

Ростовские иконы XVI в. и Русский Север

В. Г. Пуцко

Широкий взгляд на ростовское иконописание XVI в. может представляться явно более предпочтительным, чем внимание к конкретным комплексам и группам произведений этого времени, могущим заинтересовать специалиста, который имеет основания судить о сложности и противоречивости художественного процесса. Данное положение вещей в значительной мере предопределено предшествующими этапами¹. Но, разумеется, оно обусловлено преимущественно конкретными историческими причинами, в том числе вызывавшими миграцию мастеров. Поэтому положение о местных корнях применительно к ростовским иконам XVI в. требует существенных поправок. Оно скорее предполагается, чем доказывается.

На сегодняшний день икон XVI в., исторически связанных с Ростовом, насчитывается сравнительно немного, даже вместе с имеющими явно не местное происхождение. Думается, что к их числу можно отнести небольшую по размерам (45,8 x 34,6 см) житийную икону Николы Зарайского из церкви Николы во Ржищах в Ростове, поступившую в Ростовский музей в 1884 г. от священника этого храма Димитрия Фелицына². Живопись данного произведения, отнесенного к первой половине XVI в., выполнена в упрощенной манере, свойственной северным мастерам, хотя как будто «на принадлежность иконы местному искусству указывает и темное коричневое письмо ликов»³. Последнее обстоятельство вместе с архаичным стилем и лаконичностью композиции житийных клейм может, во-первых, говорить в пользу пришлого иконописца, а, во-вторых, свидетельствовать о выполнении в середине XVI в., под влиянием постановлений Стоглавого собора 1551 г., призвавшего подражать старым мастерам.

Скромные размеры упомянутой иконы позволяют видеть в ней произведение, выполненное по частному заказу, и лишь позже оказавшееся в храме. Логически предположить изначальную функцию храмового образа

¹ См.: Пуцко В. Г. Ростов в истории русской культуры // ИКРЗ 2006. Ростов, 2007. С. 238–245; *Его же*. Ростовская иконопись в истории русского искусства // ИКРЗ 2005. Ростов, 2006. С. 486–498; *Его же*. Иконы XIII–XV вв. из Ростовской земли: проблема историко-художественного контекста // ИКРЗ 2004. Ростов, 2005. С. 254–270; *Его же*. Иконы Ростова Великого после 1453 г.: о роли византийской традиции // ИКРЗ 2007. Ростов, 2008. С. 183–203; *Его же*. Элитарная московская иконопись XV–XVI вв. в Ростове и его окрестностях как историко-культурная проблема // ИКРЗ 2008. Ростов, 2009. С. 312–326; Мельник А. Г. Деисусный чин из церкви села Поникарова близ Ростова в кругу произведений московской живописи конца XV – начала XVI вв. // ИКРЗ 2008. Ростов, 2009. С. 327–344.

² Вахрина В. И. Иконы Ростова Великого. М., 2003. С. 144–147. № 41 (текст В. И. Вахриной и Е. В. Гладышевой).

³ Там же. С. 148.

в данном случае препятствует то обстоятельство, что из той же ростовской церкви Николы во Ржищах происходит деисусный чин, который имеет признаки принадлежности к более раннему времени, и, во всяком случае, никак не может быть приписан иконописцу житийной иконы Николы Зарайского, как по индивидуальной манере, так и по причине более умеренного архаизма.

О церкви Николы во Ржищах в Ростове, разрушенной в 1920-х гг., в литературе есть лишь отрывочные сведения, в сущности фиксирующие отдельные факты⁴. Упоминание о храме с таким названием, еще деревянном, есть в межвых книгах под 1685 г. Каменная церковь, унаследовавшая прежнее название, построена на западной окраине Ростова в 1793 г. В ней находились два придела, посвященные Пророку Илии и Алексию Человеку Божию. Сохранившееся описание храма, составленное вскоре после его сооружения, возможно, в будущем позволит выяснить местонахождение в нем рассматриваемого здесь деисусного чина. Но и сейчас понятно, что он принадлежал еще деревянной церкви, построенной явно задолго до 1685 г.

