

Государственный музей-заповедник
«Ростовский кремль»

История и культура Ростовской земли

2017



Ростов
2018

Эталон в ростовской иконописи XIII–XVI веков

В. Г. Пуцко

Ростовская иконопись сравнительно поздно сделалась предметом активного изучения, когда уже успели оформиться в науке общие представления об иконописании Новгорода, Пскова, Москвы и в значительной мере Твери. Вследствие этого в специальной литературе об иконописной продукции средневекового Ростова встречались порой необоснованные суждения. В одних случаях говорили об ее значительности, в других — об ее провинциальном характере. В частности, В. Н. Лазарев, высоко оценивая происходящие из Ярославля иконы XIII в., говорил об образцах ростовской иконописи XIV–XVI вв. как об отличающихся ярко выраженным архаизмом¹. И значительно позже, признавая существование в Ростове крупной художественной школы в XIV–XV вв., отмечали ее удаленность от новых художественных проблем².

В течение нескольких лет нами было осуществлено изучение ростовской иконописи в различных аспектах, в результате чего стало очевидным, что неоднородная продукция работавших в Ростове мастеров различного качественного уровня представляет художественные направления, связанные с разной социальной средой, к которой принадлежали заказчики³. В этом плане ростовское иконописание мало чем отличается от связанного с иными художественными центрами. Разве только тем, что оно меньше ориентировано на элитный слой населения, чем, скажем, в Новгороде

¹ *Воронин Н. Н., Лазарев В. Н.* Искусство среднерусских княжеств XIII–XV веков // История русского искусства. М., 1955. Т. 3. С. 19–20.

² *Вздорнов Г. И.* Живопись // Очерки русской культуры XIII–XV веков. М., 1970. Ч. 2. С. 354, 356.

³ *Пуцко В. Г.* О ростовской иконописи XIII–XVI вв. // Сообщения Ростовского музея (далее — СРМ). Ростов, 1998. Вып. 9. С. 77–83; *Пуцко В. Г.* Ростов в истории русской культуры // История и культура Ростовской земли (далее — ИКРЗ). 2006. Ростов, 2007. С. 238–245; *Пуцко В. Г.* Иконопись Ростова (проблемы и суждения) // ИКРЗ. 2009. Ростов, 2010. С. 328–337; *Пуцко В. Г.* Иконы XIII–XV вв. из Ростовской земли: проблема историко-художественного контекста // ИКРЗ. 2004. Ростов, 2005. С. 254–276; *Пуцко В. Г.* Иконы Ростова Великого после 1453 г.: о роли византийской традиции // ИКРЗ. 2007. Ростов, 2008. С. 183–203; *Пуцко В. Г.* Ростовская иконопись в истории русского искусства // ИКРЗ. 2005. Ростов, 2006. С. 486–498; *Пуцко В. Г.* Ярославские и ростовские иконы XIII в. в византийском историко-художественном контексте // СРМ. Ростов, 2012. Вып. 19. С. 196–209; *Пуцко В. Г.* Ростовская иконопись между мифом и реальностью // ИКРЗ. 2014. Ростов, 2015. С. 123–138.

и Москве. При отсутствии письменных источников практически невозможно разграничить произведения местных и иногородних мастеров, одинаково бытовавшие в городе и его окрестностях. И только изредка явственно проступают стилистические признаки, сближающие ростовские иконы XVI в. с продукцией мастеров северных новгородских провинций⁴. Но это уже совпадает с периодом широкой миграции, нарушившей культурную замкнутость ряда городов.

Важно знать, на какие именно образцы ориентировались ростовские иконописцы в своем творчестве XIII–XVI вв.: от времени становления локальной художественной традиции до ее последовательного растворения в общерусском стиле. Для этого мы ограничились произвольным выбором четырех икон, местное происхождение которых принципиально не оспаривается, и соотносением их с возможными оригиналами либо их ближайшими репликами. С учетом того, что сохранились единичные произведения, о документированном обращении мастеров из Ростова именно к этим памятникам, разумеется, не может быть речи. Однако динамика эволюции иконографии и стиля такова, что вряд ли стоит совершенно пренебрегать подобным сопоставлением. По крайней мере оно дает некоторые результаты, при критической оценке которых можно несколько продвинуться в указанном направлении. Мы отдаем себе отчет в том, что выяснение потенциальных оригиналов не ведет к отрицанию самобытности русского сакрального искусства, в защиту которой снова стали раздаваться голоса, к сожалению, с примитивным пониманием самой проблемы.

