

Иконы из иконостаса Вознесенской церкви Великого Устюга

Среди многочисленных памятников Великого Устюга Вознесенская церковь отличается исключительным богатством декоративного убранства, которое роднит ее с московскими храмами. В числе аналогов ей можно назвать прежде всего церковь Рождества в Путинках.

Эта близость внешнего облика великоустюжской церкви к московским, а также то, что ее заказчик — богатый устюжский купец Никифор Ревякин являлся одновременно купцом московской гостиной сотни, привели знатока Великого Устюга П. А. Тельтевского к мысли, что строителями Вознесенской церкви были москвичи¹. И. Евдокимов вообще относил этот памятник к так называемому «московскому барокко»². Действительно, вряд ли у какого исследователя стиливые признаки архитектуры церкви вызовут сомнения в ее московских корнях.

Церковь легко датируется письменными источниками³. Дата подтверждается и кованой оконной решеткой, находящейся в западном проеме северной стены придела Всех Скорбящих радости, орнамент которой содержит надпись «лета 7156», то есть 1648 год.

Вскоре после постройки церковь была отделана. Тогда же, по всей вероятности, в ней был установлен первый иконостас. Но в деревянном Устюге частым и неперенным злом были пожары, город многократно выгорал буквально дотла. Эти пожары видоизменяли облик храма и его убранство. Так, есть сведения, что первоначальный тябловый иконостас сгорел в пожаре 1699 г. Новый тябловый иконостас просуществовал до 1742—1744 гг. и затем был заменен резным барочным пятирусным, дошедшим до наших дней⁴. Нет возможности установить, сохранился ли второй иконостас, написанный после 1699 г., во время еще одного пожара, случившегося в 1715 году. В. Выголов и Г. Бочаров считают, что именно в этот пожар, когда обгорели деревянные главки Вознесенской церкви, был также уничтожен и иконостас⁵.

Однако непосредственных указаний относительно сохранности иконостаса в источниках пока не обнаружено. Раскрытая живопись икон барочного иконостаса 1742—1744 гг. не противоречит их датировке концом XVII — началом XVIII вв.

Иконы, являющиеся предметом исследования, происходят из праздничного чина иконостаса. Это «Сошествие Святого Духа на апостолов», «Вход в Иерусалим» и «Сретение Господне».

Икона «Сретение» размером 106,5×90,5×3,5 см раскрыта в 1986 г. (рис. 1). Ее основу составляет трехчастная сосновая доска с врезными сквозными шпонками, без ковчега, с паволокой мелкого плетения и меловым левкасом. Написана в технике яичной темперы.

Сохранность красочного слоя памятника вполне удовлетворительна за исключением его верхней центральной части и левого угла иконы, где находится разновременная вставка позднейших доновлений, наибольшие параметры которой 28×66 см. Вставка пришлась на верхнюю часть изображения архитектурного фона (части окон) и на поле с надписью. Небольшие утраты белильной разделки до санкиря имеются на живописи бороды, носа и щеки лика Симеона, остальные лики святых — очень хорошей сохранности.

Есть утраты верхнего красочного слоя по всей поверхности изображения стены, исполненной двумя красками: нижний слой лилового цвета, верхний — прозрачной темной охрой.

«Сретенье Господне» представлено в интерьере. Справа на двухступенчатом подиуме стоит в согбенной позе старец Симеон. Он одет в красный хитон и зеленый гиматий. На руках у него младенец Христос в золотой тунике. Богоматерь одета в светлый мафорий и зеленую столу, одна ее рука прижата к груди, как бы придерживая край одежды, другая протянута к Симеону. Слева от Богоматери изображен Иосиф в красно-оранжевом хитоне и зеленом гиматии, держащий в левой руке двух белых голубей.

Позади Богоматери и Иосифа, несколько над ними, изображена пророчица Анна с книгой в руках. На голове у нее белый плат, спускающийся складками на плечи поверх зеленой одежды, под которой видна красная, а еще ниже светло-желтая одежда. Особенность ее изображения — отсутствие ступней ног.

Фоном для сцены является стена, имеющая два окна и две арки. Стена имеет легкую графическую прорисовку архитектурных членений белилами по приглушенному розовому тону. В верхней ее части изображены серебром два окна с тонко расчерченной черными линиями квадратной решеткой. На переднем плане изображение как бы обрамлено архитектур-

ными кулисами; слева и справа, наполовину срезанные иконными полями, изображены столбы сложной профилировки, которые, соединяясь, образуют наверху арку.

