

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ
АРХАНГЕЛЬСКИЙ ОБЛАСТНОЙ МУЗЕЙ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ



ЧТЕНИЯ ПО ИССЛЕДОВАНИЮ
И РЕСТАВРАЦИИ ПАМЯТНИКОВ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ
СЕВЕРНОЙ РУСИ, ПОСВЯЩЁННЫЕ
ПАМЯТИ ХУДОЖНИКА-РЕСТАВРАТОРА
НИКОЛАЯ ВАСИЛЬЕВИЧА ПЕРЦЕВА
1902-1981

И. Я. Богуславская
(Ленинград)

Н. В. ПЕРЦЕВ КАК ЛИЧНОСТЬ



Н. В. Перцев в мастерской Русского музея. 1866 г.

Не нова мысль о том, что сталинская политика «выравнивания» людей, уничтожения наиболее талантливых привела к тому, что сегодня нам остро не хватает ярких личностей, обладающих богатым интеллектом, имеющих свою индивидуальную позицию в жизни и деятельности, людей поистине интеллигентных.

Такой яркой оригинальной личностью был Николай Васильевич Перцев. Щедро одаренный от природы, он, будучи музейным работником, художником и реставратором, до последнего своего дня жил в ногу со временем, был в своем деле специалистом высокого класса, живо интересовался искусством, литературой, наукой, общественно-политической жизнью и обладал

незаурядными человеческими качествами. На все у него была своя точка зрения, которую он не просто декларировал, но доказывал и обосновывал.

Личность формируется с детства, ее основы закладываются воспитанием, семьей. Н. В. Перцев родился 17 (ст. ст.) декабря 1902 года в Ярославле. Отец его, Василий Александрович Перцев, родом из села Новленское под Вологдой, был музейным работником, краеведом, собирателем картин и старинного фарфора¹. Мать, Евдокия Ивановна, из купеческого ярославского рода, умерла от чахотки, когда мальчику было два с половиной года. Кроме сына, остались еще две дочери. После нескольких лет вдовства В. А. Перцев вновь женился, появились еще две дочери. Положение единственного сына давало Николаю Васильевичу некоторую независимость. Но он всегда заботился обо всех сестрах, особенно выделяя младшую Надежду и защищая свою кровную младшую сестру Марию от неравного и несправедливого отношения мачехи, которое вызывало в нем глубокий протест. Впоследствии он говорил, что ненавидел в жизни двух людей — мачеху и Сталина.

Несмотря на более чем скромный достаток, детям стремились дать образование. Интересы отца к искусству, старине, музейному делу во многом определили пристрастия сына. На формирование вкусов не мог не оказать влияния облик Ярославля, его художественные памятники. Семья жила в доме Матвеевских — памятнике архитектуры конца XVIII — начала XIX вв.

Но жизнь заставляла «спускаться на землю», и в 15 лет, по окончании реального училища, Н. В. Перцеву пришлось идти работать. Он становится конторщиком Ярославского отделения Рабоче-крестьянской инспекции (РКИ), где не хватало грамотных людей. Приходилось ездить с обследованиями различных хозяйств, видеть контрасты бедности и купеческой роскоши, сталкиваться с несправедливостью, подкупом, обманом.

Однако тяга к искусству одержала верх, и в 1924 году Н. В. Перцев поступил работать в Ярославский губернский музей, а в 1926 году в Ярославское отделение Центральные реставрационных мастерских. И здесь на формирование его личности большое влияние оказали учителя: Н. Г. Первухин, И. А. Тихомиров, А. И. Анисимов, Н. И. Брягин.

Нил Григорьевич Первухин (1874—1954) был инспектором Ярославского реального училища, а затем директором Ярославского музея². Им подписаны мандаты, по которым Н. В. Перцев ездил с обследованиями Ярославской области с целью выявления и вывоза в музей ценных художественных памятников.

Историк, архивист, краевед, Первухин был автором нескольких монографий о выдающихся архитектурных памятниках Ярославля. Эти книги Перцев берег всю жизнь.

Илларион Александрович Тихомиров (1861—1933) — историк, археолог, архитектор-реставратор³. Под его непосредственным руководством началась деятельность Перцева-реставратора. Недавно обнаруженные в Ярославском музее письма Н. В. Перцева к И. А. Тихомирову из Углича 1928—1929 гг. рассказывают о тех работах, которые проводил там Перцев по заданию своего учителя. Очевидно, именно Тихомиров привил ему основные принципы реставрационного дела.