История изучения деисусного чина из церкви Николы во Ржищах тоже имеет свою небольшую литературу. Входящая в этот ряд икона апостола Петра была расчищена в 1920-х гг., и именно по ней приходилось судить о художественных достоинствах остальных произведений этой композиции, раскрытых в ГЦХНРМ в 1971–1972 гг. и отнесенных к XVI в.⁵ Черты проявленной архаизации художественного стиля тогда заставили нас отнести Николо-Воржицкий деисусный чин ко второй половине XV в., при отсутствии опорных точек для датировки⁶. Но при этом была сделана первая попытка ввести иконы в общерусское русло. В частности, речь шла о том, что «Центральная икона деисусного чина из Николо-Воржицкой церкви имеет изображение Спаса в престоле, облаченного в темно-красный хитон с золотым клавом на рукаве и водянисто-голубого цвета гиматий. Правой рукой двуперстно благословляет; маленькая кисть левой руки положена на кодексе Евангелия с золотой крышкой переплета и киноварным обрезом. Трон, на котором восседает Спас, поражает массивностью своих форм. Художник видит его как бы сверху. Как наиболее примечательную деталь описываемой иконы следует выделить нимб вокруг головы Христа. Он такого же цвета, как и гиматий; золотым является лишь перекрестье с обычными буквенными обозначениями. Богоматерь в зеленоватом хитоне и темно-вишневом плаще. Лик имеет желтоватое вохрение. Фигура удлинённых пропорций и воздействует исключительно своим силуэтом. Совершенно иное впечатление оставляют

⁴ *Титов А. А.* Ростов Великий и его святые. Путеводитель. М., 1909. С. 58; *Его же.* Ростов Великий в его церковно-археологических памятниках. М., 1911. С. 57 (датирована 1795 г.); *Вахрина В. И.* Иконы Ростова Великого. С. 396.

⁵ Живопись Ростова Великого. Каталог. М., 1973. Помещены сведения о всех иконах, но воспроизведена лишь центральная, а в цвете – фрагмент иконы апостола Петра, «реставрированной» Л. Овчинниковой в 1971–1972 гг. (в действительности – освобожденной от незначительных загрязнений).

⁶ *Луцко В. Г.* Заметки о ростовской иконописи второй половины XV века // *Byzantinoslavica*. Т. 34. Prague, 1973. С. 203–205. Рис. 4–9.

иконы с изображениями архангелов Михаила и Гавриила. Михаил в синей тунике с украшенным камнями и жемчужной обнизью подолом и киноварном плаще. Гавриил — в киноварного цвета тунике и водянисто-синем плаще. Складки одежд резкие, графичные. Резкими являются и пробела на гребнях крыльев. На ногах украшенные жемчугом золотые сапожки. В одной руке у архангелов мерила, в другой — еле различимые в настоящее время зеркала с монограммами Христа». Следующая пара икон имеет изображения в рост ап. Петра и Павла. Икона ап. Павла, одетого в зеленовато-коричневые хитон и гиматий и держащего кодекс в руках, очень плохой сохранности. Икона ап. Петра, напротив, является не только одним из наиболее сохранившихся произведений рассматриваемого деисусного чина, но и может служить образцом, дающим наиболее полное представление о художественном стиле всей группы икон из Николо-Воржицкой церкви⁷. Тогда же возник вопрос о своего рода перекрестных московских и северных новгородских воздействиях, ставших вполне реальными после переселения в Поволжье в 1488 г. правительством Ивана III «житных людей» из покоренного Новгорода⁸.

