

## Ростовская икона на эмали XVIII-XIX вв.

М.М. Федорова

Тема иконописного образа в ростовской финифти остается сквозной в каждом из этапов истории эмальерного дела в Ростове. Икона на эмали — одна из основных его традиций, переживает в наши дни свое второе рождение. И происходит оно, может быть, в больших мугах, чем в XVIII в., когда традиционное мировоззрение осваивало новую технологию. Сегодня же происходит обратный процесс — мастера вживаются в иконопись. Поэтому понятие содержания и традиции иконописного образа в ростовской финифти как никогда актуальны.

В ростовской финифти отразились изменения, происходившие в русской иконе Нового времени. Как историческое полотно, она писалась то под влиянием барокко, то классицизма, то историзма, нашли в ней отклик и салонная живопись конца XIX в. и модерн. Но параллельно шел процесс и внутреннего изменения содержания образа, что было связано, не только с общекультурными процессами, но и переменами на местах — изменением социального статуса города и самих мастеров. В данной работе мы рассмотрим развитие иконописного образа в ростовской иконе на эмали в XVIII-XIX вв., используя подписные и датированные произведения из собрания ГМЗРК.

Ростов, почти до конца XVIII в. играл значительную роль в духовной жизни России, оказывая определенное влияние и на политическую ситуацию в ней. Иконописцы Ростовского архиерейского дома, одного из крупнейших в России, в силу приближенности к центральной власти, следовали за столичным искусством. Подтверждением тому является ростовская темперная икона, которая всегда тяготела к московской традиции, но сохранила достаточно высокий уровень, не снижаясь до провинциального письма. В XVIII в. ростовские иконописцы некоторое время еще продолжали работать в направлении заданном мастерами Оружейной палаты в конце XVII в. Эта школа, сказавшаяся в умении воспроизводить измельченные детали, работать тонкими плавными, накладывая их послойно, впоследствии дала возможность перейти к миниатюре на эмали.

Но ростовских эмальеров в XVIII в. нельзя назвать продолжателями традиций школы Оружейной палаты, хотя именно ее мастера первыми в России стали создавать иконы на эмали. Они переводили темперную икону в эмальевую миниатюру, как это можно видеть на дробницах из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника<sup>1</sup>. Другим образом, в условиях провинциального города, могла быть в середине XVIII в. более доступная книжная графика. Ее роль была двоякой — либо мастер повторял графическую композицию, переводя ее в эмаль, либо, копируя, перени-

мал стилистические особенности гравюры.

Примером может служить Евангелие из Спасо-Яковлевского монастыря<sup>2</sup>. Судя по описям монастыря, оно появилось в обители между 1765 и 1770 гг. Происхождение дробниц на окладе Евангелия еще не установлено, но декор всего оклада в целом поддерживает версию о возможном его изготовлении в провинции. Особенностью миниатюр на окладе этого Евангелия является сочетание жидких красок с жестким, как по линейке рисунком. Что не только стилистически, но и по технологии выполнения напоминает раскрашенную миниатюру книжную или листовую. Но в силу того, что ростовские эмали 1760-х гг. еще не выявлены, мы не можем говорить о преобладающем влиянии графики на раннюю ростовскую финифть.

Более поздние эмали конца 1770-х гг. свидетельствуют об ориентации на живописное историческое полотно. И здесь, конечно, сыграл свою роль ростовский архиерейский дом, в лице своих иерархов, которые не только завели эмальерное дело в Ростове, но и повлияли на образно-стилистическую направленность его произведений.

Напомню, что первые сведения о ростовских эмальерах, относятся к штатным служителям Архиерейского дома, когда во главе епархии стоял свящн. Арсений (Мацеевич). Известно о борьбе свящн. Арсения со старообрядческой иконой. Судя по описанию имущества свящн. Арсения, он был сторонником иконы Нового времени<sup>3</sup>. В последние годы его правления в Ростове появились мастера для исправления икон и мастера финифтяных дел. Несколько позже в покоях Ростовского Белогостицкого монастыря работал художник Канцелярии от строений Иван Лигоцкий, а в Спасо-Яковлевской обители – Венедикт Вендерский. Последнего местные источники характеризуют, как «придворного живописца»<sup>4</sup>. О том, в какой степени эти художники повлияли на новое эмальерное дело, мы можем говорить, только сравнивая их произведения с ростовской финифтью.

Из упомянутых выше художников, мы, предположительно, можем судить о творчестве Венедикта Вендерского, который в 1780-м г. выполнил местные иконы для иконостаса церкви Зачатия Анны Ростовского Спасо-Яковлевского Димитриева монастыря<sup>5</sup>. Сейчас этот иконостас перенесен в церковь Свт. Иакова этого же монастыря и открыт для обозрения. Из икон местного ряда можно назвать изображение Спасителя, Богоматери и дьяконские двери. Иконы Спасителя и Богоматери, хотя и написаны на досках той же формы (с закругленным навершием), но отличаются по живописи, от композиций на дверях диаконника и, возможно, были поновлены позже. Живопись на дьяконских сохранилась плохо, сцены Воскресения и Вознесения нельзя рассмотреть в деталях.

Вендерский работал в монастыре в то же время, что и Александр Мощанский, которому принадлежит самое раннее из известных на сегодняшний день произведений ростовской финифти. Речь идет о пластине с наперсного креста архимандрита Амфилохия, выполненной в 1777 г<sup>6</sup>. Сравнение пластины 1777 г. с дьяконскими дверями позволяет говорить об их

стилистической близости.

Роспись дьяконских дверей из церкви свт. Иакова близка к пластинке Мощанского не только по настроению. Не считая эмоционального письма, можно отметить сплошные облака в окружении сияния от Спасителя, как на пластинке Мощанского, или схожий принцип изображения ткани, которая как бы застывает за спиной клубящейся массой. Той и другой работам присущ некий артистизм, в композиции Воскресения он проявился в изображении легких, словно танцующих, ангелов, несущих Спасителя в сиянии на фоне полупрозрачных облаков. Персонажи Мощанского тоже почти эфемерны – контуры фигур выполнялись волосяным мазком, а тела и драпировки он писал хрупкими и полупрозрачными.

На крестообразной пластине Мощанского исполнена традиционная композиция Распятия с предстоящими, по концам вертикальной ветви креста – поясные изображения Богоматери и Иоанна Богослова. Фоном служит темпераментно выполненное облачное небо, которое усугубляет трагичность события. Стремительно падающий с небес Святой Дух в виде голубя, тонкие ломкие складки одежд, заостренные концы драпировок и облачков, само письмо облаков тонким прерывистым параллельным мазком создают впечатление выхваченного фрагмента, незаконченного движения. Композиция получает конкретные временные и пространственные характеристики, имеет яркую эмоциональную окраску, что не только по форме, но и по содержанию приближает ее к барочной исторической живописи. Таким образом, пластинку Мощанского можно уже рассматривать в контексте произведений того времени, и отметить, что мастер в силу своих возможностей следовал новым принципам отношения к святыму образу, принятому западноевропейской художественной школой.

Как соотносилось творчество Мощанского и мастеров Архиерейского дома<sup>7</sup> можно представить, сравнивая его с работами Алексея Всесявятского, который служил до 1793 г. в Успенском соборе<sup>8</sup>. Самое раннее произведение Всесявятского из ростовского собрания относится к 1792 году, основная масса работ выполнена в 1790-х гг. Таким образом, Всесявятский имел непосредственную связь с мастерами архиерейского дома.

Из Успенского собора поступили выносной крест, который некогда украшали 10 миниатюр мастера. Из них самое известное произведение – дробница «Воскресение с сошествием во ад». Вытянутый по вертикали и объединяющий две основные узлы – Воскресение Христово и Сошествие во ад. Плотные группы стражников (вверху) и праведников (внизу) за пределами бандероли своей массой контрастируют с более разреженным пространством внутри ее, которое поддерживается и насыщенностью цветовых пятен. О влиянии иконописи на творчество Всесявятского уже писали исследователи<sup>9</sup>. Она сказалась в последовательности этапов росписи, иконописных приемах (пробела), жесткости складок. Цвет у Всесявятского

го удивительно чистый, открытый. Фон у него то лимонно-желтый, то лазурный, облака он мог написать чернильно-синими. Эта декоративная смелость делает его работы близкими к творчеству народных мастеров.

Даже на первый взгляд, работы Всесвятского и Мошанского имеют много общего. Они эмоциональны, динамичны, живопись легкая, краски ложатся не плотно, впечатление воздушности создается благодаря широкому использованию белой эмали основы. Облака оба мастера писали длинным прерывистым мазком по форме, их драпировки приобретали некоторую жесткость и как бы застывали в пространстве. Поздний Мошанский близок к Всесвятскому и в колористическом решении, но есть и различия. Всесвятский менее повествователен. Даже исполняя сюжетную композицию, он не пишет пейзажный фон. Если изображает интерьерный задник, то он до того условен, что в нагромождении архитектурных деталей трудно разобраться. И что более ощутимо, изменилось настроение от эмоциональной взлomanованности, где-то даже тревоги к торжественной приподнятости и оптимизму. Таким образом, творчество Всесвятского более чем его предшественника можно связать с народными иконописными традициями. Возможно, что здесь дело в личности самого мастера или в различии традиций, из которых исходили мастера, работавшие на Спасо-Яковлевский монастырь и Успенский собор. Нельзя так же забывать, что рассматриваемые произведения написаны с разницей в 15-20 лет. Тогда речь идет не о двух различных исходных позициях, а об очевидном этапе адоптации иконы Нового времени на ростовской почве.

В первой половине XIX в. на смену эмоциональному переживанию образа пришло стремление к следованию классическим образцам. Одним из примеров является пластина Я.И. Шапошникова «Воскресение Христово»<sup>10</sup>. В ее основе лежит работа ведущего миниатюриста на эмали конца XVIII – начала XIX в. Дмитрия Ивановича Евреинова для дарохранительницы Казанского собора Санкт-Петербурга, выполненная в 1807 г. Шапошников воспроизвел не всю миниатюру, а только ее центральную часть. При этом он несколько сместил центр тяжести композиции, она стала более компактной, приобрела большую динамику и отсутствующую в оригинале барочную взлomanованность. Миниатюра Евреинова более четко построена и уравновешена не только по массам, но и по цвету. Шапошников пурпурным плащом Христа выделил центральную часть пластины, лишив ее такого яркого пятна в нижней части, как плащ лежащего воина. Цветовые акценты Евреинова были более растянуты по вертикальной оси. Изображению тела Спасителя ростовский мастер уделил особое внимание, тщательно выписав его пластику и сделав его даже более изящным, чем в оригинале, но, опуская Спасителя ближе к пещере, он не изменил размеры его тела, отчего оно вышло непропорционально маленьким по сравнению с фигурами стражников и ангела.

Ростовские мастера этого времени следовали не только за профессиональными эмальерами, но и шли от произведений выполненных в других

техниках. Первая треть XIX в. – расцвет русского миниатюрного портreta, совпадает с высшими достижениями ростовской иконы на эмали. В собрании ГМЗРК мы имеем подписные пластинки А.Г. Тарасова для настенного креста – Господь Саваоф, Богоматерь и Иоанн Богослов, выполненные в 1850 г<sup>11</sup>. Перед нами погрудное изображение на ровно сером фоне, фигуры даны в S-образном движении, которому соответствует даже направление взглядов. Очертания фигур словно тают в серой дымке. С особой тонкостью и мягкостью выписаны лики, где нет резких контуров и явных красочных акцентов. Серый цвет фона как бы успокаивает другие краски, даже более насыщенные. Общее впечатление перламутровой поверхности создается в колорите пластинки с изображением Бога Отца, где мастер использует сочетания нежных розовых, белых, светло и более темно серых цветов, сопоставляя их с более теплым и насыщенным цветом золотого жезла. Миниатюрам свойственна камерность, некоторая лиричность. Эмоциональность созданных образов подчеркнута жестами у Богоматери руки прижаты к груди, у Иоанна Богослова – сложены в молении. Очевидно влияние миниатюрного портрета, возможно даже акварельного. Причем, мастер использовал именно те эффекты миниатюрного портрета, которые позволили ему лучше выявить достоинства эмали.

Таким образом, ведущие мастера третьей четверти – середины XIX в., о которых шла речь, Шапошников и Тарасов, в своем творчестве ориентировались на профессиональную академическую живопись. По их произведениям мы можем судить о ростовских эмалевых иконах «хорошего письма». Этот уровень поддерживался и был основным, видимо, до середины XIX в., когда ростовская финифть стала в основной своей массе переходить в иное качество.

