

Деревянное изваяние Распятия из ростовской церкви Леонтия на Заровье

В.Г. Пуцко

О русской деревянной скульптуре XVIII в. принято писать большей частью в бодром тоне, тем самым создавая иллюзию ее изученности, позволяющей одним росчерком пера обозначить различные аспекты развития¹. Но при обращении к конкретному материалу вдруг выясняется, что он никак не вписывается в общую схему и явно требует иного подхода. Предлагаемый здесь пример не пришлось искать, поскольку он оказался рядом.

Осенью 1966 г. мне пришлось впервые взять в руки напрестольный серебряный крест, вложенный в 1670 г. ростовским купцом Василием Говядиновым в церковь св. Леонтия «что на Заровье», опубликованный затем несколько лет спустя². Из разговора с бывшим заведующим Ростовским филиалом Ярославо-Ростовского музея-заповедника, коренным ростовцем М.С. Кулаковым выяснил, что он еще помнит представителей этого древнего рода, а развалины упомянутого храма можно видеть и теперь. Правда, как оказалось, это постройка, возведенная столетием позже, в 1772 г.³ В конце сентября я отправился осматривать руины: полуразрушенный четверик и два нижних яруса колокольни, окруженные высоким бурьяном. Придя туда, застал несколько из тех вездесущих мальчишек, которых привлекает романтика развалин. Цепляясь за выбоины в стенах, они ловко забирались наверх. Трудно было последовать их примеру, и оставалось осматривать конструкции наполовину уничтоженного храма, стоя на куче битого кирпича. Мое внимание к руинам явно вызвало интерес, и состоялся разговор, закончившийся получением от юных следопытов необычайного подарка. Им оказалось обнаруженное в какой-то нише, засыпанное мусором деревянное изваяние Распятия, с утраченными руками. И хотя оно было крайне загрязненным, — даже в таком виде оставалось привлекательным.

Фигура распятого Христа невелика по размерам. По высоте она достигает 27,5 см, при ширине 7,8 см (без распростертых рук) и при глубине 5,2 см. Вырезана из цельного куска липового дерева; овальные пазы-углубления у плеч представляют следы шипов крепления позже утраченных рук. Судя по левому плечу, руки могли быть не в горизонтальном положении, а несколько подняты. Торс без акцентированного изгиба, мертвая голова склонена к правому плечу. Ноги с распластанными ступнями сильно изогнуты в коленях, между которыми довольно большой просвет. Набедренная повязка с развевающимся краем плотно облегает бедра, будучи собрана в плавно изогнутые, расположенные под углом складки, в отличие от широких вертикальных складок края. Тип лица, обрам-

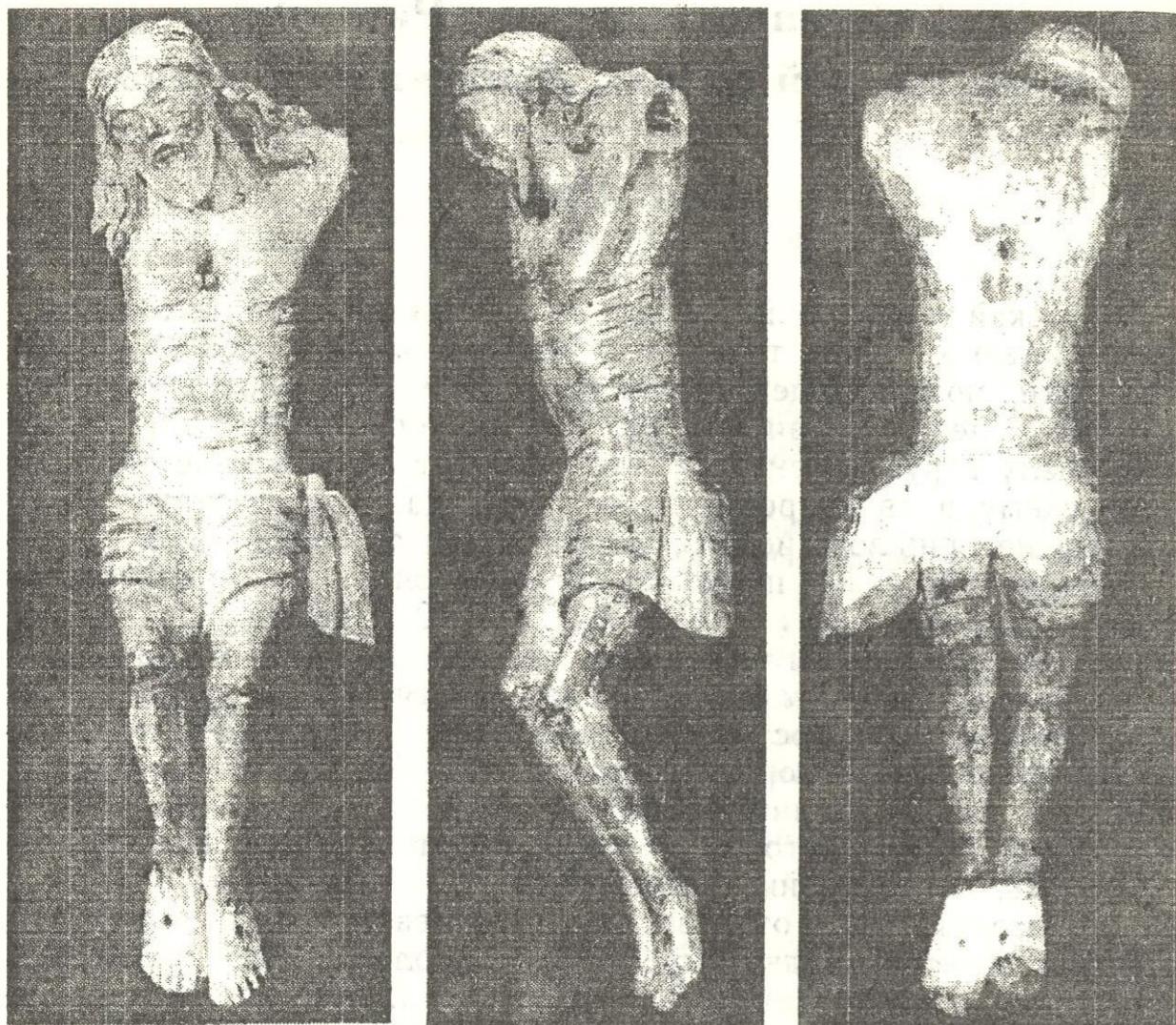


Рис 1. Деревянное изваяние Распятия (спереди, сбоку, сзади).

ленного небольшой окладистой, раздвоенной на конце бородой и прядями рассыпанных по плечам длинных волос, обычный для деревянной резьбы Поволжья. Иногда его характеризуют как монголоидный. Резьба выдается профессионализмом и тщательным исполнением, что наиболее заметно в пластической обработке торса со своеобразной трактовкой мышц и в моделировке ног. Лицо кажется более обобщенным, а волосы трактованы скорее графично, благодаря системе параллельно нанесенных линий-борозд. Грубоватая резьба набедренной повязки явно представляет прием, оттеняющий фактуру ткани, в отличие от тела, поверхность которого мастер не оставил без искусной обработки даже с тыльной стороны, прилегавшей к кресту. Именно на его плоскости должен был находиться окружающий голову Христа nimbus: по крайней мере, нет никаких следов его горизонтального крепления, столь характерного для западной художественной традиции. Изваяние являлось полихромным, на что указывают незначительные остатки левкаса, но от раскраски не сохранилось никаких следов. Тщательность исполнения сочетается с элементами схематизма, примером чего служит трактовка пальцев ног.

Описанное Распятие в плане художественного исполнения ока-

зывается противоречивым: с одной стороны здесь есть и мастерство, и следование европейской традиции, а с другой — лишь частичное ее восприятие и явное тяготение к фольклорным мотивам, отличающим народную резьбу. Правда, вряд ли произведение можно безоговорочно отнести к ее образцам, но обсуждение вопроса о проникновении классических моделей в демократическую среду русского города в XVIII в. представляется не только оправданным, но и весьма актуальным. Предлагаемая датировка резной фигуры Христа именно указанным временем выглядит как наиболее вероятная, основанная пока лишь на общем впечатлении. Однако ее можно вполне аргументировать и даже несколько уточнить, если только окажутся для этого основания. Во всяком случае, трудно отнести резьбу к более раннему времени, и совершенно невозможно предположить появление в XIX в., в эпоху широкого распространения академизма.

Удивляет и даже несколько озадачивает общее сходство изваяния Распятия, о котором идет речь, с чеканным изображением на уже упомянутом серебряном кресте 1670 г. При всем том, что они выполнены в различных манерах, техниках и материале, отличаются по размерам, — есть определенные черты общности. Не только чисто иконографической, но скорее вариативной, хотя трактовка ног совершенно иная. Чтобы из этого сопоставления не делать далеко идущие выводы, стоит сопоставить также с крестом второй половины XVII в. из Богоявленского Авраамиева монастыря в Ростове (инв. № Ц-925 / 225). Фигура здесь аналогичная, но иных пропорций и с отличающимися по структуре складок препоясанием. Возникает вопрос: не был ли крест 1670 г. образцом для резчика, смотревшего на него глазами человека иной эпохи? Если это не исключено, то изначальная связь деревянного изваяния с храмом Леонтия на Заровье оказывается возможной.