Тогда же, при первой публикации произведений, был сделан следующий вывод: «В целом деисусный чин из Николо-Воржицкой церкви в Ростове довольно близок произведениям мастеров северных новгородских провинций XV в. Черты сходства находим и в иконографии (тип Спаса, архангелов с характерным скреплением плащей на груди в виде многочисленных застёжек), и в стиле: особенно в моделировке ликов. Желто-лимонный ядовитого оттенка фон также сближает этот чин с северно-русскими произведениями иконописи. Поскольку чин сохранился не в полном своем составе, а степень сохранности живописи оставляет желать лучшего, вопрос в мастерах, работавших над его выполнением, следует оставить открытым. Однако позволим себе изложить некоторые наблюдения, касающиеся особенностей, которые дают возможность проделать первичное разграничение икон по мастерам. Даже при самом беглом знакомстве с чином нельзя не обратить внимания на два таких чисто внешних признака как различный уровень позема и различные графические начертания сопровождающих изображения надписей. По этим признакам можно в одну группу выделить иконы архангелов и апостола Петра, в другую — Богоматери в молении и апостола Павла. В последних двух иконах позем имеет более высокий горизонт, а надписи выполнены довольно крупной вязью с характерными острыми окончаниями букв вниз. В отличие от них, иконы первой группы имеют надписи, сделанные мелким полууставом, формы букв которого приближены к квадрату. Разделив таким образом иконы на две группы, мы без особых затруднений обнаруживаем, что каждая из них выполнена в одной стилистической манере. Для первой характерны черты, уже отмеченные при анализе иконы апостола Петра. Иконы Богоматери и апостола Павла имеют довольно существенные отличия. Фигуры не так плотно заполняют пространство ковчега, выделяются более темным и резким

⁷ Там же. С. 204.

⁸ Соловьев С. М. История России с древнейших времен. М., 1960. Кн. 3. Т. 5. С. 34.

силуэтом и большей желтизной в вохрении лиц. Совершенно ясно, что перед нами произведения двух иконописцев, принимавших участие в создании деисусного чина. Кто из мастеров выполнил икону Спаса на престоле — мы не можем сказать точно. Что касается манеры выполнения, то она гораздо ближе к свойственной иконам архангелов и апостола Петра. Вызывает некоторое удивление разделение труда между двумя иконописцами, приведшее к тому, что составляющие пару иконы апостолов Петра и Павла оказались написаны различными мастерами⁹. Сейчас такие случаи более известны, после того, как стал доступным широкий сравнительный материал. Новое описание, сделанное много лет спустя и целиком игнорирующее уже приведенные наблюдения, тем не менее отмечает близость рисунка трона некоторым новгородским иконам второй половины XV—XVI вв., содержит утверждение о том, что разбеленная голубая краска, усиливающая активность звучания оттенков синего и голубого в колорите иконы средника, достигая наибольшей интенсивности в изображении нимба и гиматия Христа, и делается вывод, что «очевидно, эта особенность цветового решения композиции была не только индивидуальной чертой стиля провинциального мастера, но имела символический смысл»¹⁰. По заключению авторов данного описания, «Стиль деисусного чина из церкви Николы во Ржищах представляет один из наиболее провинциальных вариантов ростовского искусства. Об этом свидетельствует не только упрощенность иконографических схем, но и почти полное отсутствие объемной моделировки, а также линейный принцип построения формы и локальность цветов, лишенных полутонов и оттенков. Письмо ликов контрастно: границы между темным санкирем и охристыми высветлениями с подрумянкой не ступшевываются, а как бы нарочито оставляются открытыми. Яркий желтый фон икон почти не имеет аналогий, кроме некоторых ростовских памятников»¹¹. При этом, однако, дана отсылка к памятникам, имеющим явно не местное происхождение, в том числе к элитарному по письму деисусному чину из с. Гуменца, первоначально находившемуся в церкви с. Поникарова.

Разумеется, нельзя отрицать вероятность реального выполнения деисусного чина из церкви Николы во Ржищах на месте, в Ростове, но это никак не дает оснований видеть в нем «один из наиболее провинциальных вариантов ростовского искусства». Такой вывод был бы вполне закономерным в результате анализа если не всех, то хотя бы значительной части сохранившихся ростовских икон первой половины XVI в. Пока же располагаем разнохарактерными произведениями, очень затрудняющими общие суждения о местных традициях. Кажется, что работали самые различные мастера, сформировавшиеся в иных художественных центрах. Теоретически, конечно, город, являвшийся центром обширнейшей и влиятельной Ростовской архиепископии, не мог оставаться без собственных иконописцев. Но где именно их произведения? Если они вряд ли достигали уровня столичных,

⁹ Пуцко В. Г. Заметки о ростовской иконописи второй половины XV века. С. 205—206.

¹⁰ Вахрина В. И. Иконы Ростова Великого. С. 148, 151.

¹¹ Там же. С. 151.

