П.Е. БАЛАЛАЕВ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: balalaeva_zar@mail.ru

P.E. BALALAEV
Graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: balalaeva_zar@mail.ru

К ВОПРОСУ О ГРАВИРОВАННЫХ ОБРАЗЦАХ ИКОНЫ «ТРОИЦА ВЕТХОЗАВЕТНАЯ» СИМОНА УШАКОВА

ON THE ISSUE OF FINE ARCHETYPES IN THE ICON OF THE «OLD TESTAMENT TRINITY» OF 1671 BY SIMON USHAKOV

В настоящей статье затрагиваются основные проблемы исследования западноевропейских гравюр, использованных Симоном Ушаковым для создания иконы «Троица ветхозаветная» 1671 г. Рассмотрена историография вопроса, указаны некоторые ошибочные выводы, сделанные ранее исследователями этого произведения. Основной целью статьи является выявление изобразительных архетипов, использовавшихся Симоном Ушаковым в своей работе. В статье показаны предпосылки и причины реминисцентно-компилятивного метода работы изографов второй половины XVII века. Основное место уделено изысканию оригиналов гравюр, использованных Ушаковым в иконе «Троицы» 1671 г., предпринята попытка изучения реминисценций в живописи XVII в., выявления изобразительных архетипов, лежащих в основе произведений западноевропейской живописи и графики, ставших для русских мастеров своего рода новыми лицевыми подлинниками.

In this article the research question of Western prints, Simon Ushakov used to create the icon «Old Testament Trinity» in 1671. The historiography of the issue is considered, some erroneous conclusions made earlier by researchers of the icon of the «Old Testament Trinity» are indicated. The main purpose of the article is to identify the

visual archetypes used by Simon Ushakov in their works. The article shows the prerequisites and causes of the reminiscence — compilation method of work of isographers of the second half of the XVII century. Main attention is paid to the search for the original prints used Ushakov in the icon of the Holy Trinity in 1671, an attempt was made to study reminiscences in XVII century painting, based on the identification of the fine archetypes that underlie the works of Western European painting and graphics, which became for Russian masters a kind of new facial scripts.

Ключевые слова: Симон Ушаков, Н.П. Сычев, XVII век, русские иконописцы, Оружейная палата, Паоло Веронезе, Ян Санредам, Ян Саделер, живопись, иконопись, западноевропейские гравюры, Библия Пискатора, Библия Маттиаса Мериана.
Keywords: Simon Ushakov, N.P. Sychev, 17th century, Russian icon painters, Armory, Paul Veronese, Jan Sanredam, Jan Sadeler, icon painting, Western European engravings, The Piscator's Bible, Mathias Merian's Bible.

Исполненная Пименом Федоровичем «зовомым» Симон Ушаков икона «Троица ветхозаветная» (1671 г., Государственный Русский музей) привлекла внимание исследователей искусства сразу же после ее появления в коллекции Русского музея. При изучении иконы исследователи выявили две главные проблемы, связанные с ней: изобразительное сходство с «Троицей» Андрея Рублева, а также особенности изображения архитектурных кулис. Н.П. Сычев предпринимает попытку поиска образцов, с которыми работал при создании своей иконы Ушаков, а также впервые доказывает ориентацию художника на «Троицу» Рублева и его попытку возвращения к рублевской иссихии, забытой иконописцами XVII в. Также Сычев сравнивает построение композиций двух икон, расположение ангелов и до личностей. Главный интерес при изучении иконы «Троицы» Симона Ушакова вызывает тот факт, что для изображения дома Авраамова художник использует мотив классической арки с композитными колоннами, аттиком и карнизом. Точно такая же арка украшает интерьер царского дворца в гравюре «Царь Давид», выполненной по рисунку Ушакова Афанасием Трухменским. Однако откуда на иконе появился такой классический и правильно выстроенный элемент

архитектурного убранства? На какие источники опирается изображение Мамврийского дуба и трапезы, исполненные с необычной для иконописи «реальной» точностью?



