

О взаимосвязи финифтяного промысла Троице-Сергиевой лавры и Ростова*

Л.А. Шитова

В русской церковной жизни 2 пол. XVII - нач. XVIII в. произошли значительные изменения. В Москве появилось большое число просвещенных иерархов, имеющих западное образование. Почти всю первую половину XVIII века руководящие посты в российских учебных заведениях занимали воспитанники украинских школ¹. В большинстве монастырей иерархами в этот период являлись малороссы, примером чему служат настоятели, наместники, казначеи Троице-Сергиевой лавры². Вслед за ними в монастырь попадали с западных земель мастеровые люди. В первой трети XVIII столетия открывается Троицкая семинария, где по примеру украинских учебных заведений начали преподавать художественные дисциплины. В число первых преподавателей был приглашен художник Н.С. Каменский, которому поручили 10 наиболее способных семинаристов³. В 1747 г. "В Троицкую лавру для надсмотрения над иконописцами требован и прибыл из Киевомежигорского монастыря живописных дел мастер иеромонах Павел Казанович. По прибытии ево определен был ко исполнении после бывшаго в Лавре пожара в церквях бжиих местных во иконостасы образов и надсмотрения ... иконописцов и судописцов и обучении данных ему учеников."⁴

В дальнейшем на протяжении XVIII в. лаврские художники именовались уже не иконописцами, а живописцами, а школа живописной. Это понятие, видимо, не только исполнительской манеры, но и многопрофильности художников-универсалов. Они писали маслом, темперой, красками "через огонь", были рисовальщиками и граверами, привлекались к росписи интерьеров, золочению куполов. В настоящее время в соборах монастыря не осталось и следов от многочисленных икон школы Казановича. Большую часть сохранившихся троицких работ составляют эмалевые пластины, украшающие драгоценные произведения и потому сохранившиеся. Таких миниатюр насчитывается более 60, и это позволяет сделать вывод о масштабах троицкого эмальерного дела. Живопись миниатюр многодельная, композиции сложны, они служат прекрасным примером профессионализма монастырских художников⁵.

Основой нового художественного метода явилось копирование западноевропейских гравюр, а также рисование с натуры. В исследованиях художественного обучения в Киево-Печерской лавре Д.В. Степовик отмечает, что новая учебная система стерла грань между духовной и светской живописью⁶. В Троице-Сергиевой лавре художественная жизнь перешла под

*Доклад прочитан на конференции «История и культура Ростовской земли. 1996».

контроль новоприбывшему киевскому монаху-живописцу. О творчестве самого Павла Казановича известно совсем немного. Монастырские описи отмечали новизну его работы, но его художественная манера не встретила единодушного одобрения⁷.

Своих работ киевлянин не подписывал, уважая, видимо, традиционную анонимность православного иконописания. Но рука мастера вполне вероятна на дважды повторенных эмалевых комплектах с Евангелистами из ГРМ и Киевского музея. Сложно построенные ракурсы фигур, яркость психологических характеристик, шрафировка складок, разделка волос, бровей, прожилок и теней на лицах, шеях, руках сближают их с рисунками учеников Киево-Печерской лавры, в частности с работами Алимпия Галика⁸. Рисунки и эмали исполнены в одно время - в 1750-х годах, что предполагает единую школу, с ее штудиями, конкретными образцами для копирования, приемами художественной передачи образов, полярно противоположными традиционному иконописанию. В отличие от каноничной трактовки лиц, фигур, поз в православной культуре западноевропейская школа позволяла свободу и маневренность. Так, на рисунке Галика в характерной позе с поднятым ко лбу указательным пальцем изображен апостол Андрей, а на эмалях Казановича - в зеркальном изображении евангелист Иоанн. В Троице-Сергиевом монастыре обучение Казановича было направлено на раскрепощение древней аскетичности образов, композиционную свободу и экспрессию. Художественный почерк оттачивался в процессе обучения новым приемам, где ученик не стремился к самостоятельности, а отрабатывал заданную учителем программу. Поэтому на троицких произведениях середины XVIII в., несмотря на авторские индивидуальности, доминирует единая художественная манера, позволяющая довольно точно обрисовать круг работ данного центра. Вариантом такой живописи служит холст "Явление Богоматери пр. Сергию". В монастыре подобные произведения назывались "писаными живописью", так же, как и про эмали указывали: "писаны самою лучшею живописною работою".