то еще меньше оснований допускать преобладание столь архаизирующего стиля. Последний, особенно не рискуя впасть в ошибку, скорее можно считать показательным для социального уровня и эстетических вкусов заказчиков иконостаса, протяженность которого (при условии, что деисусный чин был семифигурным) должна была составить около двух с половиной метров. Следовательно, не исключена изначальная предназначенность для придела деревянного храма. Изображение Спаса на престоле аналогичного типа (ил. 1) действительно характерно для новгородской иконографической традиции XV в., для которой, однако, более типичным оказывается иное положение подножия, «диагональное». Спас с закрытой книгой преобладает в греческой иконографии. Стройная, удлинённых пропорций фигура Богородицы в молении (ил. 2) следует прорисовке лучших московских образцов, тогда как сумрачная цветовая гамма, как и фактура письма, заставляют видеть в иконописце провинциального мастера. Еще больший, столь же своеобразный симбиоз представляет живопись икон архангелов (ил. 3, 4) и первоверховных апостолов (ил. 5, 6). Размеры икон архангелов (86,7 x 32; 86,0 x 30 см) почти идентичны, но композиционное размещение фигур на плоскости производит различное впечатление: от свободного до плотно вписанного в пространство. Примерно то же можно сказать и относительно изображений апостолов, правда, при большем различии ширины икон (87 x 27; 85 x 32 см). Это различие могло бы стать показателем разного происхождения икон, если бы не одинаковая структура самой доски и не идентичное оформление обрамления в виде широкой красной полосы. Обращают на себя внимание и небольшого диаметра нимбы с широкой темной контурной обводкой. То яркие открытые, то приглушенные цвета больших локальных плоскостей, прочерченных тонкими графическими линиями складок, вместе с обобщенной манерой письма оставляют впечатление монолитности. Это искусство трудно назвать примитивным, хотя оно далекое от московских и новгородских утонченных образцов, несомненно известных и использованных.

Иконы, которым пока не обнаружено полноценных стилистических аналогий на ростовской почве, тем не менее, не стоят совершенно особняком в русской иконописи XVI в. И здесь прежде всего надо указать на выполненный около 1517 г., частично сохранившийся деисусный чин, происходящий из соборной церкви Святой Живоначальной Троицы Филиппо-Ирапской пустыни на р. Андоге¹² (ил. 7). Письмо здесь, правда, более искусное, но встречаются те же краски светлого желтого фона, голубых и красных одежд архангелов, тоже нанесенных прозрачным слоем. Совпадают и иные формальные признаки, позволяющие судить об общей художественной традиции. Хотя, разумеется, речь не может идти о продукции одной мастерской. Не приходится говорить и о различии индивидуальных манер, равно как и о иконографических вариантах. Вместе с тем это искусство заметно удалено от датируемого рубежом XV–

¹² Рыбаков А. Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков. М., 1995. С. 258. № 176–179; Куликова О. В. Древние лики Русского Севера. Из музейного собрания икон XIV–XIX веков города Череповца. М., 2009. С. 16. № 18–21.

XVI вв. деисусного чина церкви Покрова Богородицы с. Покровское в Долгих Слободах Череповецкого у., выполненного очень искусным мастером, весьма изысканных по цвету и силуэтам фигур¹³.

На первый взгляд, можно обнаружить нечто общее в манере письма рассматриваемого деисусного чина и более позднего, относимого к середине – второй половине, деисусного чина из иконостаса церкви Ризоположения с. Бородава близ Кириллова, выполненного, как принято считать, местными мастерами, придерживавшимися двух художественных направлений¹⁴ (ил. 8, 9). Но при внимательном сопоставлении на первый план выступают не столько отдельные общие формальные признаки, сколько хронологические и стилистические различия. По крайней мере, говорить об их близком сходстве не приходится. В частности, заметно отличается иконография средника, да и соотношения высоты и ширины икон разные. Надо заметить, что в пределах начала – середины XVI в. соотношение сторон средника деисусного чина заметно эволюционирует в сторону приближения к квадрату. Колорит Бородавского деисусного чина более монохромный, с преобладанием коричневых и бурозеленых тонов.