Александр Иванович Анисимов (1877—1932) — искусствовед, крупнейший знаток древнерусской живописи и руководитель реставрационных работ⁴, в 1920-е годы читал лекции и вел семинарские занятия по древнерусскому искусству в Ярославском университете, где Н. В. Перцев учился на факультете общественных наук. Увлечение Анисимова иконописью древнейшего периода оказало влияние и на его ученика.

Николай Иванович Брягин, представитель знаменитой династии мстёрских реставраторов древнерусской живописи, работал в Ярославле, Ленинграде, Вологде, Москве. Он был непосредственным учителем Н. В. Перцева по реставрации икон и фресок и рекомендовал его тогдашнему руководителю Русского музея в Ленинграде П. И. Нерадовскому как способного человека, интересующегося древнерусским искусством⁵.

Важными обстоятельствами формирования личности Н. В. Перцева в ярославский период жизни были его занятия живописью, участие в художественной жизни города и на выставках⁶, контакты с местными художниками, вступление в 1925 году в Ярославское отделение АХХР, а в 1928 году — в РАБИС⁷. Пристрастия молодого художника лежали в области французского импрессионизма и постимпрессионизма. И впоследствии Перцев всегда следил за новейшими направлениями и течениями в искусстве. Но определяющим для него были поиски собственно живописных, колористических средств выразительности.

Таким образом, формирование личности Н. В. Перцева проходило в сложные 1920-е годы. Напряженная музейная, реставрационная, художническая деятельность, веселые молодежные компании, подчас ярые споры о жизни и искусстве, в конце 1920-х годов усиление общественной напряженности, разгром и ликвидация Ярославских реставрационных мастерских, арест, хотя и недолгий, отца, — все это завершилось в 1931 г. по сове-

ту друзей переездом в Ленинград, с которым он связал всю дальнейшую жизнь.

В Ленинграде многие годы его ждали квартирные и бытовые неурядицы, отчасти искупавшиеся разнообразной и интересной работой, сначала в отделах прикладного и древнерусского искусства Русского музея, а с 1935 года в штате Уполномоченного по охране памятников Ленинградской области.

К этому времени относится знакомство Н. В. Перцева с Ф. А. Каликиным, известным реставратором и собирателем древностей, много лет работавшим в Эрмитаже⁸. Их профессиональные и дружеские контакты длились много десятилетий, вплоть до кончины Каликина в 1971 году. Его Перцев также считал одним из своих учителей.

Общение в 1930-е годы с ленинградской интеллигенцией, разнообразные работы формируют Перцева как деятеля реставрации, охраны памятников и музейного дела. Но внутренней удовлетворенности своей деятельностью у него не было. В одном из писем 1936 года он писал: «На работе... сумбурность, неопределенность. Не знаю, что делать, и, главное, осознаю отсутствие у себя основной, капитальной задачи в жизни, наличие которой, вероятно, значительно помогло бы мне, ликвидировало бы иногда существующую у меня нерешительность в действиях большого масштаба. Знаю, что цель и задача работать вообще на том фронте, на котором работаю, это не задача. Без конкретной цели с определенной высотой подъема нет задачи. А без задачи ерунда»⁹.

Поиски этой конкретной цели прервала и отодвинула война. В августе 1941 года он был мобилизован. Опыт работы в РКИ привел в Управление Московского военного округа. Под бомбежками и обстрелами приходилось мотаться по фронтовым и тыловым частям с инспекциями. Письма этого времени из разных мест показывают облик сугубо штатского мирного человека, трудно, но мужественно переносившего обычные тогда для всех лишения, верящего в грядущую победу. 5 ноября 1942 года он писал: «Моя ненависть к врагу растет. Перед отъездом из Ленинграда она не была такой, как сейчас. Теперь я не могу простить те бедствия, которые переживают так много людей. В начале войны их трудно было себе представить»¹⁰. Из записки в ожидании поезда в мае 1943 года: «...Лежу на брюхе и упиваюсь началом лета; лета после нудной, тяжелой военной зимы. Однако так не ложится, как до войны, безмятежно, без мыслей о том, что земля пропитывается кровью и слезами... Милый доктор, какая все-таки усталость и тяжесть от этих лет...»¹¹.

В ноябре 1945 года по ходатайству начальника Инспекции по охране памятников Ленинграда Н. Н. Белехова Н. В. Перцев был демобилизован и вместе с Н. Н. Белеховым и архитектором К. Д. Халтуриным включился в огромную работу по восстановлению разрушенных войной памятников архитектуры Ленинграда. Перцев руководил бригадой живописцев-реставраторов, возрождавших монументальные росписи в зданиях Русского музея, Эрмитажа, Шуваловского, Юсуповского и Шереметевского дворцов, Исаакиевского собора и др.¹²

Конец 1940 — начало 1950 годов были в Ленинграде тяжелыми временами — аресты, доносы, травля интеллигенции. Не миновала травля и Н. В. Перцева. Бросив все, он на несколько лет уехал в родной Ярославль, где вместе со своим учеником С. Ф. Коненковым укреплял находившиеся в аварийном состоянии фрески ряда церквей XVII века. Лишь в январе 1954 года он вернулся в Ленинград, приглашенный руководить реставрационной мастерской древнерусской живописи, возрождаемой в Русском музее. С этого времени реставрация произведений древнерусского искусства — икон и фресок — становится главным делом его жизни. Перцев возродил экспедиции по сбору памятников на местах, раскрывал и укреплял иконы, обучал учеников, помогал многим музеям страны в консервации и реставрации произведений; в течение 10 лет, во время летних отпусков, работал с бригадой учеников и коллег в Вологодском Софийском соборе, в 1968 году организовал в Вологде мастерскую по реставрации икон, в Русском музее вел спецсеминары по древнерусской живописи, писал статьи и научные доклады, постоянно занимался живописью.

Уже этот пересказ фактов биографии Н. В. Перцева говорит о масштабах его личности.

Прежде всего его отличала огромная любовь и не просто преданность, но органическая привязанность к своему делу. Он не смотрел на работу как на средство получения заработка, хотя нищенские ставки, которые ему полагались по штату, вынуждали постоянно искать сверхурочные работы. Но выполнялись они также на высоком профессиональном уровне и с соответствующей научной и реставрационной документацией, которой он всегда придавал большое значение.

В его бытность реставрации нигде не учили, навыки передавались из рук в руки, от опытного мастера к молодому, в практической работе. Так учился он сам, также учил своих учеников. Уже в начале 1970-х годов, когда стали создавать факультет реставрации в Институте имени И. Е. Репина, Перцева приглашали не только организовать и вести курс, но и за-

ведовать кафедрой. Но понимая всю ответственность этого дела, свой уже солидный возраст и необходимость по существу овладеть новой профессией лектора и специалиста-теоретика, он отказался.

Н. В. Перцев не был книжным или кабинетным специалистом. Его высокий профессионализм вырос в практической работе. Перечень выполненных им реставрационных работ разнообразен по материалам (живопись маслом, декоративные росписи масляные, клеевые, темперные, фрески, иконы, деревянная скульптура) и огромен по количеству памятников, подчас буквально спасенных его руками.

Он относился к реставрации как к науке. Не только в плане ее технической оснащенности и контактов с физикой и химией, хотя нужно подчеркнуть, что именно с его приходом в Русский музей здесь появились рентгеноустановка, бинокулярные лупы и микроскоп, новые растворители, стали применяться инфракрасное и ультрафиолетовое излучения. Все это он считал необходимым использовать. Но он рассматривал реставрацию как науку и в плане бесконечности ее пути к истине, поэтому считал, что главная задача — консервация, обеспечение сохранности и дальнейшей жизни памятника, а потому желательно минимальное вторжение в него. В его записной книжке выписаны два изречения, которые служили как бы «кредо» в работе. Первое — из Энгельса: «Уважение к древности есть признак истинного просвещения». Второе из Клода Бернара: «Подлинная наука учит нас сомневаться и при недостатке знаний воздерживаться»¹³. Понимая ограниченность во времени любых работ, он уповал на будущее развитие реставрационного дела как науки и поэтому не считал возможным фундаментально реставрировать особенно древнейшие памятники, если сегодня для этого не было достаточных оснований.

Перцев не был догматиком, умел переоценивать ценности, критически относиться к своим собственным работам. Уже в конце жизни он с горечью говорил, что многое теперь выполнил бы иначе, с учетом нового времени, появившихся научных достижений. Но в то же время все больше распространявшаяся практика воссоздания памятников вызывала в нем активное неприятие и протест и заставила сформулировать принципы реставрации древних произведений¹⁴. Он не любил вспоминать свою работу по реставрации и воссозданию декоративных росписей в памятниках архитектуры в послевоенное время и, можно сказать, перечеркнул этот период своей деятельности. В то время как многие памятники гибли от небрежения и отсутствия необходимых консервационных работ, он считал бесхозяйствен-

ным разбазариванием государственных средств и безнравственностью увлечение «новоделами».

