адама Покоры (Адама де Лярто) [6, с. 87–88]. Во времена молодости и вероятного ученичества Матвея Домарадского в городке велось строительство одного из красивейших на этой территории католических храмов раннебарочного стиля – костела Рождества Девы Марии, освященного в 1658 году и пышно украшенного скульптурами и декоративной резьбой. Автором проекта (1643) и скульптором был львовский мастер итальянского происхождения Войцех Капинос младший [6, с. 87–88], которого признают также лучшим львовским скульптором первой половины XVII столетия [16, с. 98]. Художественные навыки в монументально-декоративном искусстве европейского барокко Домарадский мог обрести, участвуя в работах строящихся замка и костела. Возможно, это и является объяснением многочисленных связей Домарадского в католической, в том числе и львовской, среде.

В 1668 году Домарадский уже работает во Львове. Отметим, что стать городским мастером любой профессии здесь было непросто, существовал ряд средневековых ограничений, и, по-видимому, только в

² В конце XVI века в Комарно насчитывалось около полуторы тысячи жителей.



условиях послевоенного запустения иконописец из провинциального городка (при соответствующих рекомендациях достойных собратьев по ремеслу и именитых жителей города) мог получить возможность профессиональной деятельности в столице Галицкой Руси. Более того, только владея как мастерством иконописца, так и востребованным среди горожан искусством живописи европейской ориентации, можно было рассчитывать на успех у заказчиков.

Исторические архивы Львова содержат по большей части материалы многочисленных судов между горожанами. Судебное разбирательство между художниками Матвеем Домарадским и Павлом Воциловичем датируется 1671 годом. Из материалов дела выясняется, что Домарадский состоял членом львовского живописного цеха и у него были ученики и челядники, упоминается в качестве заказчика «ксендз Казимир», появляется также информация о поездке Домарадского в местечко Ляшки³ «с работой» [9, с. 43–45]. Данные этого документа позволили выдающемуся знатоку львовского искусства М. Гембаровичу предположить авторство Домарадского в отношении картины «Коронация Марины Мнишек», происходящей из имения Мнишек в Ляшках (ныне в Историческом музее в Москве) [1, с. 145, 147].

В том же 1671 году против художника выдвинул обвинения Николай Боим. Речь шла об оплате арендуемого жилья, которую Домарадский собирался компенсировать своими картинами [9, с. 45]. Из материалов этого дела ясно, что мастер жил и работал в большом каменном доме на Рыночной площади и параллельно с заказами для ксендза Казимира и Юрия Мнишека, старосты города Санока, выполнял живописные работы для львовского купца Николая Боима.

В отличие от Ушакова, находившего время для частных заказов на иконы между очередными нарядами главы Оружейной палаты боярина Богдана Хитрово и исполнявшего пожелания государя, нередко — государыни или патриарха, для Домарадского именно выполнение заказов высшей знати было основным профессиональным занятием во Львове. Выявленные иконы с вкладными надписями свидетельствуют также и об иконописных работах Домарадского, выполненных в этот период.

Двадцатого августа 1675 года Матвей Домарадский получил жалованную грамоту («привелей сервитора») избранного на престол Яна III Собеского (1629–1696) [10, с. 62]. В тексте этого важнейшего в биографии галицкого художника документа формулируется намерение использовать его в работах для львовской резиденции короля, то есть в

³ Ляшки Мурованые — с начала XVII века резиденция семейства польских магнатов Мнишек.

качестве придворного живописца. Данных о работах Домарадского для короля нет, но они, судя по размаху деятельности Собеского, скорее всего, исполнялись, и должность придворного художника не была номинальной.