Возникновение и развитие иконографии Собора архангелов обстоятельно прослежено по византийским и восточнохристианским произведениям, в связи с почитанием ангелов и развитием их культа, до появления интересующей нас иконографической формулы в XI–XII вв.⁵ В основе изображения – прославление Христа Еммануила двумя архангелами, Ангела Великого совета Господа. Датируемая XIII в. мозаика собора Сан Марко в Венеции представляет окончательно оформившуюся схему композиции (ил. 1). Ее в целом повторяет икона из Михаило-Архангельского монастыря в Великом Устюге (ил. 2). По своим размерам (165 x 118) она соответствует признакам храмовой, которой и являлась до 1928 г. Предполагается выполнение иконы около 1272–1276 гг. в Ростове⁶. Рисунок фигур архангелов и погрудного изображения Христа Еммануила в медальоне указывают

⁴ Пуцко В. Г. Ростовские иконы XVI в. и Русский Север // СРМ. Ростов, 2016. Вып. 21. С. 174–184.

⁵ Вздорнов Г. И. *Σύναξις τῶν Ἀρχαγγέλων* // Византийский временник. М., 1971. Т. 32. С. 157–183; Чичинадзе Н. Икона «Собор архангелов» из церкви Архангелов селения Пхотрери (Верхняя Сванетия, Грузия) // Памятники культуры. Новые открытия. 2006. М., 2008. С. 352–363.

⁶ Смирнова Э. С. Иконы Северо-Восточной Руси. Середина XIII – середина XIV века. М., 2004. Кат. 5. С. 206–211. Табл. 12. Ср.: Вздорнов Г. И. «Собор архангелов Михаила и Гавриила» из Великого Устюга // Сообщения ВЦНИЛКР. М., 1971. Вып. 27. С. 141–162.

на то, что иконописец следовал византийскому оригиналу, может быть — миниатюре. Об этом говорят технические приемы в выполнении ликов, манера воспроизведения орнаментики одеяний и колорит, первоначально с более интенсивными вкраплениями синего цвета. Данная иконография, малоизвестная на Руси, благодаря более поздним иконам, одна из которых, возможно происходящая из того же Великого Устюга, с фигурами архангелов в трехчетвертном повороте. Вряд ли ее можно считать списком рассматриваемой, с симметричной композицией и строго фронтальными изображениями. Воздействие византийского эталона несомненное, как и его несколько упрощенное восприятие, чуждое классических форм.

В верхней части левой створы южных врат собора Рождества Богородицы в Суздале, датируемых около 1230 г., находится выполненное в технике золотой наводки по меди изображение Троицы Ветхозаветной, с прислуживающим Авраамом, имеющее все характерные признаки позднекомниновского искусства⁷ (ил. 3). Эта иконографическая формула имеет близкие параллели в произведениях византийского круга, в том числе этой же эпохи⁸. Данный извод композиции в 1360–1380-х гг. воспроизвел иконописец иконы Ветхозаветной Троицы, находившейся в церкви Косьмы и Дамиана в Ростове Великом⁹ (ил. 4). Судя по размерам (116 x 87, но доска опилена на две трети ширины полей вверху и внизу), она первоначально могла быть храмовой более ранней деревянной церкви. Небольшие фигуры несоизмеримы с иконной доской, и даже кажутся не равновеликими. Стилистическая характеристика тяготеет к примитиву, хотя в целом это профессионально выполненное произведение, судя по отдельным деталям. Византийский эталон оказался подвергнут самой радикальной переработке.