Композиция и персонажи картины полны как внутреннего динамицизма, так и внешней аффектации. Необычайно выразительны жесты рук, развороты фигур и голов. На западный манер трактованы одежды с темными западами и жестковатыми складками. Весь живописно-эмоциональный строй произведения противостоит средневековому пониманию иконного образа. При огромном строительстве и реконструкциях в ТСЛ не хватало своих мастеров, работавших в новой манере, отличной от "иконного греческого" письма, поэтому нанимались художники "со стороны". Но в договорах с Учрежденным собором лавры они обязывались писать "по данному рисунку"⁹. Такому же контролю по образцу подвергались вотчинники лавры - художники Холуйской слободы. Им доставляли из лавры "пробы четыре образца", а художники обещали "чтобы были стые образа против пробы исправны а ежели которые объявятся хуже, то приняты не будут"¹⁰.

Таким образом, становится ясным, что троицкие власти не просто вызывали известного им художника или делали заказ, но регламентировали работу, подчиняя сложившимся правилам троицкой художественной школы. Понятие “доброго живописного мастерства” можно наглядно продемонстрировать на миниатюрах оклада евангелия 1754 г. “На тои средине вставлен образ престые Троицы... писан самою знатною живописною работою”¹¹, что вполне соответствует истине.

В середине XVIII в. в Троице-Сергиевой лавре, видимо, существовало полное взаимопонимание между творцами искусства и образованными иерархами, одобрявшими все новое и “модное”. Троицкие художники ездили в Петербург копировать работы Растрелли, Пино, Каравакка¹². Лавра посыпала для обучения в Академию Наук мастеровых разных специальностей¹³. Как и большинство художников Нового времени, троицкие мастера активно использовали Библию Пискатора, роль которой состояла не только в обучении композиции или рисунку, но и в примере свободной авторской трактовки Священного писания¹⁴. При сравнении сюжетных пластин с “Троицей” наблюдается расхождение с западным первоисточником и между собой. То же самое - в четырехкратном повторении “Распятия”. В европейской гравюре имеются прототипы мощным полуобнаженным торсам, с выявленной мускулатурой, как на пластинах Страстного цикла. Рисовать обнаженное тело в XVIII в. считалось признаком мастерства.

Внимательное рассмотрение эмалевых миниатюр наводит на мысль о необычайной близости художественного языка троицких живописцев и известного мастера А.П. Антропова. Выдающийся авторитет был теснейшим образом связан с Троице-Сергиевой лаврой, много работал на нее через Синод. Интересно сравнить портреты Антропова, особенно детские, исторические или копийные, несущие определенную долю условности, с образом Владимирской Богоматери на окладе Евангелия 1754 г. Выявляется тождество в написании щек, бровей, полных губ с тенями у чуть приподнятых уголков. Характерно написаны глаза с подчеркнутыми веками, а также тени на щеке, у носа, двойном подбородке. Необычайно похожи между собой образы младенца Христа на эмали и царевича Алексея Алексеевича кисти Антропова. Кроме основных черт лица здесь одинаково написаны пышные волосы, овал лица с пухлыми щечками, форма уха и даже теневые складки под носом и на шейке. Сравнение троицкой миниатюры с лучшей живописью столичных мастеров свидетельствует о высочайшем уровне троицкого искусства, не уступающего авторскому творчеству крупнейших художников. В таком контексте позволяет сделать вывод о схожести приемов обучения русских мастеров в сер. XVIII в. Являясь профессиональными, часто наследственными, иконописцами, они изо всех сил впитывали художественные принципы и навыки исполнительской культуры Европы, создавая удивительный конгломерат, далеко отстоящий от средневекового русского иконописания. За лучшей московской живописью, в ряду которой стоят тро-

ицкие эмали, тянулись ремесленники и провинция, то есть эмальерное искусство, возникшее в Новое время, имело иные ориентиры, и в XVIII в. в большинстве случаев лишь тематически связано с древним иконописанием. Возврат к национальным корням, как и в других видах церковного искусства, наметился лишь в 20-30-е гг. XIX в. в русле художественных поисков русского романтизма.

“Светские” тенденции, меняющие ориентацию церковной культуры, не являлись чужеродными заимствованиями, а демонстрировали глубокие внутренние изменения, начавшиеся еще во времена Никоновского раскола. Здесь и новые художества, новая культура партесного пения, большое число западных книг, поступивших в монастырское собрание, высокий образовательный уровень руководителей Троицкого монастыря, обучавшихся не только на Украине или в Москве, но и в Голландии, Англии¹⁵, и приносивший достойные плоды учебный центр - семинария. Все эти изменения проходили в рамках новой церковной политики государства. Троице-Сергиева лавра являлась крупной фигурой московского региона, во многом определявшей его художественный язык. Уже к началу XVIII в. было выработано, видимо, понятие троицкого иконописания. Например, троицкому иконному мастерству обучали мастерских учеников лаврские вотчинники - холуйские художники¹⁶. В данном случае важен акцент монастырского диктата на “модные” произведения, имеющие широкий сбыт в его часовнях и лавках.