В грамоте оговаривается, что художник получает те же права и привилегии, которые ранее были дарованы Юрию Шимоновичу-старшему (1620–1690). Сохранилось минимум документальных сведений о Юрии Шимоновиче и его идентифицированных живописных и графических работ. Однако известно, что происходил он, как и Домарадский, из семьи православных галичан; в молодые годы он много путешествовал, в том числе и за пределами Польши. Это и способствовало, очевидно, активной реализации в его творчестве европейского художественного опыта [11, с. 58]. Свидетельством тому выступает его единственное сохранившееся подписанное и датированное 1657 годом крупное живописное произведение – алтарный образ Богоматери с Младенцем из костела Св. Троицы села Чудцы возле Жешува (ныне ПНР) [5, с. 25–27]. Несмотря на родственность образа коронуемой ангелами Марии с галицкими иконами Богородицы Одигитрии, это, конечно, картина, созданная художником, мыслящим эстетическими категориями другой культуры, живописцем, впитавшим могучие интенции европейского барокко.

Оба документа выданы художникам Яном III до официальной коронации⁴, и демонстрируют озабоченность будущего короля как достойным украшением своих резиденций, так и тем, насколько адекватно он будет представлен в глазах и польского общества, и европейских правителей. Правдоподобной выглядит гипотеза о создании одним из этих художников – Юрием Шимоновичем или Матвеем Домарадским – портрета польского короля для правителя Флоренции. Предположение основано на обнаруженном в архиве Медичи письме 1675 года об отправке в подарок Козимо III портрета новоизбранного короля Яна III Собеского. Королевский секретарь по итальянским делам Козимо Брунетти пишет, что автор портрета – талантливый художник – по происхождению русский [8, с. XXXVI; 11, с. 69]. Собеский ко времени появления письма мог иметь какие-то контакты с двумя «русскими» художниками – с Шимоновичем и Домарадским.

Польский король Ян III Собеский по линии матери вел родословную от русского рода Даниловичей: его мать София Теофилия была дочерью Ивана Даниловича, главы Русского воеводства в Королевстве Польском и Речи Посполитой с 1614 года. Видимо, это обстоятельство обусловило отсутствие со стороны новоизбранного короля нацио-

⁴ Ян Собеский был избран на престол 21 мая 1674 года, коронация состоялась 14 февраля 1676 года.



нальной и конфессиональной нетерпимости, часто проявлявшейся польскими правителями в отношении галицких православных подданных.

В тексте «привелея» говорится о мастерских работах Домарадского для львовского старосты, в то время — Яна Мнишека, а также для «вельможного князя Корибута», то есть князя Дмитрия Вишневецкого, польного гетмана коронного, в дальнейшем — великого коронного гетмана. Учитывая планы короля задействовать Домарадского в обустройстве львовской резиденции, можно полагать, что работы художника для представителей сословной элиты относились именно к разряду монументально-декоративных.

Статус королевского сервитора освобождал от городской и цеховой юрисдикции. Вряд ли Домарадский в полной мере смог воспользоваться во Львове своими привилегиями: в середине 1678 года в связи с семейными обстоятельствами он возвращается в Комарно, где скоро стал значиться одним из двух «старших братчиков» в Михайловской церкви [9, с. 42].

Насколько близкими были отношения между королем и Матвеем Домарадским установить вряд ли удастся, но можно упомянуть о том, как складывались отношения короля с Юрием Шимоновичем. По видимому, по протекции короля художник получил должность войта — главы магистрата в городке Яворове [12, с. 18], в котором находилась любимая резиденция Яна Собеского. Тут после венской победы над турками король принимал иностранных послов и 6 июня 1684 года устроил большой пир. Сохранилось описание эпизодов этого события. Один из них касается яворовского войта (Юрия Шимоновича): «Войт яворовский обратился к королю с речью и подарил ему от своей громады...» — далее описываются символические дары с соответствующими пожеланиями и последовавший затем общий танец, где в первой паре шла королева с войтом [7, s. 522].

Этот исторический факт характеризует стиль отношений между монархом и подданными, в том числе и художником, в Речи Посполитой. Стоит ли пытаться представить что-то подобное между царем и государевым изографом на московской почве?

Если письменные свидетельства показывают Домарадского в его связях с польским окружением, то сохранившиеся произведения представляют его как иконописца. Так, и последняя известная дата его жизни — 1682 год — присутствует на иконе-пределле (изображении на цоколе иконостаса) с образами святых Дмитрия и Федора [9, с. 58, 60].