Появление нового художественного стиля в русской иконописи второй половины XV в. связано с именем знаменитого московского мастера Дионисия¹⁰. Его творческое наследие, представленное иконами и фресками, оказало определяющее воздействие на сакральное искусство Руси XV–XVI вв.¹¹ Для индивидуальной манеры Дионисия характерны изысканные формы удлиненных фигур, тонкое письмо, сдержанный колорит с преобладанием вишневого и золотисто-охряного цветов, соединенных с розоватым охрением

⁷ Овчинников А. Н. Суздальские золотые врата. М., 1978. Табл. 63.

⁸ Троица Андрея Рублева. Антология / сост. Г. И. Вздорнов. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1989.

⁹ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. М., 1993. Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века. Кат. 43. С. 112–114; Пуцко В. Г. Ростовская икона Троицы Ветхозаветной: иконография и стиль // Троицкие чтения. 2001–2002 гг. Большие Вяземы, 2003. С. 142–154.

¹⁰ Пуцко В. Г. Феномен творчества Дионисия // Линтула. Сборник научных статей. СПб., 2016. Вып. 9. С. 119–131.

¹¹ Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / Выставка произведений древнерусского искусства XV–XVI веков из собраний музеев и библиотек России. М., 2002.

по светло-зеленому санкирию теплого тона, при выполнении ликов и рук. Моделировка объемов применяется в основном при выполнении одежд. Но при этом всегда придается большое внимание изящному рисунку и локальному цветовому пятну, иногда — с золотым ассистом. Тенденция к удлинению фигур, надо заметить, сказывается и в греческих произведениях поствизантийского времени, но у Дионисия она отмечена особой гармоничностью, что весьма заметно в ферапонтовских фресках (ил. 5). Отголоски этой стилистической характеристики заметны в иконе архангела Михаила из Ростовского музея (размером 60 x 45), датируемой сейчас концом XV в.¹² (ил. 6). Явный налет архаизации образца прежде служил причиной отнесения произведения к более раннему времени. Иконописец не мог адекватно воспроизвести дионисиевскую манеру и свойственный произведениям великого художника светлый и звучный колорит. Эталон оказался слишком элитарным для его усвоения. Но показательным является уже сам ориентир, указывающий на возросший авторитет искусства Москвы.

Как можно было ожидать, его проявление должно усилиться в следующем XVI в. Обратимся к еще одному сравнению. В соборе Покровского монастыре в Суздале находилась храмовая икона (размером 141,5 x 105), явно московского происхождения, датируемая последней четвертью XV в.¹³ (ил. 7). В ее многофигурной композиции, равно как и в общем художественном строе, заметно воздействие манеры Дионисия, в частности в некоторой уплощенности и вытянутости фигур и характере колорита. Но пропорции фигур все же близки к классическим и, кроме того, эти фигуры с крупными головами воспринимаются несколько обособленно. Это яркий пример усвоения творческого феномена великого мастера столичными иконописцами. Попутно надо заметить, что в типологическом плане композиция соединяет новгородские и суздальско-московские черты, получающие затем в XVI в. разнообразные вариации¹⁴. Храмовая икона церкви Покрова Богородицы в Ростове (размером 100 x 74), датируемая серединой — второй половиной XVI в., представляет одну из них¹⁵ (ил. 8). Не удивительно, что она обнаруживает немало отличий в сравнении с суздальской, и основное из них то, что Богородица не сама держит в руках мафорий, а его простирают над ее фигурой парящие ангелы. Иначе трактован архитектурный фон, но сохраняется подобная группировка святых и созерцающих явление, фигурки которых более мелкие, и поэтому кажущиеся подвижными, хотя не все они свободно расположены в пространстве. Сказалась также эволюция стиля, происшедшая за прошедшее время, и по-

¹² Вахрина В. И. Иконы Ростова Великого. М., 2003. Кат. 8. С. 74–75.

¹³ Иконы Владимира и Суздаля. М., 2006. Кат. 13. С. 102–107. Текст Л. В. Нерсисяна.

¹⁴ Пуцко В. Г. Русские иконы XVI в. с изображением Покрова: синтез новгородской и суздальско-московской иконографических схем // Москва — третий Рим: Материалы XV Российской научной конференции, посвященной памяти святителя Макария. Можайск, 2008. Вып. 15. С. 186–209.