Непоправимый урон троицкому художеству нанесла секуляризация 1764 г. Объем работ был сведен к минимуму, а в штате оставлен один человек, но искусство не исчезло благодаря тому, что среди художников были представители монашествующей братии¹⁷. Особым покровительством властей пользовался иеродиакон Климент, которому поручались наиболее ответственные работы. Так, для новой церкви Троицкого Фонтанного подворья в Петербурге Климент рисовал иконостас, куда писали иконы А.П. Антропов и М. Колокольников¹⁸.

Большую роль в деле поддержания троицкого искусства и создания новой системы художественной жизни монастыря сыграл его настоятель с 1766 по 1812 г. Платон Левшин. Сам выпускник троицкой семинарии, он поощрял “модные” искусства, заставляя вновь обучающихся штатных художников “списывать ... в самой точности” изображения с латинских книг¹⁹. В последней трети XVIII в. в лавре был создан новый штат живописцев²⁰. Документы архива сообщают имя художника, писавшего “финифтяные образа” для продажи в лавках, которым являлся иконник монах Игнатий²¹. Он дожил до глубокой старости, теряя качество своего мастерства, чем вызывал неудовольствие монастырских властей. Поэтому в 1819 г. было решено “для обучения финифтяных образов отдать одного из лаврских штатных обучающихся живописному мастерству служителя”²². О художественной специфике троицкой эмальерной школы с этого времени говорить невозможно, потому что троицкие мастера, обучаясь в Москве, достигая

квалификации ее лучших мастеров, очевидно, работали с ними в одном стилевом ключе. Массовый же спрос на эмалевые образки удовлетворялся с этого времени у “стороннего подрядчика”.

Троице-Сергиев монастырь в кон. XVIII в. перешел от замкнутого средневекового феодального хозяйства к новым формам капиталистического уклада, развивавшегося в России. Торговать купленной продукцией ему стало выгоднее, для чего финифтяной товар уже в нач. XIX столетия закупался в Ростове. Существовавшие на протяжении всех веков контакты с Ростовом наладились особенно тесно, когда епископом в Ростове становится в 1763 г. настоятель Троице-Сергиевой лавры Афанасий Вольховский, при котором расцвела троицкая эмальерная школа, а правителем Спасо-Яковлевского монастыря в 1766 г. назначается троицкий эконом Герман²³. По времени это совпадает с расцветом финифтяного дела в Ростовском архиерейском доме²⁴.

Неудивительно, что, переехав в Ростов, троицкие иерархи прививают и поощряют в его художественной среде популярное и красивое искусство живописи “через огонь”, для чего из лавры приглашают знающих учителей. Бесценен факт, подтверждающий подобную практику почти сразу же после назначения Афанасия Вольховского. В 1763 г. уже упомянутый иеродиакон ТСЛ Климент Николаев прибыл в Ростов для обучения иконописцев архиерейского дома живописному мастерству, а также лично написал две иконы “Успение Пресвятой Богородицы”²⁵. Иеродиакон Климент – поляк по национальности, обучавшийся искусству в Киевозолотоверхом монастыре. Его выучка, без сомнения, пришла по душе троицким властям, покровительствовавшим художникам-малороссам. Талант Климента высоко оценили, посылая учительствовать в крупные художественные центры, тогда как о его родном брате, тоже художнике ТСЛ, монахе Павле Николаеве отзывались как о мастере весьма посредственном²⁶.

В последней четверти XVIII в. отмечен и взлет финифтяного мастерства в Спасо-Яковлевском монастыре²⁷, причем направленность его носила также украинский характер. В.И. Борисова, занимаясь творчеством А.Г. Мощанского – штатного служителя-финифтянщика этого монастыря в конце XVIII - начале XIX в., предполагает о его возможной учебе и преемственности у мастеров Троице-Сергиевой лавры²⁸. Ею же датированы 1770-ми годами эмалевые дробницы жемчужной митры из собрания Ростовского музея (инв. № ДМ-33), поступившей туда из Спасо-Яковлевского монастыря²⁹. По насыщенности палитры, характерному ее подбору с лиловато-коричневыми, голубыми, зелеными цветами, по эмоционально-экспрессивным характеристикам персонажей эти дробницы согласуются с троицкими эмелями. В их композициях можно отметить перспективную направленность, барочную разработку складок одежд, подчеркнутую выявленность рисунка – то есть все признаки европейской художественной школы, появившейся в русском церковном искусстве под воздействием Украины.