Из этого же региона, из Падчеварской Михаило-Архангельской церкви Кирилловского уезда, происходит частично сохранившийся деисусный чин, датируемый началом XVI в.¹⁵ (ил. 10). Его иконы, по размерам почти идентичные ростовским (91 x 32; 91,0-x 32,5 см), написаны в иной индивидуальной манере и обязаны иным иконографическим образцам. В них можно безошибочно распознать воздействие Новгорода, почти не затронутого московскими влияниями. Однако стоит присмотреться к методам адаптации элитарных образцов, чтобы увидеть нечто общее, более показательное, чем копирование общих моделей. По крайней мере, нет сомнений, что речь может идти о произведениях одного времени, и это дает некоторые основания датировку ростовских икон хронологически ограничить первой третью XVI в.

И остается исключительно сложный вопрос об отношении к северной русской иконописной традиции. Его сложность в том, что иконопись Русского Севера весьма разноликая, обусловленная использованием местными и пришлыми мастерами самых разнообразных источников¹⁶. Если не учитывать происхождение некоторых икон, то их атрибуция станет затруднительным делом. Наиболее выразительно «прочитываются» новгородский и московский факторы в истории северного иконописания, а говорить о ростовском приходится робко и неопределенно, поскольку о художественном облике средне-

¹³ Там же. С. 15. № 6–14.

¹⁴ Петрова Л. Л., Петрова Н. В. Иконы Кирилло-Белозерского музея-заповедника. М., 2003. С. 28–29. № 95–101.

¹⁵ Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века. М., 2008. С. 495–501. № 101–105 (текст И. А. Шалиной).

¹⁶ См.: Смирнова Э. С. Живопись Обонежья XIV–XVI веков. М., 1967; Рыбаков А. Вологодская икона; Северные письма. Каталог / Сост. Вишнякова О. Н., Кольцова Т. М. Архангельск, 1999; Иконы Русского Севера. Двинская земля, Онега, Каргополь, Поморье. Статьи и материалы, М., 2005.

векового Ростова в целом пока нет конкретного понятия. Есть только догадки и субъективные мнения, лишённые твердой основы. Конечно, Ростовская земля не была пустыней и явно имела своих мастеров. Но известные ныне иконы ростовского происхождения XVI в. слишком разнохарактерные, чтобы внушить оптимизм исследователю, поставившему перед собой задачу ответить хотя бы на часть возникающих вопросов.

Соприкосновение мастеров деисусного чина из церкви Николы во Ржицах с северной художественной традицией оказывается правдоподобным. Обнаружить причины этого пока невозможно.

Ил. 1. Спас на престоле. Икона деисусного чина церкви Николы во Ржицах в Ростове. Первая треть XVI в. ГМЗРК



Ил. 2. Богоматерь. Икона деисусного чина церкви Николы во Ржицах в Ростове. Первая треть XVI в. ГМЗРК

Ил. 3. Архангел Михаил. Икона деисусного чина церкви Николы во Ржицах в Ростове. Первая треть XVI в. ГМЗРК

Ил. 4. Архангел Гавриил. Икона деисусного чина церкви Николы во Ржищах, в Ростове. Первая треть XVI в. ГМЗРК



Ил. 5. Апостол Петр.
Икона деисусного чина
церкви Николы во Ржищах
в Ростове. Первая треть
XVI в. ГМЗРК

Ил. 6. Апостол Павел.
Икона деисусного чина
церкви Николы во Ржищах
в Ростове. Первая треть
XVI в. ГМЗРК

Ил. 7. Архангел Михаил.
Богоматерь. Иконы деисусного чина соборной церкви
Святой Живоначальной
Троицы Филиппо-Ирапской
пустыни. Около 1517 г.
ЧерМО



Ил. 8. Богоматерь, Иоанн
Предтеча. Иконы деисусного
чина церкви Ризоположения
с. Бородава. Середина —
вторая половина XVI в.
КБИАХМ



Ил. 9. Апостол Петр.
Архангел Михаил. Иконы
деисусного чина церкви
Ризоположения с. Бородава.
Середина – вторая половина
XVI в. КБИАХМ



Ил. 10. Апостол Петр.
Архангел Михаил. Икона
деисусного чина Михаило-
Архангельской церкви с.
Падчевара Кирилловского
уезда Новгородской губернии.
Начало XVI в. НГОМЗ