Попытаемся теперь увидеть это произведение деревянной скульптуры на более широком историческом фоне. Совершенно бесмысленно искать какие-либо иконографические или стилистические параллели среди западноевропейских памятников. Но иметь представление о них, тем не менее, необходимо, особенно более раннего периода, когда резные деревянные круцификсы пользовались большой популярностью⁴. Именно на Западе уже в XIII в.



Рис. 2. Серебряный напрестольный крест Василия Говядинова. 1670 г.

появился тип большого триумфального креста, к которому в конечном итоге генетически восходит резное Распятие, увенчавшее в XVIII в. русский иконостас⁵. Между тем, для усвоения западного опыта русским резчикам по дереву вовсе не было обязательным совершать далекие путешествия в чужие земли: образцы в петровский период появились в изобилии рядом. В одних случаях это были гравюры, в других – произведения ювелирного искусства, выполненные в России иностранными мастерами. Вероятно, к их числу относится датированный 1707 г. серебряный крест из церкви Петра Митрополита в Ярославле, с Распятием западной иконографической традиции⁶. Последняя, впрочем, проникает и в монументальную пластику интерьера церкви Знамения Богородицы в усадьбе Дубровицы близ Подольска, принадлежащую резцу итальянских мастеров, работавших в 1703-1707 гг. Распятие ими представлено в соответствии с практикой европейского барокко, хотя и с изображенными раздельно пробитыми гвоздями ступнями ног, как того требовала православная иконография⁷. Но тело распятого Христа обвисшее, с набедренной повязкой как бы развевающейся на ветру. Резчик ростовского изваяния явно проявил осмотрительность с использованием иноземного опыта, и как бы соединил черты, отличающие дубровицкий рельеф восточной стены башни с уже отмеченными в чеканке креста 1670 г. Не исключено, что эту адаптацию мог выполнить и мастер модели, которая здесь воспроизведена в готовом виде.

Рассматриваемое ростовское резное Распятие формально может служить примером сочетания горельефа с круглой скульптурой, в технике которой выполнены верхняя часть головы, ноги и, вероятнее всего, были руки. И хотя резчик комбинирует элементы натурализма и схематизма, в целом фигура отличается экспрессией, присущей главным образом пластическому искусству европейского барокко. Генетическая связь с ним вряд ли может быть поставлена под сомнение, особенно с учетом того частично изученного материала, который дает исследователю русская деревянная скульптура XVIII в. Следует сразу принять во внимание то обстоятельство, что предложенные в специальной литературе датировки сохранившихся изваяний Распятия не лишены условности. Это отчасти относится и к прославленным пермским памятникам, на удивление разнотипным и дающим яркие примеры фольклорного осмысления западных прототипов, нередко с натуралистически искривленной фигурой⁸. Нельзя сказать, что иным было положение на Русском Севере, в регионе Вологды, как о том свидетельствует известный резной крест с сильно удлиненным Распятием⁹. От всех этих образцов заметно отличается композиция, выполненная в 1720-1761 гг. московским любителем-резчиком Григорием Шумаевым, испытавшим влияние западных гравюр¹⁰. Однако ее сходство с ростовской находкой лишь чисто принципиальное, обусловленное в первую очередь общим источником. Его же воздействием, в частности, была инспирирована гравюра Григория Левицкого на оборотной стороне титульного

листа Евангелия киево-печерской печати 1737 г., в целом прозаического характера¹¹. С учетом приведенных примеров резное Распятие из Ростова трудно вывести за хронологические рамки первой половины XVIII в.

Если дело обстоит именно так, то, следовательно, это изваяние могло находиться в храме, который предшествовал сооруженному в 1772 г. Каким же было функциональное назначение изделия? Логически допустимо видеть в нем принадлежность креста, укрепленного в завершении небольшого иконостаса придела либо киота. Но на этом предположении не стоит настаивать, поскольку известный изобразительный материал располагает к иным выводам. Известна миниатюрная икона св. Димитрия Ростовского, посланная князю Н.И. Трубецкому его отцом из Москвы в 1757 г. На ней представлен святитель в мантии и клобуке, у стола со стоящим на нем небольшим скульптурным Распятием, типологически идентичным описанному¹². Подобное же Распятие изображено и на иконе XIX в. в Ростовском музее¹³. Последняя служит копией большого портрета на меди работы В.С. Шебуева, выполненного по заказу графини А. Орловой-Чесменской и подаренного ею в Спасо-Яковлевский монастырь (обычно приписывается В.Л. Боровиковскому)¹⁴. На этом портрете, правда, упомянутого стационарного креста нет, как нет о нем упоминаний и в перечне вещей в монастырской ризнице, считавшихся принадлежащими св. Димитрию. Однако эта реалия опознается и на портрете Димитрия Ростовского, выполненном около 1752 г., хранящемся в Киеве¹⁵. При этом совпадают с рассматриваемым изваянием не только общая типология, но и размеры; изваяние раскрашено, что отличало, как известно, и ростовскую находку. Это сходство кажется столь фантастическим, что уже возникает вопрос об идентичности с исторической реалией, крайне неожиданной, поскольку ее связь с личностью св. Димитрия Ростовского выглядит проблематичной в свете иконографической традиции¹⁶. Но что касается датировки началом XVIII в., то для деревянного изваяния она кажется приемлемой.

Может быть, в будущем удастся более широко и убедительно обосновать эту более узкую датировку деревянного фрагментарно сохранившегося Распятия. Сейчас приходится ограничиться фактом проявления европеизации резьбы в Ростове. Он интересен как показатель того, насколько глубоко процесс проникал в городскую среду русской провинции и какое находил отражение в пластическом искусстве. Элитарное искусство столицы довольно быстро изменило общий характер церковного интерьера, в угоду новым вкусам власти имущих. В провинциальных условиях эта эволюция если и не носила противоречивый и замедленный характер, то находила лишь частичное проявление. Думается, что именно о том говорит находка, особенности которой мы стремились понять.

*

¹ Кириллов В.В. Скульптура // Очерки русской культуры XVIII века.

- М., 1990. Ч. 4. С. 79; Громыко М.М. Духовная культура русского крестьянства // Там же. С. 348-350.
- 2 Пуцко В. Ростовское серебряное дело XVII века // Зборник Музея применење уметности. Београд, 1975-1976. Бр. 19-20. С. 116. Рис. 2.
- 3 Мельник А. Уничтоженные храмы Ростова Великого // Московский журнал. 1991. № 11. С. 18-19.
- 4 Carli E. La scultura lignea italiana: Dal XII al XVI secolo. Milano, 1963.
- 5 Hauss'herr R. Triumphkreuzgruppen der Stauferzeit // Die Zeit der Staufer: Geschichte-Kunst-Kultur. Stuttgart, 1977. Bd. V. S. 131-168.
- 6 Игошев В.В. Ярославское художественное серебро XVI-XVIII вв. М., 1997. С. 36, 212. Илл. 24-26.
- 7 Гатова Т.А. Из истории декоративной скульптуры Москвы начала XVIII в. // Русское искусство XVIII века: Материалы и исследования. М., 1973. С. 31-44. Ил. 13.
- 8 Серебренников Н.Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1928. №№ 4, 5, 26, 37, 43, 52, 69, 70-75; Власова О.М. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1985. Ил. 9-14, 43, 59, 77, 81.
- 9 Чекалов А.К. Народная деревянная скульптура Русского Севера. М., 1974. С. 169. Ил. 185.
- 10 Соболев Н.Н. Русская народная резьба по дереву. М.-Л., 1934. С. 396-399; Романов Г.А. Крест резной. М., 1992. С. 53-59. Рис. 29, 30.
- 11 Фоменко В.М. Григорій Левицький і українська гравюра. Київ, 1976. С. 69-70.
- 12 Иконография ростовских святых. Каталог выставки. Сост. Мельник А.Г. Ростов, 1998. С. 43. № 24.
- 13 Там же. С. 45. № 26.
- 14 Круглова В. Василий Кузьмич Шебуев (1777-1855). Л., 1982. С. 122; Федорова М.М. Дмитрий Ростовский. Иконография в собрании Ростовского музея // СРМ. Ростов, 1991. Вып. II. С. 52.
- 15 Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв. Л., 1981. С. 122-123. Ил. 107.
- 16 См.: Малков Ю.Г. Портрет Димитрия, митрополита Ростовского из собрания Государственной Третьяковской галереи // Русское искусство XVIII века. С. 136-140. Ил. 70, 71. Попутно надо заметить, что аналогичные по типу круцификсы представлены и в польских надгробных портретах XVII-XVIII вв. См.: Dziubkowa J. Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych. Poznań, 1996. №№ 36, 61, 86, 119, 272. Еще раньше этот мотив появляется в композиции парадных польских портретов, с которыми генетически связана схема упомянутых портретных изображений св. Дмитрия Ростовского. Ср.: Gdzie Wschód spotyka Zachód: Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej. 1576-1763. Katalog wystawy pod kierunkiem Malinowskiego J. Warszawa, 1993. №№ 47, 49, 80, 92, 148, 178, 437.