Вся сцена хорошо скомпонована, наблюдается равновесие частей в композиции и в цвете: слева — три фигуры в рост и маленькая арка уравниваются фигурой Симеона с Младенцем, большим светлым подножием и красной занавесью в проеме большой арки. Колорит обеих частей композиции идентичен. Большую роль в звучании цветовой гаммы играют золото и серебро, которыми покрыты освещенные места одежд и нимбы. Интересно трактована одежда Христа: она написана золотом по белилам, в складках тени прорисованы желтой краской с легкой растушевкой. Плат на руке, которой Симеон держит Младенца, написан теми же белилами, но в тенях складки прорисованы светло-серой краской с легкой растушевкой, которая затейливым рисунком придает ткани фактуру шелка.

Еще больше внимания уделено одежде Богоматери. Мафорий в основе розовато-охристый, довольно широко прописан золотом, а в тенях темно-вишневой краской. По сравнению с традиционным символическим цветом мафорий здесь сильно высветлен и обычно присущий ему цвет наблюдается только в складках. Нижняя одежда сине-зеленого цвета трактована в том же духе с сильными высветлениями традиционных символических цветов, которые используются насыщенными в полный тон только в складках.

Примечательно, что одежды всех персонажей прописаны в светлых тонах твореным золотом, тогда как у Симеона Богоприимца — серебром. Можно предположить, что в основе лежало стремление художника связать фигуру Симеона с серебряными окнами, через которые струится свет, символизирующий нисхождение Святого Духа.

Лики святых имеют мягкий овал и приятные черты, хотя несколько крупноваты и своеобразны по пластике: характерный рисунок губ, носа и тяжеловатых век. Лики психологически традиционно умиротворены, за исключением лика пророчицы Анны, в котором чувствуется некоторый внутренний порыв.

Техника написания такова: на санкирь оливкового цвета нанесена охра с оранжево-розовым оттенком, моделировка же осуществляется сильно разбеленной той же охрой в светах, а в тенях остается чистый оливковый цвет санкиря. Легкая прозрачная подрумянка приглушенного розовато-оранжевого цвета располагается небольшим пятном под скулой на границе с тенью, на губах, верхних веках и ушах. Любопытна трактовка глаз: белки написаны слегка сероватыми белилами, радужная оболочка двухслойна, сначала проложен оливкового цвета санкирь, а по нему цвет подру-

мянки, и лишь зрачок отмечен «чернышкой». Разделка волос и бород у Симеона и Иосифа производилась по санкрию того же оливкового цвета тончайшими параллельными белильными линиями.

Фигуры имеют пропорции, близкие к норме (1:7), и характерные формы ног и рук с длинными тонкими пальцами.

Предлагаемый иконографический извод представлен в полном соответствии с евангельским текстом традиционными персонажами. Особенностью же данной композиции является отсутствие жертвенника с киворием, которые были характерны для подавляющего большинства восточно-христианских икон и росписи, начиная с IX—X вв.⁶

На первый взгляд, композиция упрощается, лишаясь кивория с престолом, но ставшая перед художником задача изобразить всю сцену в интерьере храма в пластическом отношении восполняет утрату ветхозаветного символа. Пространство интерьера передано очень схематично, почти символически. Оно выражается в рисунке толщины арки, прорывающей пространство вглубь, и в линейной перспективе рисунка пола. Здесь нет тех «шахматных полов», которые встречаются, например, на Улановских иконах праздничного чина придела Похвалы Пресвятой Богородицы Успенского собора Московского Кремля⁷ — они не так вздыблены, линиями только намечен рисунок, тогда как сами «шахматные» клетки не раскрашены. Это придает интерьеру большую убедительность и цельность, однако он остается лишенным органической связи с пластикой фигур и слишком упрощенным. По сравнению с более ранними русскими иконами в нем нет экзотических деталей, фантастических «вертоградов» и прочего.

Декоративно интерьер очень скуп. Фигуры отодвигаются от передней кромки иконы, тем самым пропорционально они оказываются лучше увязанными с интерьером. Чувствуется рационализм в построении всей композиции в целом, но некоторые детали интерьера выбиваются из общего принципа рациональности, например, окна, которые пространственно не очень логично увязаны с двумя ведущими вглубь арками. Но окна художнику были необходимы именно с религиозно-символической точки зрения. Так, мастер, отказавшись от традиционного способа изображения нисхождения Святого Духа, пытался передать этот символический элемент через изображение окон.

Из анализа иконографии «Сретения» вытекает, что в основе ее лежит традиционная схема, измененная в соответствии с новым художественным подходом, стремлением мастера представить сцену более «жизнеподобно». Отсюда — задачи изображения всей сцены в интерьере, а это повлекло за собой отказ от некоторых традиционных иконографиче-

ских атрибутов и попытки сохранить религиозный и сакральный ее смысл новыми художественными приемами.

По всей вероятности, в основе новой трактовки сцены стоял западный образец⁸, скорее всего использованный опосредованно, возможно, через другие аналогичные иконы русских мастеров. По сравнению с упомянутыми ранее иконами Кирилла Уланова в приделе Похвалы Пресвятой Богородицы, устюжскому мастеру удалось построить более спокойный интерьер. Атмосфера его отвечает умиротворенному состоянию персонажей. Однако ничего нового в реалистическом понимании интерьера художник в свое произведение не принес. Также ничего нового он не сказал в области более реалистической трактовки персонажей. Их фигуры и лики чисто иконны, жесты условны. И хотя пропорции персонажей приведены в более близкое соответствие с реальными, сами фигуры остаются все-таки чужеродными трехмерному пространству. По всему видно, что художник даже не работал в этом направлении.

Другая икона из иконостаса церкви — «Вход в Иерусалим» (106,5×105,5×3 см) традиционна по своей иконографии (рис. 2). От «Сретения» ее отличает некоторая упрощенность приемов. Это ощущается прежде всего в трактовке архитектуры.

Некоторая упрощенность видна также в изображении ликов. Лики у иудеев — как у братьев-близнецов, лики апостолов сопоставляются только по возрасту, внутри возрастных групп различий они не имеют. Также типизированы лики детей.

Живую струю вносит колорит, который соответствует торжественному моменту встречи. Икона написана светлыми, яркими красками. Христос в золотом хитоне восседает на белой лошади, перед ним белый город, апостолы и иудеи в основном одеты в светлые одежды и все на фоне светло-зеленой земли и голубого неба. Завершают ощущение торжества пятна красного цвета, равномерно расположенные слева, в центре и справа.

Моделировка и живопись ликов на этой иконе заметно отличаются от «Сретения». Лица и руки написаны в светотеневой манере, которая хорошо известна в русской иконописи второй половины XVII в., начиная с Симона Ушакова⁹. Объемная лепка ведется многослойным наложением разбеленных охр по санкирю темно-оливкового тона с сероватым оттенком. Верхний слой — почти чистые белила, наложенные густо штриховкой с растушевкой. Освещенная часть лика занимает меньше места, чем притененная. Постепенной сплавленности света с тенью нет, что отличает эту манеру от «Сретения» и от указанной манеры, связанной с Симоном Ушаковым. Подрумянка находится на тех же

местах, что и в ликах «Сретения», но имеет другой цвет — близкий к сиене.

В одеждах появляются новые цвета — песочный с темно-желтыми тенями на гиматии ближайшего апостола, красный, холодного оттенка и бледно-розовый, причем в тенях он сочетается с темно-охристым. То есть эта икона значительно разнообразней «Сретения» по колориту.

Икона «Сошествие Святого Духа на апостолов» (107×98,5×3,5 см) отличается прежде всего тем, что определяющая роль в построении ее композиции отведена интерьеру (рис. 3). Причем все строится так, что лужга выполняет роль рамы. Глубина пространства создается отступлением вглубь центральной части стены. Кроме того, как и в иконе «Сретение», глубина эта подчеркивается и перспективным полом. Фигуры также отодвинуты вглубь, хотя и остаются уплощенными и по законам иконной композиции объединенными в группы, очерченные как бы одним контуром. Пропорциональные соотношения фигур с пространством приближаются к классическим, т. е. к тем, которые появились в живописи XVIII в.

Живопись иконы «Сошествие Святого Духа» отличается по сравнению со «Сретением» большей графичностью. Это сказывается в графических движениях на ликах, более усложненной линейной профилировке членений стен и профилировке квадратных «шашек» пола. Ощущается и более дробная моделировка одежд, некоторая усложненность складок, особенно на одеждах двух крайних апостолов слева.

По сравнению с «Сошествием Святого Духа», «Сретение» выглядит значительно монументальнее, обобщеннее и спокойнее по внутреннему настроению. Несколько взволнованная трактовка живописи «Сошествия Святого Духа», возможно, объясняется повышенным драматизмом самого сюжета.

Таким образом, можно сделать некоторые выводы относительно рассмотренных икон. Их иконография отличается точным соответствием евангельскому тексту. Изображаются традиционные персонажи, совершенно отсутствуют какие-либо дополнительные символы или детали с семантической нагрузкой. Сцены малофигурны, особенно те, которые представляются в интерьере. При этом мастерам удалось добиться известного эффекта монументальности и внушительности, придать своим композициям сакральный смысл, а в «Сретении» — известную духовную созерцательность.

В соответствии со своими композиционными подходами мастера или один мастер используют и рисунок, который работает на обобщенность образа. Что касается цвета, то по своему колориту устюжские иконы значительно мягче близких московских образцов, в целом красочная гамма очень спокойна. Она создает впечатление сдержанной радости.

Особенностью всех этих икон, сближающей их с иконами второй половины XVII в. круга мастеров Оружейной Палаты, является направленное и очевидно выраженное внимание к передаче сцены в интерьере. Очень близки в этом плане иконы Кирилла Уланова из придела Похвалы Пресвятой Богородицы Успенского собора Московского Кремля¹⁰.

На иконе «Сретение» Кирилла Уланова нет ощущения боковых стен, а с левой стороны внутреннее пространство вообще открывается вовне. На исследуемой иконе «Сошествие Святого Духа» также отсутствуют боковые стены. Более традиционно трактуется интерьер мастером великоустюжской иконы «Сретение». Он моделирует типичное ящичное пространство с внутренней передней стенкой, как это можно наблюдать в ярославских работах Гурия Никитина. Для автора «Сретения» такое пространство, как у Кирилла Уланова или на иконе «Сошествие Святого Духа», видимо, не могло быть связано с его сверхзадачей — создать замкнутые в себе созерцательные образы святых. В композиции же «Сошествие Святого Духа» трактовка сцены более драматична и допускает известную динамику: созданная художником пространственная зона только подчеркивает сценические и экспрессивные моменты сюжета. И все же и у Кирилла Уланова, и в устюжских иконах использованы одни и те же приемы построения интерьерного пространства и пропорциональная связь интерьера с размерами фигуры. Но в устюжских иконах персонажи в интерьере остаются иконописными, их жесты и позы не имеют пластической убедительности. Лики написаны в чисто иконописной технике, которая была свойственна таким мастерам, как Федор Зубов или Тихон Филатьев. Подобно московским иконам в цветах активно используется золото и серебро, но одежды при этом не получают той всезатмевающей роскошности, которая иногда отличает московские работы (например, Кирилла Уланова). На первом месте у устюжских живописцев остается лик.

Из сказанного можно сделать вывод, что связь стиля икон из Великого Устюга с московскими оказывается значительно более принципиальной и тесной, чем это может показаться на первый взгляд. Эту связь можно назвать сильным московским влиянием, ведь все самое существенное в построении этих образов связано с Москвой. Это и светотеневая лепка ликов, и сложное построение интерьеров, и уверенная постановка в них фигур — то, что в спорах того времени называли «живоподобием» и «световидностью». Однако тонкие цветовые сочетания, любовь к отдельным элементам графики оказываются связанными с великоустюжской художественной традицией. Гораздо больше местного устюжского понимания и в содержании образов. Здесь делается акцент на

серьезном и глубоко религиозном переживании, которое стоит для мастеров на первом месте.

Можно отметить близость ряда ликов, особенно в иконах «Вход в Иерусалим» и «Сошествие Святого Духа», с ликами приписных святых на иконе Богоматери Владимирской, 1707 года, работы устюжанина Бориса Дюмидова¹¹ (икона хранится в Вологодском краеведческом музее). У него также очевидно знание приемов московского «живоподобного письма» на обнаженных частях тела и схожий с исследуемыми иконами подход в трактовке одежд, выполненных с едва намеченными складками, и монументальными, обобщенными контурами фигур. Подлинных устюжских икон, чье местное происхождение твердо доказано, не очень много, что затрудняет их исследование. Введение в научный оборот целой группы икон иконостаса Вознесенского храма может послужить важным материалом для дальнейшей работы.

Реставрация иконостаса церкви Вознесения в Великом Устюге ещё не закончена, а потому нельзя исключить новые открытия в изучении великоустюжской иконописной школы.

1. Тельтевский П. А. Великий Устюг. — М., 1960.

2. Евдокимов И. Е. Север в истории русского искусства. — Вологда, 1921.

3. Тельтевский П. А. Указ. соч., с. 38.

4. Выголов В., Бочаров Г. Сольвычегодск, Великий Устюг, Тотьма. — М., 1983, с. 116.

5. Там же, с. 117.

6. Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. — СПб, 1890, с. 224.

7. Осташенко Е. Я. Иконостас Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля. //Музеи Московского Кремля. Труды IV. Произведения русского и зарубежного искусства XVI — начала XVIII вв. — М., 1984.

8. Там же, с. 98. Е. Я. Осташенко детально перечисляет источники иконографических новшеств живописцев конца XVII в., это были книги с гравюрами и рисунками, издаваемые на Западе, которые имели широкое хождение среди русских иконописцев.

9. Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. — М., 1984, с. 67.

10. Прежде всего имеется в виду икона «Сретение», см. Осташенко Е. Я. Указ. соч., табл. IV.

11. Живопись вологодских земель XIV—XVII вв. /Сост. И. Пятницкой, Н. Федишиным, О. Козодеровой, Л. Харлампенковой. — М., 1976, каталог № 65. Считаю своим долгом поблагодарить Л. Ф. Харлампенкову за предоставленную возможность ознакомиться с иконой в запаснике Вологодского краеведческого музея.



Рис. 1. Икона «Сретение Господне»

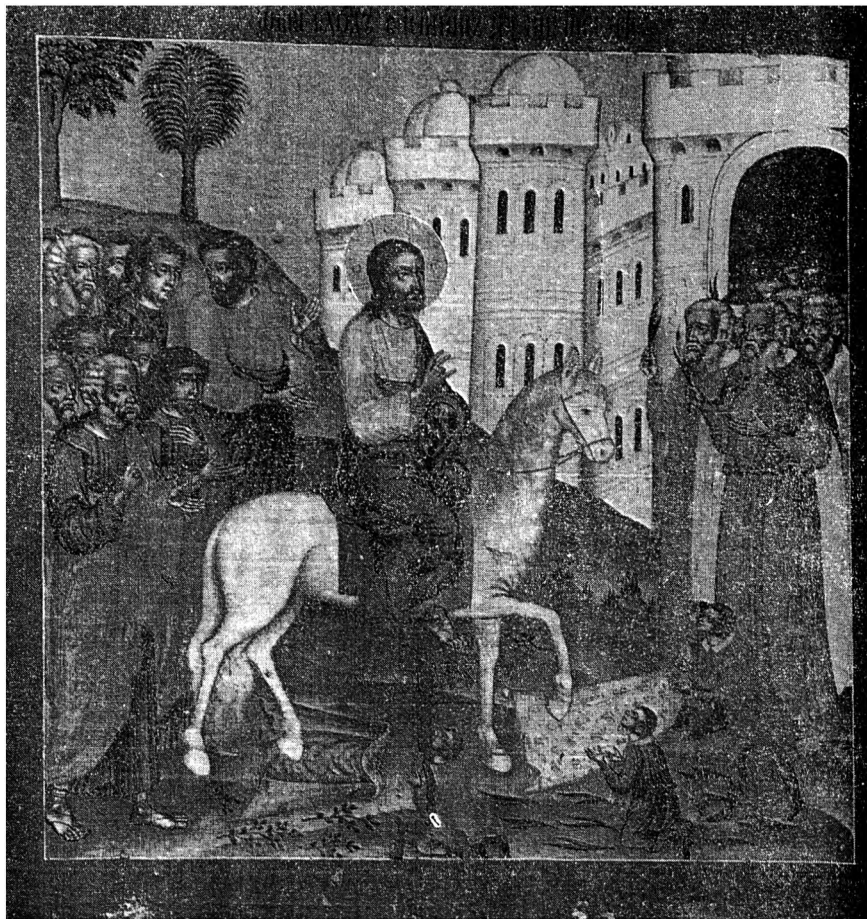


Рис. 2. Икона «Вход Господний в Иерусалим». В процессе реставрации



Рис. 3. Икона «Сошествие Святого Духа». В процессе реставрации