Рис. 1. С. Ушаков. «Троица ветхозаветная». 1671 г. Дерево, левкас, темпера. 126 х 90,2 см. Государственный Русский музей. Музейный номер ДРЖ — 2147

Для разрешения поставленных задач нам необходимо обратиться к печатным гравированным западноевропейским изданиям. Таких к середине XVII в. европейскими граверами и издательствами было выпущено достаточное количество. Важнейшим изданием гравюр стала Библия Пискатора. Имея уже некоторый опыт в заимствовании отдельных мотивов гравюр, иконописцы начали активно пользоваться этим новым источником изображений, вводя западные образы в традиционную икону. Дело в том, что иконопись второй половины XVII в. находилась на перепутье и фактически «металась» между новыми западными веяниями и традиционным византизирующим стилем. С одной стороны, мастера хотели создавать образы нового типа, отвечающие веяниям моды, а с другой — в русской иконописи прочно существовал большой византизирующий стиль. Особенно это касается икон «Троицы», изображение которой с 1555 г. разрешалось лишь по Рублевскому образцу. Вероятно, такая двуликость и вызывала к жизни иконописное направление, названное «фрязью», соединившее в себе традицию и новшества. Не обошла стороной новомодная тенденция и творчество Симона Ушакова. Мастер так же, как и многие другие иконописцы данного периода, применял в своих работах западную гравюру и, как и многие, перерабатывал и изменял на «русский манер» европейские «увражи». Однако делал он это весьма искусно и деликатно, так, что выявить гравюрные оригиналы становится возможно лишь при внимательнейшем изучении его работ.

История исследования

Искусствоведами практически столетие назад был поднят вопрос о причинах возникновения на иконе «Троицы Ветхозаветной» Симона Ушакова таких необычных для того времени архитектурных кулис, с достоверной, правильно выстроенной классической постройкой, иду-

щей вразрез с традицией православной иконописи и «Рублевским» изводом. «Где источник тех элементов “фрязи”, какие имеются в его творчестве?» — писал в статье 1927 года В.Н. Нечаев [1, с. 113–146].

Но таковым (конкретизированным) этот вопрос появляется далеко не с самого начала изучения творчества С. Ушакова, а лишь у поколения исследователей 1920-х гг. Более ранние из них были уверены в использовании мастером гравюрных образцов, например, Г.Д. Филимонов пишет: «…художник пользовался всеми бывшими у него под рукою материалами, иллюстрированными изданиями, гравюрами, отчасти современною натурою…» [2, с. 12], в чем был абсолютно прав. Д.А. Ровинский [3] высказывал предположение о гравюре Ушакова «Семь смертных грехов» и возможном заимствовании ее композиции из какого-либо иностранного образца. Становится очевидным, что первые исследователи творчества Симона Ушакова были абсолютно уверены в использовании им гравюр, однако их попытки поисков этих печатных оригиналов в то время больших результатов не дали.

Интерес к изучению гравюрных источников возникает, пожалуй, на рубеже XIX–XX вв., тогда И.М. Тарабрин [4] впервые всерьез занимается изучением Библии Пискатора. Образцы же, которыми пользовался Ушаков, начинают рассматривать с появлением в 1925 г. в научной среде «нового произведения» Ушакова «Троицы ветхозаветной» 1671 г., привезенной в Русский музей из Гатчинского дворца-музея.

До этого момента авторы, писавшие о жизни и творчестве Симона Ушакова, не упоминали «Троицу» 1671 г. Причиной всему, по-видимому, была малодоступность этого произведения, находившегося в собрании Гатчинского дворца. Однако после поступления «Троицы Ветхозаветной» в 1925 г. в Русский музей она сразу же становится объектом активного интереса. Уже через два года после «обретения» иконы и ее реставрации, в 1927 г., В.Н. Нечаев пишет о ней в статье «Симон Ушаков» [5, с. 113–146]. По поводу арки Нечаев отмечает: «…архитектурная декорация… имеет чисто фряжские формы» [6, с. 123]. В описании же арки он ограничивается следующими комментариями: «…представление только посредством изображения городских ворот и небольшого вида внутрь их» [7, с. 123]. В 1928 г. к изучению данной иконы обращается другой искусствовед Николай Петрович Сычев. В ходе исследования им было установлено заимствование архитектурных кулис Симоном Ушаковым из произведения Паоло Веронезе. Однако при атрибуции полотна Веро-

незе Сычев, отыскав нужное изображение, неправильно указывает его название — «Пир у Симона Фарисея» [8, с. 80].

На одной из картин Веронезе с таким названием, выполненной в 1570 г., действительно, есть арка, представленная в трехчетвертном повороте с пространством за ее пределами, но она не имеет ничего общего с тем фрагментом, который был приведен и описан в статье Н.П. Сычева и который, действительно, близок архитектурному стаффажу ушаковской иконы. Таким образом, в историографическую традицию закралась ошибка, которая позже была многократно повторена различными исследователями, вслед за Сычевым ошибочно называвшими источником изображения арки полотно Веронезе «Пир у Симона Фарисея» (например, [9, с. 528]).

На самом же деле арка, описанная и приведенная в качестве иллюстрации в статье 1928 г., может быть найдена на другом полотне великого венецианца — «Пир в доме Левия» (1573 г., Музей Академии, Венеция). В точности этого названия не приходится сомневаться, поскольку оно начертано на картине самим П. Веронезе — FECITD. COVI. MAGNV. LEVI. — лат. Fecit Dominолат. Evangelio de Lucas, capitulo V — Евангелие от Луки, глава V. Кроме оригинальной картины, это название повторяется и на некоторых гравюрных копиях этого произведения XIX в. Например, на французской гравюре 1804–1815 гг. работы Алексиса Шатанье (англ. Alexis Chataignier) — REPAS CHEZ LEVI.

Композиция полотна «Пир в доме Левия» 1573 г. Паоло Веронезе разделена на три плана в глубину и условно на три части по вертикали. Вертикальное членение, а также разделение первого и второго планов происходит при помощи трехпролетной аркады. Именно правый пролет данной арки и послужил косвенным образцом для архитектуры в иконе «Троица» Симона Ушакова. При сравнении деталей арок и архитектурных пейзажей в работах Веронезе и Ушакова выявляется абсолютное сходство, создающее тем самым неопровержимое доказательство ориентации «ушаковских палат» именно на рисунок «Пира в доме Левия» Паоло Веронезе. Все элементы композиции, архитектурный пейзаж за аркой, все детали повторены с большим вниманием и точностью. Ушаков выполняет изображение в зеркальном отражении, установив ее в трехчетвертном повороте и добавив аттик с карнизом и вазонами, а также приставив к арке крепостную стену, тем самым придав арке сходство с устройством городских ворот. Кроме того, С. Ушаков удаля-

ет (по-видимому, неуместные в иконе) фигуры крылатых Викторий в антрвольтах, оставив вместо них треугольные «зеркала», мотив которых также был почерпнут им из гравюр.



Рис. 2. Рисунок неизвестного художника. Рисунок с картины П. Веронезе «Пир в доме Левия». Происходит из Антверпена. Рейксмузеум. Бумага, карандаш, акварель. Музейный номер RP–T–1953–450

Теперь, когда разобран вопрос и разрешена путаница с названием картины Паоло Веронезе, можно попытаться установить, каким графическим образцом пользовался С. Ушаков, ведь он, никогда не бывавший в Италии, видеть оригинал произведения Веронезе не мог и, следовательно, воспринимал это произведение через гравюрную копию. По этому поводу в начале своей статьи Н.П. Сычев делает предположение о применении Симоном Ушаковым некой гравюры или перевода — «прориси» [10, с. 80]. Существует большое количество графических копий с «Пира в доме Левия», все они выполнены в разное время. Для нашего же исследования интерес представляет гравюра 1575–1607 гг., оттиски которой хранятся в собраниях Рейксмузеума, Музея Фогга, Государственного Эрмитажа и других. Эта гравюра выполнена Яном Санредамом, возможно, по рисунку неизвестного художника, подобному тому, который хранится в Рейксмузеуме (RP–T–1953–450), и представляет собой незаконченный, но четко построенный рисунок на серо-зеленой бумаге с легкой акварельной моделировкой объема. Этот рисунок воспроизводит именно интересующую нас часть произведения П.Веронезе.

Гравюра же Санредама является офортной печатью на трех отдельных листах с полями, деление листов происходит по вертикалям арок, композиция на печатной доске гравирована в прямом изображении, что при печати дает зеркальное отображение рисунка. Использование в иконе Ушакова первого (левого) листа гравюры, казалось бы, объясняет многие вопросы: обратное отображение арки, изображение ее в виде одиночной (как бы триумфальной), а не тройной аркады. О применении именно этого образца в результате своего исследования говорит и Н.П. Сычев, нашедший такой оттиск в собрании Эрмитажа [11, с. 98–99].

Открытие Н.П. Сычева стало считаться общепринятым и вошло во многие более поздние публикации ушаковской «Троицы». Например, о применении данного гравированного образца вскользь упоминают в своих статьях И.Л. Бусева-Давыдова [12, с. 22] и М.М. Красилин [13, с. 327].

Первым изданием, указавшим верно оригинал Веронезе и гравюры, стал каталог выставки Русского музея «Осень русского средневековья» 2019 г. [14, с. 72]. Правда, вопрос атрибуции образцов и ее исторической неточности здесь не возводится в статус отдельно рассматриваемой проблемы. Вообще конкретно арке и ее образцам авторы посвящают один небольшой абзац в три предложения [15, с. 72]. На сегодняшний день это издание содержит наиболее точную и полную информацию по данной теме. Более подробных аналитических исследований, посвященных проблеме атрибуции иконы, с приведением всех примеров «иконографических звеньев», на сегодняшний день нет.

Изобразительные архетипы

Занимаясь изучением вопроса о заимствованиях в иконе Ушакова, искусствоведы уже подошли достаточно близко к разгадке «тайны» происхождения арки и града. Однако представляется, что обнаруженная Н.П. Сычевым в Эрмитаже гравюра, несомненно, имеющая отношение к ушаковской иконе, на самом деле представляет собой лишь промежуточное звено в цепи заимствований архитектурного мотива.

Автором настоящего исследования при рассмотрении произведений западноевропейской печатной графики были обнаружены две гравюры, которые, как представляется, также могли быть использованы Симоном Ушаковым при создании композиции «Троицы». Речь идет о гравюре Библии Маттиаса Мериана «Царь Давид» (около 1625 г.) и гравюре братьев Яна Саделера «Аллегория Италии» (1594–1600 гг.), выполненной по рисунку Ханса фон Аахена. Кроме того, выявлено несколько гравюр, которые, вероятно, не были непосредственными образцами для «Троицы», но могли быть использованы Ушаковым как разнообразный рабочий материал.

Итак, как уже было упомянуто, при создании композиции иконы «Троица Ветхозаветная» С. Ушаков использовал преимущественно две гравюры. Первым источником можно назвать гравюру из Библии Маттиаса Мериана [16; 17] «Царь Давид» (ок. 1625 г.), которая представляет собой композицию с изображением песнопения Царя Давида

в интерьере царского дворца. В левой части гравюры можно видеть уже знакомый нам фрагмент полотна Паоло Кальяри. Доказательством того, что русский иконописец пользовался именно этим образцом, а не самой гравюрой Я. Санредама, является то, что композицию данного произведения графики практически дословно воспроизводит резанная по рисунку Ушакова гравюра — фронтиспис к изданию Симеона Полоцкого «Царь Давид» 1680 г. Рисунок Ушакова в деталях копирует гравюру Мериана, однако же исполнив изначально горизонтальное изображение в вертикальном формате и заменив маньеристическую фигуру Давида на каноническое изображение царя в позе моления. В отличие от крупномасштабной трехчастной гравюры, которая, вероятно, была более штучной, дорогой продукцией печатных мастерских, малоформатная, «в четверку», или «в четверть» (9 х 6 см), лицевая Библия Маттеуса Мериана была широко распространена в Москве. Считается, что это издание получило и стихотворное описание Симеона Полоцкого. В довершение всего отметим и тот факт, что Симоном Ушаковым в течение 1664 г. было приобретено четыре дорогостоящих Библии. По всей видимости, это были печатные увражи или Библии в лицах. Таким образом, в отличие от маловероятной версии использования русским изографом Ушаковым гравюры Санредама, вполне убедительным и доказательным является факт применения им гравюры из лицевой Библии М. Мериана.



Рис. 3. Мериан. «Царь Давид». Гравюра из лицевой Библии Маттиаса Мериана. Ок. 1625 г. Медь, резец. БАН. Арх. С. 206

Однако же не стоит забывать и о гравюре Я. Санредама, послужившей для шведского мастера образцом. Использование Мерианом именно этой гравюры доказывается тем, что иных печатных копий полотна Веронезе, по крайней мере, до конца XVIII века не известно. Работа же Санредама печаталась различными издателями, добавлявшими, по традиции того времени, свои фамилии на издаваемые ими гравюры. Так, в интересующий нас период, а именно в конце XVI – начале XVII в известен оттиск, отпечатанный в мастерской Корнелиуса Шонеуса (нид.

C. Schoneus; 1540–1611 г.) около 1600 г. Эта гравюра исполнена Шонеусом с доски работы Санредама, о чем свидетельствует соответствующая надпись на гравюре. Это издание представляет собой склеенную из трех листов большую гравюру, копирующую картину Веронезе в зеркальном отражении.

