Деисус из Благовещенского погоста в собрании Ростовского музея

А.Г. Мельник

В 1927 г. в Ростовский музей из часовни Благовещенского погоста поступили три иконы, уцелевшие от когда-то, видимо, весьма развитого полнофигурного деисусного чина. Это "Богоматерь"[1], "Архангел Гавриил"[2] и "Леонтий Ростовский"[3]. В 1972 г. все они были отреставрированы[4] и через несколько лет оказались выставленными в постоянной экспозиции Ростовского музея. И хотя с тех пор прошло уже немало времени, данные произведения так и не стали предметом специального изучения. В литературе их датировали и XVI в.[5], и XV столетием[6], и концом XV - началом XVI в.[7], а ныне в экспозиции они отнесены ко второй половине XV столетия. Однако ни одна из этих датировок никак не была обоснована.

Во второй половине XIX - начале XX вв. упомянутый Благовещенский погост находился на территории Ростовского уезда, вблизи его юго-западной границы. Как будто это должно было надежно связать исследуемые памятники с художественной культурой средневекового Ростова. Но оказывается, что Благовещенский погост вошел в состав Ростовского уезда, а значит, и Ростово-Ярославской епархии довольно поздно - не ранее конца XVIII в. А до того он входил в Переславский уезд[8], который до XVIII в. состоял в Московско-Владимирской епархии.

Согласно указаниям в краеведческой литературе, в древности на месте названного погоста находился Благовещенский монастырь[9]. Но в какое конкретное время он существовал, когда был основан и упразднен - никакой ясности не существовало. Не удалось мне обнаружить каких-либо сведений о нем в специальных научных изданиях. Получалось так, что сам факт существования этого монастыря оказывался под вопросом. А от ответа на него в значительной мере зависело понимание причин появления рассматриваемых произведений, так как совершенно ясно было, что они не могли быть без особых причин написаны для простого сельского погоста (см. ниже).

К счастью, в самое недавнее время мне в руки попал храмозданный крест, происходящий из Покровской церкви того самого Благовещенского погоста. Текст на этом кресте гласит следующее: "Ос[вя]тися олтарь Г[оспо]д[а] [Бога] и Спаса нашего Ии[су]са Хр[ис]та и водруже[н] бысть кр[е]ст сий в ц[е]ркви Покрова пр[ечи]стыя Б[огороди]цы лета 7000 в 200-м году ок[тября] 1 день пр[и] бл[а]гове[р]н[ых] ц[а]рех и великих князе[х] Иоане Алексиевиче Петре Алексиевиче всеа России [при] св[я]тейшем патриархе Адриане московском и вссеа Росии. Переславского уезду Залеского Конюцко-

го стану ц[е]рковь Покрова пре[чи]стыя Б[огоро]д[и]ц[ы], что бывал монастырь Благовещения пресвятыя Б[огоро]д[и]цы. А п[о]строил сию церковь по обещанию Никита Мелентьевич Ярцов 7200-го году октября в 1 ден"[10].

Итак, если верить данному тексту (а не доверять ему нет никаких оснований), то Благовещенский монастырь действительно существовал, но был упразднен ко времени строительства новой деревянной Покровской церкви в 1691 г. Таким образом, нельзя исключать, что рассматриваемые иконы были созданы для этого монастыря в период его расцвета. Конечно, имеет право на существование и версия о передаче данных икон в Благовещенский погост из какого-то другого значительного храма. Но вряд ли им был один из храмов Ростова, тем более - его Успенский собор, поскольку трудно представить передачу в древности икон из одной епархии в другую. Да и сами рассматриваемые иконы слишком малы для иконостаса столь большого храма, как Успенский собор. В позднее же время, после включения Благовещенского погоста в Ростово-Ярославскую епархию, подобная передача могла иметь место, но никак не подтверждена документально. Между прочим, указанные иконы могли быть переданы и из какой-либо церкви Переславля-Залесского или иного центра. Но это все не более чем догадки, которые трудно подтвердить.

Теперь перейдем к рассмотрению самих произведений.