Наиболее ранние из сохранившихся икон Матвея Домарадского датируются 1673 годом. В Национальный музей им. Андрея Шептиц-

кого во Львове они поступили из городка Каменка-Бугская [3, с. 286]. Одна из них (икона «Страсти Христовы») включает семь сцен и имеет значительные размеры (255 × 115). Разрушения красочного слоя не позволяют в полной мере оценить качество живописи. Верхняя часть изобразительного поля со сценой Распятия включает по обе стороны от подножия Креста вкладной текст: «АХОГ: W: Л: Сей ѿбразъ созданъ [т]щаніем раби Бж҃ла Анни Григорієви Черенихі ради спасенІа» [3]. Справа написано имя мастера: «Матеї Домарацки м. а. [...]». Отметим указание на львовское происхождение произведения: «W: Л», то есть во Львове, в львовской мастерской художник выполнял заказы и православных общин, а не исключительно вельмож-католиков и ксендзов, как это можно было предположить, основываясь на данных судебных дел.

Показательно, что эта многосюжетная композиция исполнена с отступлением от местной иконописной традиции — не яичной темперой на дереве, а масляными красками (с темперной подкладкой) на холсте, с использованием приемов западноевропейской живописи, в частности цветного грунта, что иконописцу, работающему по белоснежному меловому или гипсовому левкасу, совершенно чуждо. В сценах полиптиха обнаруживается близость к европейским гравюрам лицевых Библий, которые были широко распространены на этих землях еще с начала столетия. Обращение к гравюрам европейских изданий — Евангелию Наталиса, Библии Борхта, Мериана и Сюхта — в качестве образцов для своих религиозных композиций характерно и для иконописцев московской Оружейной палаты второй половины XVII века, в том числе и для Ушакова. Однако иконописцы и Речи Посполитой (например, Федор Сенькович, Николай Петрахович-Мороховский), и Москвы не подражали западным мастерам буквально, копируя их работы. Бралась или отдельные эффектные композиционные узлы, или элементы антуража, или только общий очерк происходящего действия. Симон Ушаков в композициях своих икон обычно оставался традиционалистом, порой используя «прориси», то есть графические копии известных и почитаемых образов прошлого. Домарадский же явно не скован традиционной иконографией, обращение к иноземным образцам он не воспринимает как отступление от конфессиональных принципов.

В композицию «Страстей» Домарадский вводит немислимое для галицких иконописцев новшество: сцена Распятия изображена на фоне багрово-черного неба и объединена не только общей эмоциональной атмосферой — ее связывает колористическое решение, построенное на сумрачных оттенках солнечного заката.

Икона Домарадского «Воскресение — Сошествие во ад» из села Развадов Львовской области, датированная 1678 годом, выявлена в



коллекции Львовской галереи искусств. Она удостоверена его инициалами «MD». На обороте иконы сохранилась вкладная запись и дата «Року Бжія. АХОИ» [9, с. 53]. Сравнивая это произведение с иконой того же названия из львовского Музея народной архитектуры [23, с. 32], нельзя не отметить в иконе Домарадского возрастание числа элементов композиции, свойственных европейскому искусству. Это и изображение Христа и Адама с анатомически вылепленными обнаженными торсами, не облаченными по традиции в античные одеяния, и пурпурный цвет мантии-багряницы Христа, и, что особенно показательно, введение индивидуализированных черт (возможно, даже портретных) в облик персонажей, и демонстрация современного городского женского костюма. Особое внимание привлекает фигура на переднем плане справа. Молодая женщина одета в декольтированное, сшитое по аристократической моде 1670-х годов платье голубого цвета (напоминающее о модном гардеробе французской супруги Яна Собеского «Марысеньки» — Марии Казимиры Луизы де Ла Гранж д'Аркьен, запечатленном на ряде портретов того времени). Жест молитвенно сложенных перед грудью рук позволяет видеть в этом изображении портрет заказчицы, аналогичный средневековым европейским донаторским портретам.

Фигура шляхетной дамы в иконе кажется неожиданной. Но следует учесть, что в этом пограничном регионе факты взаимопроникновения элементов культур христианских конфессий не являлись редкостью. Ктиторские и эпитафийные портреты известны в иконописи галицко-русских земель на протяжении всего XVII века. Один из ранних ктиторских портретов присутствует на иконе Одигитрии в церкви Св. Николая (ранее в церкви Св. Троицы) в городе Дрогичине (ныне ПНР). Образы Богородицы и Младенца типичны для иконописи русских земель Речи Посполитой середины XVII века. Слева под рукой Марии представлен пожилой человек в темной, отделанной мехом одежде, на коленях, с молитвенно сложенными руками, обращенный к Богородице. Рядом с ним надпись: «М. С. На дар церкви Святой Троицы 1640»⁵. Таким образом, новации Домарадского в иконе «Воскресение» можно рассматривать как соответствующие тенденциям православного искусства Речи Посполитой XVII века.

Иначе дело обстоит с аналогичным сюжетом в московской иконописи того же времени. В наследии Симона Ушакова есть икона с фигуркой человека, напоминающей изображения галицких ктиторов, —

⁵ См.: *Cerkiew Świętego Mikołaja*. URL: <http://www.drohiczyn.info/strona/cerkiew-swietego-mikolaja/> (дата обращения: 12.11.2015).

«Архангел Михаил, попирающий дьявола» (1676). Это единственный, насколько известно, подобный факт в биографии как самого Ушакова, так и его окружения. Однако в отсутствие вкладной надписи изображение может быть истолковано и как символическая фигура, а не даритель и молитвенник (см.: [17, с. 21]).

Самым масштабным комплексом сохранившихся икон Матвея Домарадского является ансамбль иконостаса из Михайловской церкви в Комарно (ныне в Музее народной архитектуры и быта во Львове) [23, с. 36–41]. Икона «Богородица Одигитрия» местного ряда подписана Домарадским: с лицевой стороны латинскими литерами с датой 1679 [22, с. 11] и с оборота кириллицей с датой 1678. Текст кириллической надписи на иконе: «Сеий Икона ОБНОВЛЯТЬ МНОГОГРЕШНИИ МАТӨЕЙ ДОМАРАЦКИИ Маляр К(ороля) Е(го) М(илости) въ ЛЬВО-ВЕ М(еся)ЦА ЮНЯ ДНЯ КВ А.Х.О.И». То есть икона исполнялась в львовской мастерской художника, и указание на звание, дающее определенные привилегии в отношении городского сообщества художников, было вызвано вполне понятными соображениями. Завершен образ, очевидно, уже в Комарно. Тогда, видимо, и были нанесены подпись латинскими литерами и дата 1679.

Икона выполнена поверх более древнего темперного изображения («обновлял, а не писал», как указывает Домарадский). Иконографически изображение Богоматери определяется как Одигитрия, хотя жест правой руки, чуть манерно держащей небольшой цветок, сближает ее с распространившимися с конца XVII века образами, получившими название «Богородица неувядаемый цвет». Использование аллегорий и символов, которые визуализируют формулы песнопений, сравнивающих Богородицу с розой или лилией, характерно для западной постренессансной традиции, но в иконе из Комарно этот непривычный для православия атрибут не доминирует, как в более поздних композициях на этот сюжет. В образе Богородицы иконы Домарадского звучит еще одна новая нота: как бы предвестие психологизма, столь чуждого мистической восточно-христианской традиции. Образ Богоматери полон спокойной величавости и мягкой просветленности с оттенком всепрощения и грусти, пришедших на смену торжественности и даже суровости средневековых галицких Одигитрий. Икона свидетельствует о масштабе таланта Домарадского, не только уверенно владеющего традиционной иконографией, умеющего тактично ее интерпретировать, но и, что не менее важно, отразившего духовную атмосферу общества.

Как показывает стилистический анализ, под руководством и при значительном участии Домарадского выполнены и пятнадцать икон



апостольского (деисусного) ряда иконостаса из Комарно [23, с. 12]. Эта большая работа, безусловно, создавалась коллективно — членами мастерской Домарадского. Различные творческие индивидуальности запечатлелись в особенностях исполнения.

Иконографическая программа моления апостолов, Иоанна Предтечи и Богоматери Христу Второго Пришествия иконостаса из Комарно повторяет львовский Успенский апостольский чин 1637–1638 годов работы Николая Петраховича-Мороховского (ныне в селе Великие Грибовичи). Особенно это заметно в композиции центральной иконы: изображение благословляющего обеими руками Христа в сияющих одеждах, окруженного ангелами-путти, впервые было введено в галицкую иконопись по образцу западных гравюр именно Петраховичем и вплоть до следующего столетия, очевидно, считалось недостаточно ортодоксальным, во всяком случае, широкого распространения не получило. Домарадский, хотя несколько изменил положение рук Спасителя, отчасти снимая остроту новшества иконографического извода Петраховича, в целом пошел еще дальше в отступлении от православной традиции. Ангелы, размещенные венком-хороводом в разнообразных ракурсах у подножия Предвечного трона, индивидуализированы и даже наделены осмысленными выражениями лиц не без определенной игривости, что придает композиции оттенок некоторой занимательности в ущерб общему, приподнятому над обыденностью, характеру композиции. Образ Царя Второго пришествия даже при наличии золотого фона и сияющих золотом одеяний как воспоминания о прежнем духовном величии светоносных икон Деисуса все же утрачивает мистическую полноту ранних молений, приобретая человеческое измерение, почти камерность. И дело здесь не только в сиюминутности выражения лика Христа, почти бытовом соприкосновении взгляда со зрителем и моельником. Лик Христа в Деисусе Домарадского не наделен той универсальной идеальностью, к которой стремились многие христианские художники, в том числе и мастера Оружейной палаты.

Специфичность облика Христа в иконе комарненского чина в большой мере определена одной из линий местной галицкой традиции, протянувшейся с XV века. Наряду с внешностью Христа, строящейся на классических основах, с правильными чертами и облитым светом овалом лица, здесь существовала линия, возможно инспирированная образами готического искусства, где выразительность преобладала над гармоничным устройством. Отклонения от идеальной формы в сторону диспропорции и асимметрии ассоциируется с драматизмом, с особым внутренним напряжением, с ожиданием катарсиса. Такие образы настраивают не на благостное созерцание, а скорее

сосредотачивают на внутренней боли. Личное отношение к миру идеальных существ, культивируемое католическим искусством контрреформации, — возможно, один из истоков подобного явления в позднесредневековой галицкой иконописи. Объективно это вело к секуляризации церковного искусства, при том, что субъективное религиозное переживание могло сохранять свою силу и остроту.

Возвращаясь к Симону Ушакову, отметим, что в моленных, а тем более иконостасных образах он никогда не совершал трансформаций священного лика. Его религиозное чувство слишком тесно было связано с традиционными представлениями, с каноническими формами православной иконописи. Известно, что Ушаков неоднократно обращался к образу Спасителя, прежде всего — Нерукотворному Спасу. Он писал его и для Новодевичьего и Троице-Сергиева монастырей, и по царскому заказу, и для других именитых заказчиков. Светлый лик Христа был лично Ушакову важен и необходим. Идеал человека и Бог, Он светоносен и световиден, черты его классически правильные, взгляд внимательно-сочувственный; нет места вопрошанию и укору. Именно для лика Предвечного Симон Ушаков разрабатывает многослойную технологию санкирного письма, добиваясь практически невозможной в темперной живописи слиянности слоев и как бы исходящего от лика сияния. В искусстве мастеров Оружейной палаты особенности такого пластического решения священного образа надолго остались своего рода эталоном.

Можно сказать, что именно образ Христа оказывается тем отчетливым водоразделом, благодаря которому между галицко-львовскими и московскими иконописцами явственно видны различия не только в живописной манере, колорите или использовании современного антуража, но и в самом отношении к проблеме человека и Бога.

В композиции Деисуса из Комарно при всей традиционности структуры (процессия святых, двумя симметричными группами направляющаяся к восседающему на престоле Небесному царю) очевидны изменения, характерные для последней четверти XVII века. Даже в сравнении с апостольским чином Успенской церкви заметно, что мастера из Комарно изменили пропорции фигур, позы и жесты. В частности, необычно положение рук Богородицы: оно продиктовано не столько знаковостью молитвенного обращения к Спасителю, сколько композиционной связью с рисунком его рук на центральной иконе. Затейливая игра контуров вместе с элегантно вытянутостью фигур придает всему ансамблю маньеристическую надломленность.



Наиболее сильной стороной Моления из Комарно являются лики апостолов, выполненные мастером. Исполнение фигур значительно различается по мастерству: за исключением Богородицы, Петра, Павла и, очевидно, Матвея, прочие принадлежат, скорее всего, помощникам.

Стоит отметить, что сотрудничество в работе над большими произведениями Симона Ушакова с другими художниками Оружейной палаты визуально практически не прослеживается: настолько высок был нижний порог мастерства принятых в это высокопрофессиональное, контролируемое государством сообщество, так сильна была нивелирующая воля ведущего изографа, что оттенки индивидуальных манер изначально были обречены.

В мастерской Домарадского, безусловно, все обстояло иначе: о жестком отборе кандидатов в ученики и помощники говорить не приходится. Судя по документам, «кадровые ресурсы» профессионалов во Львове настолько истощились, что между владельцами художественных мастерских велась настоящая конкурентная борьба с переманиванием хоть каких-то помощников, а некий «маляр Федор» в городке Бродах в 1659 году даже вынужден был позаимствовать помощника у седяра, то есть у мастера конской сбруи и упряжи [9, с. 44, 45].

Несмотря на иконную темперную технику, в ликах комарненских апостолов практически нет ничего иконописного. Любовное отношение к деталям внешнего облика — передача оттенков кожи, рисунка рта и изгиба спинки носа, очертаний бровей, тщательная прорисовка локонов прически, усов, бороды — создает удивительное разнообразие неповторяющихся типов. Внешняя точность в изображении каждого персонажа, невозможная без досконального изучения модели, даже предварительных зарисовок, была, видимо, одной из основных задач главного мастера комарненского моления.

Упомянутый уже документ из львовского архива, включающий сведения о работе Домарадского для семейства Боимов, позволил предположить, что речь идет о сохранившихся в семейной усыпальнице портретах деда и внука Боимов [9, с. 50]. Один из них — портрет Георгия Боима — является признанным шедевром львовской живописи XVII века. Георгий Боим, богатый, широко образованный купец и лекарь, запечатлел свою неординарность в памятнике львовского ренессансного зодчества — фамильной часовне у городского кафедрального собора (1609—1615), произведении, не имеющем аналогов не только в львовской, но и в европейской архитектуре. Черты северо-европейского маньеризма, итальянских последователей Альберти и Брунеллески, своеобразно понятого византизма странным образом слились в воплощение атмосферы позднеренессансного Львова.

Предположение об авторстве М. Домарадского, сделанное на основе косвенного свидетельства подтверждается сопоставлением портрета с иконами из Комарно, где в письме ликов апостолов прослеживается аналогичная лепка форм. Особенно впечатляет близость обликов воинствующего католика Боима и апостола Петра из чина комарненской православной церкви, различающихся лишь деталями: формой прически и цветом усов (чуть более темных у Боима).

Запечатлевая в главной композиции иконостаса образы своих моделей, Домарадский, очевидно, был озабочен исключительно поисками индивидуальной характерности. Идеологические задачи, политические параллели, в свое время обусловившие появление так называемых скрытых портретов православного Киевского и Галицкого митрополита Петра Могилы и мецената львовской православной общины грека Константина Корнякта в творчестве жившего активной общественной жизнью Николая Петраховича, меньше всего интересовали комарненского живописца. И это, по-видимому, признак другой эпохи, признания обществом, иных, нежели у предыдущего поколения, жизненных ценностей.

Принимая во внимание текст латинской надписи, портрет датировали годом смерти Георгия Боима — 1617-м. Новые данные ориентируют на начало 1670-х, когда младший внук Георгия Николай проводил в часовне реставрационные работы и имел деловые контакты с Домарадским. Оригиналом мог послужить фресковый портрет Георгия Боима на наружной стене часовни (авторства Яна Дзиани?) или некий портрет Боима работы Шольца, о котором упоминается в материалах суда 1671 года.

В интерьере часовни есть также портрет Павла Боима, старшего внука Георгия. Он был заказан, надо думать, одновременно с предыдущим и с другими, не дошедшими до нас, портретами семейной галереи. Это изображение выученика Краковского университета, доктора философии и медицины, бургомистра Вильны привлекает внимание репрезентативностью и богатством реалий. В отличие от деда Павел Боим изображен в пышном костюме и с выразительными аксессуарами: дипломом с тяжелой печатью и стопкой толстых книг. Практически всю жизнь Павел прожил за пределами Львова, и оригинал портрета, скорее всего, был создан в Вильне в связи с каким-то заметным событием его жизни, возможно с получением в 1667 году титула королевского секретаря. В интерьере же часовни находится копия виленского портрета, выполненная львовским мастером во время обновления часовни [2, s. 72].



Значение данного произведения для галицкой культуры в том, что это первый парадный портрет представителя интеллигенции. Впечатление, производимое им, не раз еще отзывалось в творчестве львовских художников.

Стилистический анализ, опирающийся как на портрет Г. Боима, так и на подписную икону Одигитрии и иконы апостолов из Комарно, подтверждает принадлежность и этого произведения руке Домарадского. Пользуясь тем же арсеналом изобразительных средств, в той же мере оставаясь виртуозом скрупулезной детализации, мастер достигает их иного звучания в портрете П. Боима. Маловероятно, чтобы Домарадский сознательно ставил задачу стилизации, но портрет Боимавнука принадлежит совершенно иной эпохе, иной культуре, иному мироощущению.

Даже учитывая, что портреты Домарадского не являются плодом непосредственных живых наблюдений, а воспроизводят более ранние изображения, следует признать его первым львовским православным художником, бывшим по преимуществу портретистом.

Далее следовало бы провести параллель с портретными работами Симона Ушакова: они при его заинтересованности и Божиим ликом, и человеческим лицом должны были бы представлять интересную страницу отечественного искусства. Сохранились сведения о создании таких произведений, как, например, икона-портрет царей Михаила Федоровича и Алексея Михайловича в Архангельском соборе Московского Кремля [22, с. 46] или «персона» царя, выполненная Ушаковым в июне 1670 года для иерусалимского патриарха Паисия. Однако работы эти до нас не дошли. Нельзя исключить, что они мало отличались от тех царских надгробных портретов в Архангельском соборе, над которыми работала с 1652 по 1666 год бригада иконописцев Оружейной палаты во главе с Ушаковым, повторив первоначальные изображения XVI века с использованием вспомогательных калек-прорисей. В настоящее время портреты, выполненные Симоном Ушаковым, можно видеть в иконе «Насаждение древа государства Московского». Изображения в медальонах, обрамляющих икону Владимирской Божией Матери, представляют так называемые исторические портреты членов царской семьи, а по сторонам корней древа, поливаемых Иваном Калитой и митрополитом Петром, помещены условные изображения здравствовавших тогда Алексея Михайловича и царицы Марии Ильиничны с двумя царевичами. Икона эта создавалась все же не ради передачи облика представителей династии, а как демонстрация религиозно-государственной идеи.



В завершение добавим, что искусство Симона Ушакова уже давно осмыслено как важнейшая часть русской художественной культуры периода, переходного от Средневековья к Новому времени. Более детальные оценки его деятельности на протяжении последних полутора столетий постоянно уточняются и оттачиваются. Творчество Матвея Домарадского еще предстоит достойно оценить, но и в настоящее время ясно, что в портретах, а порой и в иконах Домарадского техническая основательность и декоративизм древнего искусства, простодушие и меткость глаза провинциала пересекаются с пафосом барочного «сарматского» портрета. Подобные явления искусства пограничья восточных и западных славян Л. И. Тананаева определила как фольклоризацию больших европейских стилей [21, с. 198], что, видимо, и характеризует такого своеобразного, сугубо львовского персонажа, каким представляется живописец из галицкого городка Комарно.

Список литературы

1. *Gębarowicz M. Początki malarstwa historycznego w Polsce // Studia z historii sztuki. 1981. T. 34.*
2. *Gębarowicz M. Portret 16–18 wieku we Lwowie. Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1969.*
3. *Kocił P. Ікони на полотні «Богородиця-Втілення» та «Страсти Христові» 1673 року з Кам'янки-Бузької на Львівщині в контексті творчості Матвея Домарацького // Збереження і дослідження історико-культурної спадщини в музейних зібраннях: історичні, мистецтвознавчі та музеологічні аспекти діяльності : доповіді та повідомлення міжнародної наукової конференції. Львів, 2013. С. 286–295.*
4. *Łoziński W. O lwowskich malarzach XVII wieku // Sprawozdanie Komisji do badania historii sztuki w Polsce. 1896. T. 5. S. XVIII–XLIX.*
5. *Nikel M. Nieznany obraz Matki Bożej z dzieciątkem pędzla Jerzego Szymonowicza // Wizerunki maryjne archidiecezja przemyska diecezja rzeszowska. 1992. Zesz. 1. S. 25–27.*
6. *Petrus J. Kościół parafialny P. W. Narodzenia Najświętszej Panny Marii w Komarnie // Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego. 1999. T. 7. S. 87–88.*
7. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. T. 3. Warszawa, 1880–1914.*
8. *Sprawozdanie Komisji do badania historii sztuki w Polsce. T. 4. Krakow, 1900.*
9. *Александрович В.С. Матвій Домарацький, маляр львівський і комарненський // Пам'ятки України: Історія та культура. 2005. Ч. 1. С. 40–65.*
10. *Александрович В.С. Українсько-польські контакти у сфері живопису в останній третині XVII ст. // Проблеми слов'язнознавства. 1988. Вип. 38. С. 61–68.*



11. Александрович В.С. Сліди Юрія Шимоновича-старшого поза Україною // Журнал «Пам'ятки України». 2011. №1–2 (165–166). С. 58–75.
12. Александрович В.С. Майстер Юрій Шимонович-старший // Образотворче мистецтво. 1990. №1. С. 17–18.
13. Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. М., 1984
14. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Київ, 1983.
15. Иконописцы и живописцы Оружейной палаты. 1630–1690-е годы : сб. док. / сост. М.В. Николаева. М., 2012.
16. Любченко В.Ф. Львівська скульптура XVI–XVII століть. Київ, 1981.
17. Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. СПб., 1877.
18. Поселянин Е. Богоматерь на земле. Гл. 7. Успение Богоматери. URL: <https://www.sedmitza.ru/lib/text/440266/> (дата обращения: 15.11.2015).
19. Симон Ушаков. Слово к люботщательному иконного писания // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. М., 1993. С. 56–60.
20. Словарь русских иконописцев XI–XVII веков. URL: <http://bestobshenie.ru> (дата обращения: 15.11.2015).
21. Тананаева Л.И. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979.
22. Филимонов Г. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи // Сборник на 1873 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. М., 1873. С. 3–104.
23. Шамардина Н. Українська ікона XV–XVIII століть. Львів, 1994.

Natalia Shamardina

**MONARCHICAL ICONOGRAPHERS AT THE TURN OF A NEW TIME:
EASTERN SLAVONIC PARALLELS
(Simon Ushakov and Matvey Domaradsky)**

The article compares the facts of life and work of the Eastern Slavonic Orthodox artists of the second half of the XVII century – Simon Ushakov (Moscow) and Matvey Domaradsky (Lviv), who were granted the highest official status in their profession by the governors of the states.

Key words: *South-Western Russia, icon, portrait, court painter.*