Атрибуцию упомянутой митры может подтвердить форма, характерная для 2 пол. XVIII в. и особенно ее жемчужное убранство. Низание выполнено на высочайшем уровне, использованы приемы контрастности зерен, разнорельефности подстилов. В отличие от других ростовских митр, низание которых исполнено по-провинциальному “в одну прядь” по рисунку, на данной архимандрической шапке, как их называли в монастырях XVIII в., густое шитье с застилом имеет как бы живописный характер. Стоя особняком в ростовской коллекции, эта шапка находит прямые аналогии в богатом собрании жемчужного шитья XVIII в. из ризницы Троице-Сергиевой лавры. Троицкие власти в 1760-х гг. специально искали для создания “жемчужной ризницы” вышивальщиц в Петербурге, не довольствуясь уровнем московского мастерства. На митре из Ростова помимо приемов шитья использованы те же орнаментальные разработки, как и на троицких вещах: так называемые “виноградцы”, цветочные букеты, пальмовые ветви и т.д.³⁰ Вполне вероятно, что шитье митры могло быть исполнено у мастеров в Петербурге по совету Троицких иерархов.

Сравнивая троицкую и ростовскую эмаль монастырского письма, можно предположить прямую преемственность Ростовом украинской эмальерной традиции, опосредованной в Троице-Сергиевом монастыре. Однако обращает на себя внимание факт снижения профессиональных штудий в порядке этой преемственности. Павлу Казановичу предположительно можно приписать несколько лучших эмалей и изумительно красивую датированную икону “Явление Богоматери пр. Сергию” из собрания ГМИР. Он владел техникой и палитрой живописи более мастерски, чем его непосредственные ученики в лавре. В подобном же соотношении находятся работы троицкой и ростовской школ. О том, что ростовские духовные власти в кон. XVIII в. поддерживали тесные контакты с Троице-Сергиевой лаврой, свидетельствует факт, что по заказу архиепископа Арсения Верещагина А.И. Всесвятский изготовил для троицкого настоятеля Платона Левшина эмалевую пластину с вензелем и знаками архиерейского достоинства³¹, хранящуюся в настоящее время в СПГИХМЗ. Надпись на ней гласит: “Посетившему Ростов 1791 года января 10 ден” (инв. № 3708).

В 1794 г. в Троице-Сергиеву лавру предлагает финифтяной товар “города Ростова купец Николай Петров сын Дьяков”³². В 1820 г. “ростовский живописный мастер Василий Гаврилов Гвоздарев подрядился поставить в лавру своего мастерства образов... который для усмотрения письма и каким образом будут оправлены прислал для образца три образа”³³. В этом же году “Иван Алексеев Серебренников желает поставлять в лавру финифтяные образа самого лучшего качества”³⁴. Позже установились постоянные контакты с Шапошниковым, Тарасовым, Усачевым, семейством Завьяловых. Ростов со временем стал самым крупным промысловым центром финифтяной живописи, диктовавшим свой художественный язык.

Эталонность иконописного почерка - характерное явление для русской

культуры, поэтому ростовчане, как и холуйские художники, согласовывали с троицким руководством свой товар. Художественные требования, выдвигаемые лаврой, были единственным условием качественности, а иначе он подвергался отбраковке³⁵. Ориентируясь на вкус крупного и, видимо, первого заказчика, ростовские мастера попадали в сферу его влияния, под его воздействием оттачивая свое художественное мастерство. Образцы же или "пробы" 3-х категорий, ставит вопрос о "примитиве" в эмальерном искусстве. Он обозначает более широкое понятие, чем уровень профессиональной квалификации мастера, но и разную цену товара, назначение образков разным категориям богомольцев, формирующими сословные художественные претензии. Единые требования выдвигались и ростовским, и лаврским эмальерам. Поэтому трудно, например, провести атрибуцию таких редких лаврских вещей, как финифтяная митра Платона Левшина 1799 г. (инв. 3606) или фигурных эмалевых херувимов на его саккосе (инв. 3227). Отсутствие сведений о вкладах и договорах с подрядчиками может адресовать к "домашнему" творчеству, однако не исключено, что классицистическая живопись гризайлью на них могла быть исполнена в Москве, Петербурге, Ростове.