Другая из двух основных гравюр не относится к лицевым Библиям, а представляет собой аллегорию Италии (ок. 1594 г.).

Данная гравюра исполнена Яном Саделером по рисунку Ханса фон Аахена, немецкого живописца и графика, работавшего в итальянизирующем маньеристическом стиле. Эта работа вполне могла входить в альбом (вместе с другими работами Х. фон Аахена), представляющий государства Европы. Дело в том, что Ханс фон Аахен, много путешествовавший по Европе и бывший во Франции, Испании и, в том числе, Италии, в какой-то момент задумал исполнить серию листов на свою излюбленную тему аллегорий, посвятив их странам, в которых ему случилось быть. Наиболее интересно изображает Аахен Италию, показывая в своем рисунке не только лишь ее современность, но отобразив также и древнюю историю этого государства. Желая показать военное могущество Италийских земель, мастер помещает в левую часть композиции изображение древнеримской триумфальной арки с пилястрами ионического ордера, высоким аттиком и карнизом, на аттике помещена аббревиатура римских легионов S.P.Q.R. Сверху арка украшена скульптурами, подобно тем, которые в прошлом украшали триумфальные арки древнего





Рис. 4. Я. Санредам. «Пир в доме Левия». Ок. 1575–1607 гг. Медь, резец. Рейксмузеум. Музейный номер RP–P–OB–10. 537A

Рис. 5. Я. Саделер. «Италия». По рисунку Ханса фон Аахена. Ок 1594 г. Медь, резец. Национальная библиотека Испании

Рима. Сквозь арочный пролет скачут ряды кавалерии, словно символизируя триумфальное шествие победоносной армии.

В центре композиции гравюры на фоне гористого пейзажа под сенью раскидистых дубовых ветвей расположились две аллегорические фигуры, символизирующие науку и искусство, а также королевскую власть, опирающуюся на плодородие (изобилие). Кроме того, на переднем плане нарисованы различные атрибуты наук и искусств, обозначающие геометрию и архитектуру, театр и музыку, скульптуру и литературу, и другие области человеческой деятельности. В правой части гравюры представлена, вероятно, типичная итальянская сценка с музицирующими под окном девушки молодыми людьми.

При «всматривании» в гравюру Я. Саделера обнаруживается целый ряд мотивов, которые могли вдохновить Симона Ушакова на создание пейзажного фона иконы «Троица». Так, например, в ней присутствуют все необходимые детали для иконографии ветхозаветного троичного сюжета (палаты Авраама, Мамврийский дуб и гора Мориа). Если посмотреть абстрагировано на пейзаж этого гравированного листа, не обращая внимания на фигуры и остальные аллегорические детали композиции, то перед нами проявляется фоновое изображение «ушаковской» «Троицы». Этот пейзаж с очень лаконичным фасадом арки был дополнен деталями, по всей видимости, позаимствованными из гравюры Библии Маттеуса Мериана, а точнее — архитектурного декора, заимствованного последним из работы Яна Санредама, копирующей, в свою очередь, картину Паоло Веронезе «Пир в доме Левия». Из нее иконописец берет фасад арки и архитектурный пейзаж, открывающийся зрителю сквозь ее пролет.

Особенности пейзажного фона и рисунок дерева в иконе Симона Ушакова интересовали еще Н.П. Сычева, видевшего в них влияние североевропейских и ранненидерландских образцов, однако конкретные прототипы им не были выявлены.

Делая свое заключение о влиянии ранненидерландских произведений, он, наравне со своим оппонентом Нечаевым, уходит в заблуждение. Ведь все приведенные гравюры исполнены всего за 80–90 лет до написания «ушаковской» «Троицы», и, более того, эти печатные издания зачастую напрямую связаны именно с Италией и соединяют в себе межстилевые черты, в них собраны ренессанс, барокко и даже античная римская архитектура.

Отметим еще один момент, отражающий метод работы русского иконописца и касающийся способа отбора деталей из оригинального прообраза. В арке Веронезе, а за ним Санредама и Мериана, в антрвольтах расположены фигуры крылатых Викторий, подвижных и активно жестикулирующих. Их изображения, вероятно, показались Ушакову неуместными и были им деликатно заменены на иные элементы декора и в иконе «Троица», и в гравюре «Царь Давид». На иконе вместо их фигур в углах арки Ушаков изображает так называемые «зеркала» — пустые стенные пространства, обрамленные рамой. Эти, с точки зрения ордерной системы, правильные детали вряд ли могли быть «придуманы» русским иконописцем, скорее, можно предположить, что они были увидены им в иных источниках — в увражах или гравюрах с архитектурными фонами. В качестве примера можно привести гравюру Адриана Колларта «Поднятие Иеремии из ямы» 1585 г., входящую в состав Библии Пискатора. Здесь в левой части композиции изображен арочный проем, декорированный колоннами, архивольтом, замком и треугольными зеркалами в антрвольтах. Расположение этой архи и ее ракурс также соответствуют рисунку Ушакова.

Упомянем также еще один элемент композиции «Троицы», часто привлекающий внимание исследователей этого произведения и иконописи вообще. Речь идет об изображении «трапезы» — богато накрытого стола с натюрмортом из разнообразных по форме сосудов и предметов, а также рукомойным комплектом перед ним. Исследователи традиционно сравнивают эту пышность с аскетической простотой деталей на иконе Андрея Рублева, а предметам утвари на произведении XVII в. приписывают происхождение из драгоценных посольских даров Оружейной палаты. Это, несомненно, возможно, особенно если вспомнить, что Симон Ушаков в начале своей карьеры знаменовал изображения для изделий из металла для мастеров Серебряной палаты и, конечно, был знаком с хранившимися там произведениями местных и зарубежных умельцев.

Однако можно предположить, что еще одним источником для изображения трапезы послужили гравюры, например, Библии Пискатора, в Новозаветных сценах которой часто встречаются накрытые с той же плотностью компоновки столы, а также расставленные на первом плане причудливой формы кувшины. Особенно интересна здесь гравюра «Тайная вечеря» Криспейна ван ден Брока 1600 г., опубликованная в Theatrum Biblicum Николая Пискатора. Это изображение, несомненно, было известно Симону Ушакову, поскольку оно послужило для него

образцом при написании иконы «Тайная вечеря» 1685 г. Здесь перед стоящим параллельно плоскости накрытым столом также поставлен рукомой — кувшин с изогнутой ручкой. Вообще, этот предмет достаточно часто встречается в различных изображениях Тайной вечери, например, у Альбрехта Дюрера. Северные мастера изображали рукомои как символы омовения в различных сценах, например, в картинах Якоба Йорданса и его мастерской («Оплакивание Христа» (ок. 1650 г., Эрмитаж), «Оплакивание Христа» (ок. 1650 г., Троицкий собор Александро-Невской лавры, Санкт-Петербург)). В Библии Пискатора же такие кувшины предстают перед зрителем в гравюрах, также связанных и со сценами пиров, застолий и иных композициях.

При рассмотрении формы, рисунка и манеры исполнения рукомойного комплекта особый интерес для нас представляют несколько гравированных листов Theatrum Biblicum, например, «Фамарь рожает Фареса и Зару» Мартена ван Хемскерка 1566 г. (лист из Библии Пискатора). Здесь рядом со служанкой, омывающей младенца, стоит кувшин, очень похожий на сосуд из Ушаковской иконы, с металлическим блеском, показанным тонкой штриховкой. На гравюре Яна Колларта (I) «Царица Савская перед Соломоном», 1579 г. (лист из Библии Пискатора) также представлен натюрморт из разнообразных сосудов, среди форм которых можно найти аналогии тем, что изобразил на иконе Симон Ушаков.

В довершение ко всему вышеизложенному вспомним об авторской стилизации гравюрного образа, в соответствии с предпочтениями и иконописной традицией того времени. В итоге всех описанных манипуляций получается практически собранная композиция, в которую автору оставалось лишь вписать саму сцену Троицы, рисунок которой был взят Ушаковым, по мнению многих исследователей (не вполне убедительно), из одноименной иконы Андрея Рублева.