В середине XIX в. религиозную живопись Нового времени в ростовской финифти все активнее начинает теснить православная икона, что отчетливо проявилось в работах мастера «Д.С.»<sup>12</sup>, все подписные произведения которого датируются 1861 г. Работы «Д.С.» отличаются скрупулезной выписанностью лиц. При исполнении личного теплый песочно-желтый тон подмалевка в нужных местах усиливался красно-розовой подругой мяккой, а в тенях прорабатывался серым пунктиром, создавая при этом ощущимый эффект телесной осзаемости формы. Все же доличное выполнялось иначе, плоскостно, с использованием длинного мазка, растушевывалось, а только обозначалась. Причем, если в написании одежды точечным пунктиром (точечным письмом) строил форму, то в написании однотонные касания кистью играли роль своеобразного декоративного элемента (аналогичного штриховке в народных росписях). Таким образом, в работах мастера «Д.С.» и близких к нему мастеров появились приемы, которые используют мастера других художественных промыслов. Но эти приемы еще не определяли весь художественный образ произведения. Оно

оставалось компромиссным, так как совмещало в себе попытку дать светодиодную моделировку форм в личном, и плоскостное решение в доличном. Здесь ростовскую икону на эмали можно сравнить с подризной иконой, когда к изображению личного и доличного предъявлялись различные требования. Но если в темперной иконе декоративный эффект достигался контрастом различных техник, материалов и их фактурой. То в эмали, тот же результат могли получить, не прибегая к ризам из других материалов, а, используя многослойность и глубину самой эмали, которая выявлялась в личном и исчезала в написании доличного.

В это время ростовская эмалевая икона стремилась к тождественности иконе традиционной темперной. Появились многочастная эмалевая икона, икона житийная на одной пластине, икона комплексная, собранная из разных пластин на металле, дереве, икона шитая, с эмалевыми пластинками в личном. Этот этап предшествовал переходу ростовской эмалевой иконы в разряд промыслов.

Эпоха историзма и модерна отмечена взлетом эмальерного дела в России. Но происходил он не в Ростове. Этот взлет был обеспечен более высоким уровнем организации производства, новыми технологиями и, конечно, крупным капиталом, которых было не достаточно в Ростове. Поэтому ростовские эмальеры нашли себе другую нишу, более широкую, но менее затратную. Они стали создавать массовую для того времени икону. Православие тогда определяло мировоззрение основных масс населения и нуждалось в доступной, привлекательной, долговечной иконе. Вступив в соревнование с печатным станком, мастера стали решать общие для массовой культуры задачи<sup>13</sup>. Говорить так нам позволяют известные цифры продажи ростовских эмалевых икон. По сведениям Титова, их выпуск составлял не один миллион ежегодно<sup>14</sup>. Они потеряли авторскую индивидуальность, но приобрели общие характеристики, которые и определили существование промысла.

Была выработана серия приемов, которая с поправкой на материал является, в сущности, общей для народной росписи по дереву, бумажного лубка. На подготовленную основу, в нашем случае белую пластину, наносился рисунок, путем припорха или рукой, по образцу, которым служила бумажная иконка или даже прорись. Затем, раскладывались основные цветовые пятна, которые прорабатывались штриховкой или точками. Основу изображения составляли теперь цветное пятно со штриховкой и контур. Изменилась техника росписи, она выполнялась мазком. Рисунок кистью в подобных произведениях практически полностью вытеснил пунктир. На первое место выступила линия, ее выразительность, ритм, силуэт. Композиция таких иконок свелась к изображению святого на условном фоне. Допускалось совмещение разномасштабных фигур, различных сцен в одной плоскости. Произведение оставалось достаточно декоративным. Оно не могло быть просто фрагментом, дробницей, или уменьшенным вариантом, какого либо ансамбля, а являлось самостоятельным

произведением, которое в силу своей миниатюрности должна иметь свою долю монументальности. Поэтому мастера отказывались от мелких или второстепенных деталей. Фигура святого четко читалась на ровном фоне, который, однако, не был глухим, а имел некоторую глубину, созданную послойным наложением прозрачных голубоватых стеклообразных масс, в которые и погружалась фигура. Таким образом, и в этом случае мастер использовал неповторимые декоративные качества эмали. Но здесь уже не было иллюзии световоздушной среды, как в произведениях Тарасова. Рассмотренные выше произведения этого мастера впоследствии крепились в драгоценную ювелирную оправу, которая на контрасте фактур и материалов собирала легкую композицию. Здесь же оправой был тонкий ободок, и роспись на эмали имела определяющее значение. Позже задача была облегчена. Пластинки получили достаточно широкую рамку с «отливами»<sup>15</sup>, как тогда говорили. Чем шире были отливы, а они встречались и двойные и тройные, тем проще была задача живописца. Опять можно вспомнить глубокие киоты с обильной резьбой, в которых утопали иконы конца XIX в. Таким образом, иконы «простого письма» не были следствием только ускоренного темпа росписи, когда человек соревновался со штамповочной машиной или печатным станком. Отбор выразительных элементов был не случайным, а осознанным выбором, обусловленным, восприятием иконы, их понятиями мастеров об основном и второстепенном в ней.