Подводя итог сказанному, надо еще раз обозначить существование троицкой эмальерной школы как яркого явления, согласованного с художественными принципами времени. В рамках Троице-Сергиева монастыря ее специфика существовала лишь в технологическом аспекте, а стилевые особенности определялись лаврским иконописанием. Совершенно очевидно, что в русской эмальерной живописи монастырская линия являлась эталонной, как более профессиональная и подконтрольная церковной цензуре. Подобное же явление можно выявить и в других центрах финифтяного мастерства - Киеве, Ростове. Богатый архивный материал позволил на примере Троице-Сергиевой лавры отследить пути становления локального художественного центра, оказавшего влияние на формирование культовой живописи целого ряда известных российских промыслов, в том числе Ростовского финифтяного искусства.

*

¹ Гершензон-Чегодаева Н.М. Дмитрий Григорьевич Левицкий. М., 1968. С. 43.

² Голубинский Е. Преподобный Сергий Радонежский и созданная им Лавра. М., 1909. С. 130; Арсений, иеромонах. Летопись наместников, келарей, казначеев, ризничих, экономов, библиотекарей Троице-Сергевой лавры. СПб., 1868.

³ Багаева И.И. Скульптурный декор середины XVIII в. в интерьерах чертогов // Сообщения Загорского музея-заповедника. Загорск, 1960. Вып. 3. С. 131.

⁴ ОР РГБ. Ф. 303. Р. IV. Д. 728. Л. 123.

⁵ Шитова Л.А. Троицкая эмальерная школа // Сергиев-Посадский музей-заповедник. Сообщения. М., 1995. С. 166-196.

⁶ Степовик Д.В. Українська графіка XVI-XVIII століть. Київ, 1982. С. 128.

⁷ Олсуфьев Ю.А. Опись икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков. Сергиев, 1920. С. 234.

⁸ Степовик Д.В. Українська... С. 194.

⁹ ОР РГБ. Ф. 303-1. Р. IV. Д. 773. Л. 196.

- ¹⁰ РГАДА. Ф. 1204. Оп. 1. Д. 562. Л. 6-11.
- ¹¹ СПГИХМЗ. Опись ТСЛ. 1756 г. Л. 99.
- ¹² Багаева И.И. Скульптурный декор... С. 137, 143.
- ¹³ ОР РГБ. Ф. 303-1. Р. IV. Д. 729. Л. 163.
- ¹⁴ Брюсова В.Г. Русская живопись XVII в. М., 1984. С. 175.
- ¹⁵ РГАДА. Ф. 1204. Оп. 1. Д. 193. Л. 11, 18; Там же. Д. 180. Л. 7; Там же. Д. 615. Л. 1.
- ¹⁶ Соловьева Л.Н. Холуй. Лаковая миниатюрная живопись. М., 1991. С. 10.
- ¹⁷ Шитова Л.А. Троицкая эмальерная... С. 182-183.
- ¹⁸ РГАДА. Ф. 1204. Оп. 1. Д. 527. Л. 5, 9, 9 об., 10.
- ¹⁹ Там же. Д. 1089. Л. 2 об.
- ²⁰ Там же. Д. 601. Л. 1 об. - 2.
- ²¹ Там же. Д. 19314. Л. 119 - 119 об.; Там же. Д. 19315. Л. 54, 106.
- ²² Там же. Д. 4332. Л. 4.
- ²³ Арсений, иеромонах. Летопись... С. 30, 53.
- ²⁴ Борисова В. Ростовская финифть. М., 1995. С. 10.
- ²⁵ РГАДА. Ф. 280. Оп. 6. Д. 1142. Л. 95 - 95 об. Данное архивное дело указано мне А.Е. Виденеевой, за что приношу ей искреннюю благодарность.
- ²⁶ РГАДА. Ф. 1204. Оп. 1. Д. 24012. Л. 5.
- ²⁷ Борисова В. Ростовская финифть... С. 12-13.
- ²⁸ Сведения сообщены в устной беседе.
- ²⁹ Борисова В. Ростовская финифть... С. 40, 147, № 28.
- ³⁰ Зарицкая О.И., Шитова Л.А. Жемчужное шитье кон. XVII - нач. XX в. в собрании Сергиево-Посадского музея. Каталог. Рукопись. 1996. Архив СПГИХМЗ.
- ³¹ Борисова В. Ростовская финифть... С. 11.
- ³² РГАДА. Ф. 1204. Оп. 1. Д. 19312. Л. 119.
- ³³ Там же. Д. 3442. Л. 7.
- ³⁴ Там же. Л. 9.
- ³⁵ Там же. Д. 23009. Л. 23; Там же. Д. 22972. Л. 72.