Таким образом, получается, иконописец пользовался не одним гравюрным образцом, а целым набором печатной графики, вычленяя из каждого «увража» нужные элементы. Так в композиции иконы «Троицы ветхозаветной» мы можем назвать порядка пяти гравюр, а именно: 1. «Аллегория Италии» Яна Саделера, ок. 1594 года; 2. «Песнопение Царя Давида» Маттеуса Мериана, ок. 1625 года (Библия Мериана); 3. «Поднятие Иеремии из ямы» Адриана Колларта, ок. 1585 года (Библия Пискатора); 4. «Фамарь рожает Фареса и Зару» Мартена ван Хемскерка, ок. 1566 года (Библия Пискатора); 5. «Царица Савская перед Соломоном»

Яна Колларта (I), ок. 1579 года (Библия Пискатора). Выбирая из каждой необходимые ему детали, составившие основные элементы кулис и других предметов убранства иконы. Однако же работа М. Мериана имеет в разработке композиции «Троицы ветхозаветной» второе по степени важности значение, являясь лишь декоративным дополнением к образу, созданному из гравюры Яна Саделера. Остальные же «куншты» играют здесь менее важную роль. Выходит, все то, на, что обращали свое внимание исследователи прошлого, являлось не единственным заимствованием Симона Ушакова в композиции «Троицы», а было только частью большого набора использованных изографом образцов.

Теперь мы знаем, каким числом гравюр апеллировал Ушаков, также мы разобрались с изобразительной преемственностью арочного фасада и проследили мотив от иконы через гравюры Маттеуса Мериана, Яна Санредама, неизвестного художника до полотна Паоло Веронезе. Однако же остается неразобранной изобразительная преемственность гравюры Яна Саделера. К тому же архетипы данных архитектурных мотивов кроются не в живописных полотнах, а в реальных архитектурных памятниках. Рассматривать в этой статье вопрос архитектурных архетипов мы не имеем возможности, поэтому данному вопросу будет посвящена отдельная статья с подробным рассмотрением вопроса архитектурных архетипов в иконе Ушакова «Троица ветхозаветная».

Примечания:

1. *Нечаев В.* Симон Ушаков // Изобразительное искусство. — Л., 1927. — С. 113–146.

2. *Филимонов Г.* Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи // Сборник за 1873 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. — М., 1873. — С. 12.

3. *Ровинский Д.А.* Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. Том II. — СПб., 1895.

4. *Тарабрин И.М.* Библия Пискатора в истории русской письменности и искусства // «Известия XV Археологического съезда в Новгороде». Выпуск I. — М., 1911. — С. 107–108.

5. *Нечаев В.* Симон Ушаков // Изобразительное искусство. — Л., 1927. — С. 113–146.

6. Там же.

7. Там же.

8. *Сычев Н.* Новое произведение Симона Ушакова в Государственном Русском музее // Материалы по русскому искусству. Том I. — Л., 1928. — С. 80.

9. Симон Ушаков — царский изограф: [Каталог выставки]. — М., 2015. — С. 528 (ил.).

10. *Сычев Н.* Новое произведение Симона Ушакова в Государственном Русском музее // Материалы по русскому искусству. Том I. — Л., 1928. — С. 80.

11. *Сычев Н.* Новое произведение Симона Ушакова в Государственном Русском музее // Материалы по русскому искусству. Том I. — Л., 1928. — С. 98–99.

12. *Бусева-Давыдова И.Л.* Пространственные построения в работах Симона Ушакова // ГММК. Материалы и исследования. Том 7. Русская художественная культура XVII века. — М., 1991. — С. 22.

13. *Красилин М.М.* Вновь открытое произведение Симона Ушакова // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России: Материалы международной конференции. — М., 2000. — С. 327.

14. *Западалова П., Сосновцева И. (сост.)* Осень русского Средневековья. Искусство XVII века в собрании Русского музея. — СПб., 2019. — С. 72.

15. *Западалова П., Сосновцева И. (сост.)* Осень русского Средневековья. Искусство XVII века в собрании Русского музея. — СПб., 2019. — С. 72. – если это не ошибочный повтор: Там же. К авт., уточнить

16. *Белоброва О.А.* Древнерусские вирши к гравюрам Маттиаса Мериана. — С. 443–450.

17. Там же. В библиотеках С.-Петербурга и Москвы нам известны восемь экземпляров Библии Мериана разной полноты и сохранности, различных изданий даже разного формата. Четыре из них имеют русские подписи XVII–XVIII вв. (Э, Х, А, Б), в том числе в трех вписаны интересующие нас вирши. Только в двух экземплярах сохранились титульные листы с указанием места и года издания: Франкфурт-на-Майне, 1638–1643 (Ф) и Амстердам, 1682 (Ш). Три экземпляра, относящиеся к концу XVII в., отличаются увеличенным форматом: вместо альбомов «в четверку» это обычные книги в лист (Ш, Л, Ц). Один экземпляр (Б) представляет собой увраж — он не имеет наборного текста. В Э и Ф гравюры принадлежат М. Мериану; в Х, А, Б, Ш иллюстрации выполнены с участием гравера П.Х. Схюта; в Л и Ц — Г. Лересса. Первое издание Библии М. Мериана (1625–1627 гг.) осталось нам недоступным в его полном виде. В России XVII в. распространялись, скорее всего, нидерландские переиздания (примером чего служат Х, А, Б). Экземпляр А, например, происходит из библиотеки Антониево-Сийского монастыря, в которой находилась еще Библия с гравюрами Петера ван дер Борхта, также переизданная в Амстердаме в 1673 г.

Список литературы:

1. *Белоброва О.А.* Иллюстрированные Библии XVI–XVII веков в русских средневековых библиотеках Выходные данные? — С. 21–28.

2. *Белоброва О.А.* Древнерусские вирши к гравюрам Маттиаса Мериана. С. 443–450.

3. Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев: [Каталог выставки]. — Москва, 2019. — С. 232.

4. Библия Пискатора [Theatrum Biblicum]: альбом репродукций, РГБ.

5. *Брюсова В.Г.* Симон Ушаков и его время // ГММК: Материалы и исследования. Выпуск 7. Русская художественная культура XVII века. — Москва, 1991. — С. 9–19.

6. *Бусева-Давыдова И.Л.* Пространственные построения в работах Симона Ушакова // ГММК. Материалы и исследования. Том 7. Русская художественная культура XVII века. — Москва, 1991. — С. 20–31.

7. *Бусева-Давыдова И.Л.* Новые иконографические источники в русской живописи XVII в. // Русское искусство позднего средневековья. Образ и смысл. — Москва, 1993. — С. 191–192.

8. *Буслаев Ф.И.* Для биографии царского иконописца Симона Федоровича Ушакова // Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Сочинения. Том 2. — Санкт-Петербург, 1861. — С. 395–396.

9. *Гамлицкий А.В.* Библия Пискатора, ее издания и иконографические источники // «Филевские чтения». Тезисы конференции. — Москва, 1995. — С. 19–25.

10. *Грабарь И.Э.* История русского искусства: [в 9 т.] / И.Э. Грабарь. — Москва: Кнебель, [1914]. Том 6: Живопись. История живописи. Том 1: Допетровская эпоха. — 536 с. — Из содержания: Симон Ушаков и его школа. — С. 426–450. Ил. на с. 427, 428, 429, 431, 433, 435, 437, 439, 441, 447, 376.

11. *Грабарь И., Успенский А.* Царские иконописцы и живописцы XVII века // Грабарь И. История русского искусства. Том VI. — Москва, [1915]. — С. 425–427.

12. *Западалова П., Сосновцева И. (сост.)* Осень русского Средневековья. Искусство XVII века в собрании Русского музея. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2019. — С. 72.

13. *Каргер М.* Из истории западных влияний в древнерусской живописи // Материалы по русскому искусству. Том I. — Ленинград, 1928. — С. 66–77.

14. *Кауфман С.А., Николаев И.С., Цирес А.Г., Блаватский В.Д.* Всеобщая история архитектуры. Том. II. Книга 2. — Москва: Издательство академии архитектуры СССР, 1948.

15. *Красилин М.М.* Вновь открытое произведение Симона Ушакова // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России: Материалы международной конференции. — Москва, 2000. — С. 327.

16. *Нечаев В.* Симон Ушаков // Изобразительное искусство. — Ленинград, 1927. — С. 113–146.

17. *Покровский А.* Московский Печатный двор в XVII в. — Москва, 1915.

18. *Ровинский Д.* Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. Том I, II. — Санкт-Петербург, 1896–1899. — С. 702–704.

19. Симон Ушаков — царский изограф: [Каталог выставки]. — Москва, 2015. — С. 528: ил.

20. София Пескарин. РИМ. Атлас чудес света. — Москва, 2001. — С. 134–137.

21. *Сычев Н.* Новое произведение Симона Ушакова в Государственном Русском музее // Материалы по русскому искусству. Том I. — Ленинград, 1928. — С. 78–111.

22.*Тарабрин И.М.* Библия Пискатора в истории русской письменности и искусства // Известия XV Археологического съезда в Новгороде. Выпуск I. — Москва, 1911. — С. 107–108.

23. *Филимонов Г.* Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи // Сборник за 1873 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. — Москва, 1873. — С. 1–104.