¹⁵ Вахрина В. И. Иконы Ростова Великого. Кат. 57. С. 194–197. Текст Е. В. Гладышевой и В. И. Вахриной.

тому дионисиевская традиция скорее отзывается эхом.

При всей ограниченности рассматриваемого здесь материала, нетрудно убедиться в том, что в истории ростовского иконописания византийский эталон в конце XV в. уступает место московскому. Причины для изменения общего ориентира были различные. Во-первых, исчезновение самой Византии, а продукция критских мастеров, пользовавшаяся также признанием на Руси, не могла оказывать такое же психологическое воздействие. Кроме того она была несколько разнохарактерной, поскольку ориентирована также на эстетические вкусы западноевропейских заказчиков¹⁶. Во-вторых, Москва в указанное время, творчески усвоив византийское наследие, уже успела обеспечить становление элитарного направления иконописи, выдвинув в качестве реального лидера Дионисия. Конечно, его искусство не было лишь повторением палеологовских шедевров, а несло переосмысление с явным усилением лирического восприятия образа. Икона Богоматери Одигитрии из церкви Димитрия Солунского села Поникарово Ростовского уезда – лучший тому пример. Мы мало осведомлены о состоянии собственно ростовской иконописи указанного времени и лишь слишком недавно научились отличать ее образцы от привезенных из столицы и вызывавших пиетет. Единственно, в чем можно быть уверенным, так это в сложном составе работавших в первой половине XVI в. в Ростове иконописцев, среди которых были и почти не затронутые новыми художественными веяниями. Существовал также ростовский иконописный примитив¹⁷.

Однако, как известно, достижения любого художественного центра определяются по наиболее качественной его продукции. Есть она и в Ростове, с определенными чертами своеобразия, обычными для усвоения нового направления, как это отчетливо видно по выносной иконе из церкви Бориса и Глеба¹⁸. Как можно убедиться, и за работой среднего художественного уровня виден элитарный образец, понятый иконописцем в меру своей одаренности и профессиональных навыков. Нередко обнаруживается несоответствие размеров изображений и иконной доски, свидетельствующее о том, что в руках художника не было иных прорисей. Впрочем все эти осложняющие поиск обстоятельства в конечном итоге не препятствуют возможности определения эталона, достигавшего провинциальных центров чаще всего благодаря уже несколько адаптированным спискам, а не дорогостоящим оригиналам. И Ростов в этом отношении вряд ли представляет исключение.

¹⁶ Подробнее см.: *Chatzidakis M.* Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italo-grecque // In memoria Sofia Antoniadis. Venezia, 1974. P. 169–211.

¹⁷ *Луцко В. Г.* Царские врата из с. Воскресенское – ростовский иконописный примитив // СРМ. Ростов, 2016. Вып. 21. С. 185–191.

¹⁸ *Луцко В. Г.* Выносная двусторонняя икона из ростовской церкви Бориса и Глеба: иконография и стиль // ИКРЗ. 2015. Ростов, 2016. С. 81–88.



Ил. 1. Собор архангелов Михаила и Гавриила. XIII в. Мозаика собора Сан Марко в Венеции.



Ил. 2. Собор архангелов Михаила и Гавриила. Около 1272–1276 гг. Икона из Михаило-Архангельского монастыря в Великом Устюге. Санкт-Петербург, Государственный Русский музей



Ил. 3. Троица Ветхозаветная. Около 1230 г. Пластина левой створы южных врат собора Рождества Богородицы в Суздале



Ил. 4. Троица Ветхозаветная. 1360–1380-е гг. Икона из церкви Косьмы и Дамиана в Ростове Великом. Москва, Государственная Третьяковская галерея



Ил. 5. Архангел. Фрагмент фрески с изображением Страшного суда. 1502 г. Собор Рождества Богородицы Феропонтова монастыря



Ил. 6. Архангел Михаила. Около 1500 г. Икона. Ростов Великий, Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль»



Ил. 7. Покров Богоматери. Последняя четверть XV в. Икона из собора Покровского монастыря в Суздале. Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник



Ил. 8. Покров Богоматери. Середина – вторая половина XVI в. Икона из церкви Покрова Богоматери в Ростове. Ростов Великий, Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль»