

Wasilij Pucko

К проблеме ПОЛЬСКО-ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУРНЫХ ОТНОШЕНИЙ XVII - начала XVIII века

Acta Polono-Ruthenica 4, 310-320

1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Wasilij Pucko
Kaługa

К проблеме польско-восточнославянских культурных отношений XVII - начала XVIII века

В аспекте культурных взаимодействий Запада и Востока исключительный интерес наряду с историческими источниками и литературными произведениями представляет изобразительное искусство, и прежде всего портретная живопись. Это обстоятельство было прекрасно учтено при устройстве в Варшаве большой выставки, посвященной развитию портрета на землях Речи Посполитой в 1576 - 1763 годах.¹ На ней, в частности, оказались представлены портретные изображения не только католических и униатских, но и православных иерархов. Последние, надо сказать, довольно малочисленны и, кроме того, крайне редко привлекали внимание исследователей. Поэтому не исключены необычные и даже ошеломляющие находки. Между тем, замедленный процесс накопления материала вряд ли должен служить препятствием для постановки вопросов, имеющих актуальный характер для уяснения природы художественных явлений в зоне вековых противостояний католичества и православия, византийской и латинской традиций.

Не будем здесь касаться проблем развития средневекового портрета, теснейшим образом связанного о религиозной живописью и являвшегося в значительной мере ее органической составной частью. Широко известны ктиторские композиции, а также иконописные сюжеты, допускавшие или даже предполагавшие включение в их композиционную схему исторических лиц. В XVII веке последняя подвергается существенной адаптации под явным воздействием

¹ *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej. 1576 - 1763, Katalog wystawy pod kierunkiem J. Malinowskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1993.* При ссылках на это издание в тексте статьи указан лишь каталожный номер (в скобках).

светских по своему характеру западных образцов.² Именно в этот же период все чаще в православной и униатской среде появляются портреты архиереев мало похожие на традиционные, иконописного типа, известные с раннехристианского периода.³ Теперь их место занимают обнаруживающие приемы, характерные для европейской живописи: реалистический рисунок лиц и светотеневую моделировку. Каковы причины этих видоизменений?

Прежде, чем ответить на поставленный вопрос, не излишне напомнить о некоторых исторических фактах, имеющих самое непосредственное отношение к интересующей нас проблеме. Во-первых, уже во второй половине XVI века в Польше утверждается сугубо светский ренессансный тип портрета с его разновидностями, предопределенными местными условиями, а на XVII - XVIII века приходится период расцвета польского портретного искусства.⁴ Польские портреты конца XVI и первой половины XVII веков, преимущественно придворного круга, при всем своем разнообразии обнаруживают выработанные к этому времени композиционные стандарты. Последние распространяются также на изображения духовных лиц, причем не только католических. Это подтверждает написанный в 1588 году поясной портрет константинопольского патриарха Иеремии II Траноса (№ 40). Во-вторых, отмеченную типологию, хорошо известную по итальянским произведениям венецианского круга, вскоре усваивают художники, выполнявшие портреты униатских митрополитов, в облике которых тщетно искать иконописные черты.⁵ Здесь важную роль играл польский светский ориентир, по

² См.: М. Gębarowicz, *Misericordiae-Pokrow-Pokrowa w sztuce i legendzie Środkowo-Wschodniej Europy*, Wrocław 1986, t. 38; В. Пуцко, *Розп'яття з портретом Леонтія Свічки: європейська спадщина в українському малярстві кінця XVII століття*, [в:] *Mapa Mundi. Studia in honorem J. Daškevyč septuagenario dedicata*, Львів 1996, s. 555-575.

³ А. Грабар, *Портрети в старохристиянската иконографія*, [в:] А. Грабар, *Избрани съчинения*, t. 2, София 1983, s. 242-258.

⁴ Подробнее см.: Т. Dobrowolski, *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu*, Kraków 1948; М. Gębarowicz, *Portret XVI-XVIII wieku we Lwowie*, Wrocław 1969; Л. И. Тананаева, *Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко*, Москва 1979

⁵ Воспроизведения портретов см.: „Пам'ятки України”, 1992, R. 24, nr 2-3, s. 8-11, 111-112.

отношению к которому украинский (и скорее всего также белорусский) духовный портрет занимает если и автономное, то все-таки соподчиненное положение.

Действительно, тон задавало здесь светское портретное искусство, и нет ничего удивительного в том, что духовный портрет в пределах Речи Посполитой пошел в своем развитии по пути сближения именно с ним. Больше того: само появление духовного портрета в униатской и православной среде в известном нам виде генетически никак не связано с византийским наследием.⁶ Изменяется прежде всего положение фигуры портретируемого, который из предстоящего превращается в скорее позирующего, устремившего свой взгляд на зрителя.

Известные ныне украинские портреты духовных лиц XVII века дошли до нас большей частью в позднейших копиях, а не оригиналах, которые единичны, и уже по этой причине заслуживают особого внимания. К числу наиболее ранних, очевидно, принадлежат изображения униатского митрополита Иосифа Велямина Рутского (1613 - 1637) и православного, а позже униатского архиепископа Мелетия Смотрицкого.⁷ Оба запечатлены в различные периоды своей жизни. Один из портретов Рутского датированы 1633 годом. На нем митрополит представлен погрудно, в трехчетвертном повороте вправо, с отдуловатым румяным лицом, обрамленным длинными сидящими волосами и такой же небольшой бородой, в белом куколе с лежащим на плечах снятым копышоном, в красной архиерейской мантии с источниками и с епископским наперсным крестом на золотой цепи. В сильно поврежденной сопроводительной надписи, расположенной внизу, портретируемый определен как Issnie W. Iŝc X. Iozeph Wielamin Rucki Arcybiskup Metropolita Catey

⁶ T. Velmans, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, [w:] *Art et société a Byzance sous les Paléologues. Actes du Colloque organisé par l'Association Internationale des études byzantines a Venise en septembre 1968*, Bibliothèque de l'Institut Hellenique d'études byzantines et post-byzantines de Venise, t. 4, Venise 1971, s. 91-148, pl. XXXV-LXIV; I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Byzantina Neerlandica, fasc. 6, Leiden 1976.

⁷ П. Попов, *До іконографії письменників XVII в. Мелетія Смотрицького та Йосифа Веляміна-Рутського*, [в:] *Ювілейний збірник на пошану акад. М. С. Грушевського*, t. 1, Київ 1928, s. 84-91; В. Пуцко, *Забуття портрети Мелетія Смотрицького*, „Мастацтва Беларусі”, 1989, nr 2, s. 65-66.

Rusi Epp. Halicki Fundator Klasztoru Brzeskiego Bazilianskiego”. Следовательно, портрет в качестве фундаторского первоначально находился в Брестском базилианском монастыре на берегу Мухавца. И если нет причин усомниться в достоверности датировки произведения, то есть основания заподозрить в нем копию более раннего оригинала, типологически близкого изображению предшественника Рутского - униатского митрополита Ипатия Потия (1600 - 1613). На ином портрете Рутский в виде исхудавшего и больного седовласого старца, в архиерейской мантии и с посохом в правой руке. Маловероятно, что оба изображения отделяют всего три-четыре года. Примерно таким же оказывается и соотношение портретов Мелетия Смотрицкого. На одном из них, который теперь хранится в Киеве и известен главным образом по имеющим мало общего с полотном воспроизведениям, Мелетий изображен по колени, почти фронтально, в черной мантии с источниками и скижальями, в черном монашеском клобуке, с епископским крестом на массивной цепи на груди. Лицо, обрамленное короткой бородой, с тонким крючковатым носом и плотно сжатыми губами, с обращенным к зрителю грустным настороженным взглядом. В правой руке лист с латинским текстом, левая - театрально отведена в сторону. Пространная латинская надпись на белой ленте внизу поясняет, что это истинное изображение раба Божия Мелетия Смотрицкого, Архиепископа Иерапольского, чина св. Василия Великого, Архимандрита Дерманского, виновника страшного отцеубийства святого Иоасафата Архиепископа Полоцкого, что его обратил Урбан VIII и что умер 27 декабря 1633 года. Этот текст мог, конечно, появиться и позже на уже существовавшем портрете, где Смотрицкий представлен в расцвете сил, и в таком случае возникновение оригинала следует отнести к 1620 - 1626 годам. Второй портрет происходит из Дерманского монастыря на Волыни, в котором Мелетию было суждено окончить свои дни на 58-м году жизни, и, очевидно, написан незадолго до этого. Здесь он изображен сильно исхудавшим, с впалыми щеками и длинной совсем седой бородой. Смотрицкий представлен в трехчетвертном повороте вправо, в архиерейской мантии с источниками и скижальями, в округлом монашеском клобуке. В левой части композиции митра униатского типа, украшенная крупным жемчугом, с прислоненным к ней епископским жезлом, а выше - изображение

Распятия. В этой схеме трудно не признать модификацию разработанного в польской портретной живописи самого начала XVII века типа епископского портрета (№ 41).

Вероятно, близким по времени является остающийся пока не опубликованным полуфигурный портрет униатского архимандрита, скорее всего виленского круга, находящийся в Минске. Это произведение вполне европейского художественного облика, хотя поза портретируемого близка иконописной. Примерно то же можно сказать и относительно известных ныне портретных изображений православного киевского митрополита Петра Могилы (1633 - 1646), преимущественно посмертных.⁸

Приведенные примеры показывают, что становление духовного портрета на территории Украины и Белоруси, в пределах Речи Посполитой, в течение второй четверти XVII века проходило с более откровенной ориентацией на европейский образец в униатской среде, и с некоторой оглядкой на византийскую традицию - в православной. Говорить о последнем отчасти позволяет известная ктиторская композиция церкви Спаса на Берестове в Киеве, датированная 1644 годом, с коленопреклоненным митрополитом Петром Могилкой.⁹ Она входит в цикл стенописей, выполненных „перстами греков” - приглашенными с Афона мастерами, представителями поствизантийской живописи, сильно затронутой ренессансовыми влияниями. Если бы портрет киево-печерского архимандрита Никифора Тура (1590 - 1598) сохранился в оригинале, а не копии XVIII века, можно было бы с большей определенностью говорить о раннем усвоении схемы со стройной фигурой одетого в мантию со скрижальями духовного лица в клобуке, с наперсным крестом, держащего в одной руке посох, в другой опирающегося на стол с распятием (круцификсом) - принадлежностью различных польских и украинских портретов, как и выше расположенный герб. Не исключено, что этот и подобные ему портреты входили в состав галереи изображений архимандритов Киево-Печерской лавры, временем создания которой, судя по общей типологии композиции, могли оказаться 1660 - 1670-е годы.

⁸ П. Белецкий, *Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв.*, Ленинград 1981, с. 56-57.

⁹ *Історія українського мистецтва*, т. 2, Київ 1967, іл. 141, 142.

В России до середины XVII века духовный портрет в его европейском понимании (а не иконизированном варианте) неизвестен. Парсунные изображения патриарха Филарета (1619 - 1633) обнаруживают стилистические признаки конца этого столетия, если не еще более позднего времени.¹⁰ Ранний московский парсунный портрет исключительно светский.¹¹ Положение радикально меняется после вхождения восточнукраинских и белорусских земель, на которых художественные течения исторически были теснейшим образом связаны с явлениями, характеризующими культуру Польши.¹² Таким образом, распространение европейского портрета на восток в конечном счете оказалось в зависимости от изменения политических границ. Начало этого процесса проследить оказывается значительно труднее, чем его интенсивное развитие.¹³ В то же время Украина и Беларусь, как известно, обнаруживают распространение стилистического типа первоначально утвердившегося в Кракове, предполагающего стоящих портретируемых возле покрытых коврами столов.¹⁴

В русском духовном портрете второй половины XVII века особое место занимает композиция, представляющая патриарха Никона с клиром, о которой было высказано столько разноречивых мнений. В частности, архимандрит Леонид Кавелин приписывал

¹⁰ *Русская Православная Церковь. 988-1988. Очерки истории I-XIX вв.*, Москва 1988, ил. ргзд s. 33. Большая часть известных портретов московских патриархов XVII века стереотипна. См.: *Патриархи Русской Православной Церкви*, Москва 1988.

¹¹ А. Новицкий, *Парсунное письмо в Московской Руси*, „Старые годы”, 1909, июль-сентябрь, s. 384-403; Е. С. Овчинникова, *Портрет в русском искусстве XVII века. Материалы и исследования*, Москва 1955; В. Пуцко, *Эпитафийный портрет царевича Дмитрия и московская парсуна XVI - начала XVII веков*, „Зограф”, 1987, кт 18, s. 54-63.

¹² Подробнее см.: В. Г. Пуцко, *Восточнославянские искусства рубежа XVII-XVIII веков в системе культуры Русского государства*, [в:] *Филевские чтения*, вып. 7, Москва 1994, s. 33-51.

¹³ В. Г. Чубинская, *Новое об эволюции русского портрета на рубеже XVII-XVIII вв.*, [в:] *Памятники культуры. Новые открытия. 1982*, Ленинград 1984, s. 317-328; А. А. Павленко, *Иконописное и живописное дело в Москве на рубеже XVII-XVIII веков*, [в:] *Филевские чтения*, s. 52-61.

¹⁴ П. Белецкий, *op. cit.*, s. 32-44; *Жывапіс Беларусі XII-XVIII стагоддзяў*, Мінск 1980.

произведение С. Лопуцкому и датировал 1659 - 1666 годами,¹⁵ И. Э. Грабарь и А. И. Успенский предложили авторство малоизвестного голландского живописца Д. Вухтерса, приехавшего в Москву в 1662 году,¹⁶ Н. И. Романов - однофамильца этого голландца,¹⁷ а Е. С. Овчинникова на основании различных косвенных соображений заключила о выполнении работы бригадой художников мастерской И. Безмина около 1685 - 1686 годов.¹⁸ Но чем в таком случае объяснима нарочитая ретроспективность композиционной схемы? Мотив произнесения проповеди известен уже по византийской миниатюре, но он обычно предполагает предстояние проповеднику его слушателей. Схема же московского портрета более соответствует гравюре в числе иллюстраций книги Ульриха фон Рихенталя о Констанцком соборе, напечатанной в Аугсбурге в 1483 году, на которой перед дуржащим в руках раскрытую книгу епископом стоят коленопреклонные клирики. Исследователи произведения отмечали не только его недочеты, но и то, что здесь видна „опытная и уверенная рука человека, много возившегося с портретной живописью”, и указывали на пластичность моделировки лиц, на живописные приемы и на индивидуальные портретные характеристики. Это вряд было бы возможным при выполнении портрета в 1685 году, после смерти Никона, когда отсутствовали источники для воспроизведения внешности клириков, а изображенная круглая панагия с камеей с 1681 года оказалась скрыта в гробнице патриарха. Не логичнее ли предложить появление произведения около 1666 года, когда оно было более понятным и оправданным?¹⁹

Известны и ныне портреты патриарха Никона, и самым ранним из них служит предположительно выполненный около 1655 года

¹⁵ Архим. Леонид, *Историческое описание ставропигиального Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого монастыря*, Москва 1876, с. 329.

¹⁶ И. Грабарь, А. Успенский, *Царские иконописцы и живописцы XVII века*, [в:] *История русского искусства*, т. 6, Москва 1915, с. 415-418.

¹⁷ Н. Романов, *Парсуна, изображающая патриарха Никона, произносящего поучение клиру*, [в:] *Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР*, Москва - Ленинград 1948, с. 201-216.

¹⁸ Е. С. Овчинникова, *Портрет в русском искусстве XVII века*, с. 90-99, tabl. XII-XVI.

¹⁹ Подробнее см.: В. Г. Пуцко, *Проблемы развития русского портретного искусства второй половины XVII века*, [в:] *Филевские чтения* (в печати).

„живописного дела мастером” Гансом Детерсоном, поступившим на службу в Оружейную палату еще в 1643 году. Никон изображен в рост, в патриаршей мантии и куколе, с предносным крестом и раскрытым свитком.²⁰ Тафтяной портрет Никона в рост, в архиерейском облачении, датируется временем около 1683 года.²¹ То есть он является уже посмертным, как и генетически связанный с ним остающийся не изданным большой портрет, находящийся в Ростове Великом, в музейном собрании. Последний, очевидно, относится к тому же кругу, что и оказавшийся в Тобольске портрет московского патриарха Иоакима (1674 - 1690). Эти примеры заслуживают внимания как показатель явной адаптации польской портретной схемы на русской почве, в плане приближения к традиционному иконописному типу.

Следует заметить, что иконизация портретного изображения в русской практике имела свои византийские корни и засвидетельствована не только в духовном, но и в светском портрете (если так позволительно назвать выполненные на досках в иконописной технике и служившие надгробными). В частности, это явление можно проследить в миниатюрах Титулярника, рукописи которого изготовлены в 1670 - 1680-е годы.²² Изображения архиереев здесь изначально носят полуиконный характер, и даже порой наглядно эволюционируют в своем приближении к сакральному образу, что особенно отчетливо видно на примере миниатюр, представляющих патриарха Гермогена. Позднее этот принцип в значительной мере предопределил трансформацию духовного портрета европейского типа в икону, уже в Синодальный период.²³

В Украине на рубеже XVII-XVIII веков продолжают развиваться именно те разновидности духовного портрета, которые первона-

²⁰ И. Грабарь, А. Успенский, *op. cit.*, s. 415.

²¹ Е. С. Овчинникова, *op. cit.*, s. 86-89.

²² *Ibidem*, s. 65-75; А. Косцова. *К вопросу о датировке эрмитажного и б. эрмитажного „Титулярника”*, „Сообщения Государственного Эрмитажа”, 1956, вып. 10, s. 12-14.

²³ В. Г. Пуцко, *Портретные основы иконописных изображений русских и украинских святых Синодального периода*, [в:] *Проблемы и традиции древнерусского искусства: Материалы документов и сообщений межзональной научной конференции (26-28 сентября 1989 г.)*, Иркутск 1990, s. 41-43; он же, *Феодосій на портреті та на іконі*, „Людина і світ”, 1996, nr 11-12, s. 34-37.

чально получили распространение в Речи Посполитой. Это прежде всего изображение архиерея в облачении, примерами которого служат портреты киевского митрополита Иоасафа Кроковского (около 1718 года), а также черниговских архиепископов Феодосия Углицкого (1692 - 1696) и Иоанна Максимовича (1697 - 1712).²⁴ Затем надо упомянуть о надгробных портретах. Одним из них является выполненное на стене Кирилловской церкви в Киеве широко известное полуфигурное изображение игумена Иннокентия Монастырского (1681 - 1697), с гербом.²⁵ Примером погребальной хоругви, не получившей широкого распространения в православной среде, служит сохранившаяся с изображением скончавшегося в 1683 году Манявского, игумена Улицкого монастыря близ Санока, кисти Стефана Дзенгалова.²⁶ В столь распространенном в Польше и Украине погребальном, труменном портрете изображения духовных лиц встречаются скорее как исключение. Одним из них явился теперь утраченный портрет сучавского митрополита Досифея, выполненный около 1694 года (№ 327). Тем больший интерес вызывает хранящийся в Тобольске портрет митрополита Максимовича, Тобольского и Сибирского, скончавшегося в 1715 году.²⁷ Кроме того, что находка этого произведения в Сибири оказалась очень неожиданной, изображение отличается большими художественными достоинствами и дает представление о предсмертном облике известного ураинского духовного писателя, прежде занимавшего черниговскую архиерейскую кафедру. Портрет явно принадлежит кисти европейского мастера, и здесь возникает вопрос: выполнено ли это изображение в Тобольске или же в 1712 году в Москве, где Максимович некоторое время находился по пути в Сибирь? Не исключать последнее побуждает стилистическое сходство с известными медальонами, украшающими раму иконы Богоматери Донской в Бла-

²⁴ П. Белецкий, *op. cit.*, s. 121, il. 106; *Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX-вековой ее истории*, Киев 1911, т. 1, с. 80, 88, на с. 104.

²⁵ П. Белецкий, *op. cit.*, s. 73-74, il. 67.

²⁶ R. Biskupski, *Chorągiew nadgrobna jeromonacha Joela Maniowskiego*, „Materialy Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, 1986, nr 29, s. 128-138.

²⁷ В. Пуцко, Н. Сухорукова, *Труменный портрет Иоанна Максимовича*, „Київська старовина”, 1994, nr 4(307), s. 101-103.

говещенском соборе Московского Кремля.²⁸

Вероятно, схожей была ситуация и с портретом Дмитрия Туптала, митрополита Ростовского, скончавшегося в 1709 году. Имеем ввиду его изображение в облачении, в рост, стоящего у стола, позже интерпретированное в иконный образ, после канонизации, последовавшей в 1757 году.²⁹ Известно немало изображений, преимущественно выполненных в третьей четверти XVIII век, которые весьма близко к оригиналам воспроизводят прижизненные портреты митрополита Дмитрия, выполненные украинскими мастерами в начале 1700-х годов. В сущности они дают столь же ясное представление об утраченных живописных произведениях, как и гравюры конца XVII века с изображениями православных иерархов (№ 502).

Восточнославянский духовный портрет рассматриваемого времени на современном этапе изучения дает представление прежде всего об общих тенденциях развития, оставляя неясными разнообразные интересные подробности. Их освещение становится возможным только при работе с конкретным материалом, расширение охвата которого остается едва ли не самой неотложной задачей. Здесь приходится считаться, однако, с разбросанностью произведений и с существованием невосполнимых утрат, что заставляет максимально учитывать данные письменных источников, а также репродукции. Иначе вряд ли удастся когда-нибудь придвинуться дальше обзора примеров, и в лучшем случае - общей схемы.³⁰ Установление несомненной органической связи с польским портретным искусством дает возможность, с одной стороны, рассматри-

²⁸ В. Г. Чубинская, *Живописная рама рубежа XVII-XVIII веков к иконе „Богоматерь Донская“ (к истолкованию символической программы)*, [в:] *Русская художественная культура XVII века*, Материалы и исследования Государственных Музеев Московского Кремля, вып. 8, Москва 1991, s. 140-160.

²⁹ Ю. Г. Малков, *Портрет Дмитрия, митрополита Ростовского, из собрания Государственной Третьяковской галереи*, [в:] *Русское искусство XVIII века*, Москва 1973, s. 136-140; П. Белецкий, *op. cit.*, s. 122-123, il. 107; М. М. Федорова, *Дмитрий Ростовский: иконография в собрании Ростовского музея*, [в:] *Сообщения Ростовского музея*, 1991, вып. 2, s. 48-70.

³⁰ См.: В. Пуцко, *Український духовний портрет: загальна концепція розвитку* (в печати). В основу названной статьи положен текст доклада, представленный на III Международный конгресс украинистов в Харькове в 1996 году.

вать портреты духовных лиц восточного обряда в европейском контексте, с другой - определять степень их своеобразия. Причинами этого служили все те же общественно-политические условия в сочетании с эстетическими критериями, опирающимися на национальные и локальные традиции. Например, украинские иерархи, оказавшиеся в России, порой безуспешно стремились внедрить в обиход столь привычный для них тип парадного портрета. И до определенного времени крайне редко находили понимание, которое пришло ближе к середине XVIII века.

Одним словом, европеизация восточнославянского духовного портрета оказалась неравномерным и затяжным процессом. Его начальные этапы мы здесь пытались очертить, исходя из характерных образцов.