Неискусное письмо оскорбляло воспитанный на академической живописи глаз, но несло забытое в последние два века отношение к иконе, которое сохранилось в народном сознании и было поднято из его глубин, когда возникла потребность в массовой иконе. Это явление определяют как двоеверие<sup>16</sup>. Оно сочетает в себе православие с элементами языческой культуры, когда святой образ превращается в знак, символ, своеобразный оберег. Эстетические требования или даже духовное содержание отходили на второй план, уступая место охранным свойствам предмета.

Таким образом, мы не можем говорить о существовании какой-то единой традиции в создании ростовской иконы на эмали. В разные годы она испытывала влияние и религиозной католической живописи, и православной иконы, и языческого тотема, а, судя по произведениям из круга А.А. Назарова<sup>17</sup>, принимала участие в поисках «истинной иконографии» конца XIX в. Одним словом, являлась отражением перемен происходивших в мировоззрении русского общества, благодаря чему и сохранилась. Определение же ростовской финифти только как промысла ограничивает сущность этого сложного явления. Ростовский эмальерный центр имел и имел яркие индивидуальности выходящие за рамки массового сознания определенной группы людей работающих в промысле. Ростовские иконы на эмали XVIII-XIX вв. объединяет не стилистическая общность, а умение работать в материале. И Мошанский, и Всесвятский, и Тарасов, и Назаров, и неизвестные нам авторы дешевых икон второй половины XIX в.

выявляли глубину эмали, ее свето- и цветоносность, заботились о декоративной выразительности миниатюр. Поэтому, на какой бы образец они не ориентировались, их произведения были столь убедительны. Основной же опорой в работе был собственный религиозный опыт.

\*\*\*

- <sup>1</sup> Живописные эмали в собрании Загорского музея-заповедника. Каталог. Авт.-сост. Л.А. Шитова. М., 1988. С. 69. Ил. 3.
- <sup>2</sup> ГМЗРК. Ф. 3076.
- <sup>3</sup> В его покоях находились иконы, около которых стоит пометка – живописной работы. Из них четыре – «Коронование Богородицы», 11 икон писанных на холсте, иные в рамках под стеклом, образы написанные на стекле и тушеванной работы<sup>1</sup>, такие произведения нетрадиционной иконографии как: «...образ Пречистая Богородицы стоящей на луне с предвечным младенцем...образ Пречистая Богородицы молящееся Богу Отцу в окружавших ангелах...»<sup>1</sup>.
- <sup>4</sup> Архив ГМЗРК. КП-10055/999 1008. Л. 4 об.
- <sup>5</sup> Там же.
- <sup>6</sup> ГМЗРК. Ф. 2304.
- <sup>7</sup> Среди иконописцев и эмальеров вышедших из круга мастеров Архиерейского дома мы можем назвать Сергея Кучерова, Гавриила Елшина, Федора Шилова, Кузьму Щаднева, Алексея Ставотинского, Андрея Перебойникова, Авраама Метелкина, братьев Исаевых, Николая Дьячкова, Александра Федорова, Гавриила Гвоздарева, имена которых мы знаем, но атрибутированных произведений не имеем.
- <sup>8</sup> РФ ГАЯО. Ф. 130. Оп. 1. Д. 35. 1793 г. Л. 70.
- <sup>9</sup> Зякин В.В. Новые материалы о жизни и творчестве ростовского живописца по эмали А.И. Всеесвятского. - в кн.: «Памятники культуры. Новые открытия. 1988». М., 1989.
- <sup>10</sup> ГМЗРК. Ф-2062.
- <sup>11</sup> ГМЗРК. Ф-1831, 1830, 1411.
- <sup>12</sup> ГМЗРК. Ф. 2156, 2349, 2275.
- <sup>13</sup> Этот вопрос подробно рассматривался в статье автора - Ростовская финифть второй половины XIX в. (к проблеме формирования промысла) // СРМ. 1994-6. С. 146-164.
- <sup>14</sup> Титов А.А. Статико-экономическое описание Ростовского уезда Ярославской губернии. СПб, 1880. С. 121.
- <sup>15</sup> Термин из писем клиентов И.А. Фуртова, (материал в печати)
- <sup>16</sup> Буссева-Давыдова И.Л. Народная икона: к определению предмета, «Вестник РГНФ», 2000, № 3, с. 216-225.
- <sup>17</sup> ГМЗРК. Ф. 2344, 2253, 205, 204, 664.