Начнем с иконы Богоматери, которая представлена в рост в позе молит-

Деисус из Благовещенского погоста (слева направо):
Ил. 1. Богоматерь. Ил. 2. Архангел Гавриил. Ил. 3. Леонтий Ростовский.

венного предстояния с поворотом вправо. Поднятые на уровень груди руки расположены так, что кисть левой находится чуть ниже правой. Вишнево-коричневый довольно плотно написанный мафорий оформлен по краю тонкой двойной золотой частично сохранившейся полосой, а вокруг лика подобная полоса украшена плохо сохранившимся золотым орнаментом. Звезды надо лбом и на правом плече выполнены золотом. Несколько ниже правого плеча и в своих нижних частях мафорий украшен богатейшей, прямо-таки царственной золотой бахромой и орнаментом. Справа и слева от фигуры Богоматери мафорий опускается книзу двумя сильно заостренными углами. Чепец, гиматий и рукава зеленовато-голубые с частично сохранившимися светло-голубыми пробелами. Живопись гиматия имеет значительные утраты, поэтому местами сквозь нее просвечивает левкас, однако первоначально она, очевидно, была не менее плотной, чем живопись мафория. Поручи желтые с тонким золотым орнаментом. Обувь красновато-коричневая. Позем зеленовато-болотного цвета написан довольно прозрачной краской, свободными широкими мазками. На поземе - так называемая "травка" в виде фигурок, напоминающих пяти- или шестиконечные снежинки, и двойных точек. Фон иконы золотой с многочисленными следами от гвоздей прежде существовавшего басменного оклада. Надписи не сохранились, уцелели небольшие их фрагменты, выполненные киноварью. Обозначение нимба также не уцелело. На верхнем крае иконы имеются следы блекло-красной полосы опуши.

Живопись лика и рук исполнена с большим мастерством, посредством многослойного наложения на оливковый санкирь желтовато-коричневой охры с высветлениями на выпуклых местах и легчайшими светлыми, но не яркими движками над правою бровью и у гребня носа. На лице, кроме того, имеется легкая подрумянка. Губы лишь слегка тронуты неяркой красновато-коричневой краской. Описи черт лица сделаны очень тонко коричневой краской, но, в основном, в живописи личного мастер избегал жестких контурных линий.

Как видим, колорит иконы весьма сумрачен и построен на сближенных тонах. Характерно, что в ней не применено, кроме как в надписях, ни одной чистой и яркой краски.

Фигура Богоматери, прекрасно вписанная в поле иконной доски, обладает сильно вытянутыми пропорциями и небольшими головой и руками.

В целом образ Марии отличается внутренней напряженностью, проявляющейся в согбенности, даже как бы надломленности ее фигуры, в утонченной изысканности, я бы сказал - маньеристической изощренности в рисунке ее силуэта, наконец, в сдержанно-трагическом выражении ее лица.

Все сказанное свидетельствует, что икона принадлежит кисти какого-то крупного художника. Несомненно, это если не самый гармоничный, то один из наиболее проникновенных образов Богоматери во всем древнерусском искусстве.

На второй иконе изображен архангел Гавриил в традиционном повороте влево. В правой его руке начертанное белилами зерцало с монограммой Христа - ХС под титлом, выполненной той же краской, а в левой - красный жезл. На архангеле коричневато-красный хитон с сероватыми, имеющими значительные утраты пробелами. Многочисленные складки хитона обозначены коричневыми линиями. По подолу хитон оформлен широкой золотой каймой, сверху - золотым оплечьем. Золотой с блекло-желтой изнанкой лор перекинут через правую руку архангела. И лор, и упомянутая кайма, и оплечье одинаково украшены изображениями чередующихся красных и зеленых камней, значительная часть которых утрачена. Зеленый болотного оттенка плащ завязан на груди узлом и заброшен за спину и опускается вниз справа и слева от фигуры двумя острыми углами. Крылья коричневато-зеленые, подкрылки красные, но яркость этого цвета пригашена положенной сверху серовато-коричневой прозрачной краской. Волосы архангела коричневые, написанные по оливковому санкирю. Окрашенные охрой сапожки имеют отделку красного цвета. Золотой фон со следами гвоздей от басмы - такой же, как на первой иконе. Опушь, почти утраченная, была выполнена киноварью. Позем по цвету аналогичен первой иконе, но рисунок "травки" несколько иной. Надписи, кроме той, что в зерцале, утрачены, от них сохранились лишь небольшие киноварные фрагменты.

Личное архангела, за одним исключением, о котором скажу ниже, выполнено путем наложения на оливковый санкирь в один слой густо-розовой, с коричневатым оттенком, охры, то есть совсем не так, как на иконе Богоматери. Получается, что мастер, писавший архангела, совершенно не владел сложной техникой многослойного вохрения, которой столь свободно пользовался автор первой иконы.

Черты лика архангела обозначены тонкими коричневыми линиями, а кисть его левой руки - частично сохранившейся более толстой аналогичной по цвету линией. В изображении губ применена киноварь.

Почти все доличное иконы написано неяркими полупрозрачными красками. Этим она отличается от предыдущей иконы, но сходна с ней главным принципом колористического решения, построенного на сближенных тонах. Автор второй иконы настолько был чужд контрастному сочетанию цветов, что часто почти одинаковой краской окрашивал соседствующие совершенно разные элементы произведения. Это приводило порой к явным художественным просчетам. Например, нижние остроугольные концы плаща, весьма выразительные по рисунку, почти совершенно потерялись, слившись с позем, окрашенным близким колером.

Вообще от созерцания иконы архангела остается какое-то двойственное впечатление. С одной стороны, мы видим довольно мастерски выполненный рисунок и пропорциональное построение, сходное с первой иконой, а с другой - отнюдь не первоклассную живописно-пластическую разработку образа, которая явно принадлежит не мастеру, писавшему икону Богома-

тери.

Замечательно, что в иконе архангела имеется необыкновенно красноречивая деталь, являющаяся ключом к пониманию того, как сотрудничали эти два весьма различные по своему мастерству художника. Речь идет об изображении кисти правой руки архангела. Она выполнена совсем по-иному, чем кисть его левой руки, совпадая по технике написания с личным Богоматери. Зная это, можно представить, как ведущий мастер, являвшийся автором иконы Богоматери, сначала знаменовал икону архангела, затем написал кисть его правой руки, а все остальное предоставил выполнять второму, гораздо менее квалифицированному художнику.

На третьей иконе представлен епископ Леонтий Ростовский в повороте влево. В правой покрытой фелонью руке он держит перед собой Евангелие, левой показывает на него. На святом - зеленовато-серая фелонь с серовато-белыми крестами. По краю пущена темно-коричневая кайма. Омофор желтовато-белый с белильными и темно-коричневыми крестами, в которые вписаны золотые кресты, и с тремя темно-коричневыми волнистыми полосами на нижнем конце. Подризник желтовато-коричневый с коричневыми складками и серовато-жемчужными пробелами и парными черными вертикальными полосами источников по центру и правому от зрителя краю. Епитрахиль светло-охристая, с красными кистями по нижнему краю, орнаментированная золотыми и коричневыми линиями и изображениями красных, зеленовато-синих камней и белых жемчужин. Аналогичное оформление имеет лицевая часть Евангелия. Обрез его красный. Клобук серовато-белый, с золотыми лентами. Поручь охристая с золотой отделкой. Обувь черная. Фон золотой. Позем по цвету сходен с поземами первых двух икон. Но рисунок "травок" незначительно от них отличается. Надписи почти утрачены. Сохранились лишь фрагменты, выполненные киноварью. Опушь имела тот же цвет.

Личное выполнено так: на оливковый санкирь нанесено в один слой густо-розовое, чуть коричневатое вохрение. Кисть руки обведена толстой коричневой линией. Причем эта обводка не везде совпадает с первоначальным рисунком, исполненным серой краской. Черты лица написаны более тонкими коричневыми линиями. Белки обозначены белилами. Этой же краской положены движки у глаз и на руке. Коричневые волосы написаны по оливковому санкирю.

Колорит всего доличного на иконе Леонтия довольно высветлен и построен на сближенных тонах. Как и у архангела Гавриила, оно выполнено очень жидкими, неяркими красками. Из общей цветовой гаммы незначительно выделяется, пожалуй, только красный обрез Евангелия.

Как видим, приемы написания как доличного, так и, в особенности, личного на иконах архангела Гавриила и Леонтия очень близки, но совпадают не полностью. Одно из двух: либо эти иконы написаны разными художниками, либо автор иконы архангела создал и икону Леонтия, незначительно

изменив свою манеру. Последнее более вероятно, однако окончательное суждение по данному вопросу принадлежит будущему.

Встает вопрос: к какому художественному центру принадлежали авторы наших икон? Для ответа на него существенно следующее наблюдение. Как было показано выше, несмотря на разницу в мастерстве, художники более ли менее одинаково стремились строить цветовые соотношения в своих произведениях на сочетании сближенных тонов. Именно этот колористический принцип давно уже принято считать важнейшей принадлежностью художественной культуры средневекового Ростова. Что же, значит, авторы деисуса из Благовещенского погоста творили в русле ростовской живописной традиции?

Однако нельзя не видеть, сколь многое сближает их с искусством Москвы XV в.

Думается, до окончательного ответа на поставленный выше вопрос необходимо определенно установить, что в самой Москве или где-либо в Средней Руси не было художественного течения, подобного тому, которое ныне считается лишь принадлежностью Ростова. Если же, в конце концов, будет признано ростовское происхождение авторов рассматриваемых икон, то тогда придется отказаться от бытующего мнения о совершенной провинциальности и даже примитивности искусства Ростова XIV-XVI вв. (хотя, разумеется, икон такого рода здесь тогда писалось немало). Ибо в лице ведущего мастера деисуса из Благовещенского погоста мы имеем первоклассного художника, не уступавшего лучшим иконописцам Москвы или Новгорода.

К сожалению, прямых аналогов рассматриваемым произведениям мне обнаружить не удалось, хотя более отдаленные, но не имеющие надежной датировки - существуют. Поэтому так трудно однозначно определить, когда деисус из Благовещенского погоста был написан. Мало что в данном случае может дать и палеография, так как все надписи на иконах, кроме монограммы Христа в зерцале архангела, утрачены.

На уровне чисто интуитивном манера автора иконы Богоматери кажется близкой искусству второй половины XV в., а остальные два проиведения по стилю ближе к рубежу XV и XVI вв. Конечно, мне хотелось применить какие-то более рациональные способы для установления датировки этих памятников. Кажется, такие способы есть, и заключаются они в следующем. У каждой из трех икон имеются малозначительные, казалось бы, элементы иконографии, которые могут выступить в роли датирующих признаков.

На первой иконе такими элементами можно считать острые углы мафория, спускающиеся по бокам от фигуры Богоматери, но не сами по себе, а лишь с учетом той их особенности, что правый от зрителя угол опущен значительно ниже, чем левый.

Иконографическая схема данного произведения, несомненно, восходит к

соответствующей иконе деисусного чина 1408 г. из владимирского Успенского собора. Из того же источника происходят и упомянутые углы мафория. Но на владимирской иконе подобные углы находятся почти на одном уровне, точнее даже - левый от зрителя угол размещен чуть ниже правого. Сходным образом показаны те же углы на иконе Богоматери из иконостаса (около 1427 г.) Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. Только на последней иконе правый угол находится чуть ниже левого, что уже предвещало указанное решение нашей иконы. Но вполне отчетливо прием изображения упомянутых углов мафория на разной высоте стал применяться лишь во второй половине XV в. Очевидно, одним из наиболее ранних образцов такого рода является икона Богоматери деисусного чина из церкви села Гостинополья близ Новгорода. Эту икону ныне принято датировать второй половиной - концом XV в.[11] Но наибольшее распространение, судя по известным сохранившимся произведениям, описанный прием получил уже в XVI в.[12]

Существенной особенностью иконографии "Архангела Гавриила" являются острые нижние углы его плаща, почти зеркально повторяющие друг друга. Полностью сходных примеров данной иконографической черты пока не найдено. А все гораздо менее отчетливо выраженные аналоги относятся к концу XV - XVI вв. Наиболее ранние известные мне образцы: иконы архангелов иконостаса 1497 г. из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря[13] и архангел Гавриил в росписи (1502-1503 гг.) над западным порталом собора Ферапонтова монастыря.

В образе Леонтия привлекает к себе внимание такая деталь, как волосы, выбившиеся из-под клобука. Оказывается, это вовсе не обязательный атрибут иконографии данного святого. До конца XV в. в известных мне изображениях Леонтия Ростовского подобная деталь отсутствует. Особенно же часто она в том или ином виде фигурирует на иконах Леонтия конца XV - начала XVI вв., но встречается и много позже. Среди наиболее ранних аналогов назову икону этого святого из упомянутого кирилловского иконостаса 1497 г.[14], изображение Леонтия в росписи 1502-1503 гг. собора Ферапонтова монастыря[15] и икону Леонтия из так называемого Гуменецкого (Поникаровского[16]) деисусного чина начала XVI в.[17]

Итак, проведенный анализ склоняет к тому, что все три рассматриваемые иконы созданы не ранее конца XV в. Скорее всего, это произошло в конце XV - начале XVI столетий.

Как видим, далеко не все вопросы, поставленные в настоящей работе, разрешены однозначно. Однако цель моя состояла не в высказывании окончательных суждений, а в привлечении внимания специалистов к обсуждению столь значительного произведения, каким является деисус из Благовещенского погоста.

*

[1] ГМЗРК. И-532, 168,3 х 72,5 х 3,8.

2 ГМЗРК. И-531, 168 х 76,4 х 3,6.
3 ГМЗРК. И-530, 168,3 х 76,4 х 3,6.
4 Ямщиков С. Живопись Ростова Великого. Каталог. М., 1973. Б/п.
5 Там же.
6 Кривоносов В. Ростовский музей-заповедник. Путеводитель. Ярославль, 1985. С. 95
7 Вахрина В.И. Иконы из собрания Ростовского музея-заповедника. Каталог. М., 1991. С. 14.
8 А.А. Титов упоминает об антиминсе церкви Благовещенского погоста, священнодействованном в 1780 г. архиереем Переславля-Залесского (Титов А.А. Ростовский уезд Ярославской губернии. М., 1885. С. 391). Значит, этот погост вошел в Ростовский уезд после этого времени.
9 Обозрение епархии Преосвященным Ионафаном епископом Ярославским и Ростовским // ЯЕВ. Ч. неофиц. 1883. С. 2-3; Титов А.А. Указ. соч. С. 390-394.
10 ГМЗРК. Ц-91/1.
11 Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982. С. 289, 494.
12 См., напр., воспроизведения: Болотцева И. Ярославская иконопись XIII - XVIII веков. Ярославль, 1981. 8; Алпатов М.В., Родникова И.С. Псковская икона XIII-XVI веков. Л., 1990. Илл. 46, 120; Сорокатый В.М. Иконостас новгородской церкви Петра и Павла в Кожевниках //Древнерусское искусство. Исследования и атрибуция. СПб., 1997. С. 289.
13 См.: Лелекова О.В. Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря 1479 год. Исследования и реставрация. М., 1988. Илл. 8 (12), 21 (18).
14 См.: Там же. Илл. 17 (16).
15 Данилова И.Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970. С. 44.
16 О происхождении данного деисуса из церкви села Поникарова см.: Мельник А.Г. К истории комплекса художественных памятников, поступивших в Ростовский музей из церкви села Гуменца // ИКРЗ. 1996. Ростов, 1997. С. 55-66.
17 Ямщиков С. Указ. соч. Б/п.