Над любым произведением Перцев работал не механически-равнодушно, но вдумчиво изучал его со всех сторон, не только технологически, но старался проникнуть в существо его образности, представить себе автора, глубже понять его замысел. Наблюдения над каждым произведением, эмоциональное переживание памятника давали пищу для обобщений, создавали багаж вещеведа, знатока музейных вещей, без которого не может быть подлинного музейного работника и реставратора. На этом вещеведческом опыте базировались и его научные статьи и доклады, большинство которых посвящено уникальным иконам, им самим найденным, раскрытым и опубликованным¹⁵.

Тот же огромный практический опыт, помноженный на тонкую нервную организацию и эмоциональность, свойственные его личности, выработали в нем особое свойство угадывать наиболее интересные памятники даже под слоями записей, умение предвидеть, своего рода «нюх» на шедевры. Из десятков и сотен просмотренных вещей в музейных фондах или закрытых церквях он выбирал по материальным признакам и ему одному ведомым приметам именно те произведения, которые при дальнейшей работе оказывались интересными и даже уникальными.

Николай Васильевич был натурой деятельной, энергичной, с большими организаторскими способностями к масштабным работам, к которым он привлекал своих коллег и учеников. Он не умел сидеть без дела, отдых для него означал перемену занятий. Реставрацию часто сменяла живопись, которой он занимался всю жизнь¹⁶. И хотя как художник он известен не так широко, участвовал в выставках, в разных городах прошло шесть его персональных выставок. Сегодня в художественных музеях находится более 150 его живописных произведений, созданных в разные годы; и по прошествии времени они все больше обнаруживают в нем своеобразного художника, всегда созвучного эпохе. Живопись не была для него ни простым дополнением к реставрации, ни «хобби», а по его словам, «была средством самовыражения, создания художественных образов»¹⁷.

Н. В. Перцев не замыкался в узко профессиональных интересах. Его волновали новинки литературы и искусства, науки. В музыке он был менее осведомлен, но иногда поражал интуитивной верностью суждений о сложных произведениях разных авторов. Любил пение, считал человеческий голос тончайшим инструментом в передаче чувств. Из наук его всегда занимала астрономия, строение вселенной, происхождение миров, космос. Он много читал по этим проблемам, они нашли воплощение

в серии его живописных «космических фантазий», написанных в 1970-е годы¹⁸.

Н. В. Перцев был романтиком по натуре, человеком очень эмоциональным, воспринимавшим все больше сердцем, чем головой; нередко предавался грустным настроениям, недовольству собой. В то же время любил общение с людьми-единомышленниками, дружеские беседы-застолья, любил и ценил шутку, острое слово, не прощал предательства, с которым не раз сталкивался в жизни. Был красив и обаятелен, особенно в молодости, пользовался успехом у женщин и сам любил женское общество. К женщинам проявлял совершенно забытое современными мужчинами романтически-рыцарское отношение.

Тонкая эмоциональная натура Николая Васильевича проявляла себя иногда очень своеобразно. В Вологодской картинной галерее есть этюд, написанный 21 июня 1941 года: пейзаж с летящим самолетом, который своим присутствием создает ощущение тревоги накануне дня объявления войны. Николай Васильевич рассказывал, что в конце 1930-х годов в кругу друзей шли споры о возможности войны. Он был убежден в ее близости и поспорил с Ф. А. Каликиным на бутылку коньяка. После войны Федор Антонович принес ему проигранный коньяк. Многим друзьям известен поразительный случай 1949 года, когда Перцев ночью, дома во сне стал задыхаться от дыма. И раздавшийся в это время в квартире телефонный звонок известил его о пожаре в Исаакиевском соборе, где шли руководимые им реставрационные работы по монументальной живописи.

Жизнь Перцева не была легкой и беззаботной. На его долю выпало немало испытаний, лишений, сложностей во взаимоотношениях с людьми. Но он был жизнелюбив, старался сохранять философское отношение к жизни и верность своим жизненным принципам. Яростный и непримиримый спорщик в принципиальных вопросах, чего бы они ни касались, в быту он был скромен и неприхотлив. Единственная комната (мастерской у него никогда не было) служила и жильем, и кабинетом для научной работы, и реставрационной мастерской, и гостиной, и упаковочной. Его общение с людьми было подлинно интеллигентным, равным и уважительным со всеми.

Перцев принадлежал к тому поколению русской интеллигенции, которое по воспитанию, духовному богатству, культуре было живой связью XIX и XX веков. Это поколение было в значительной мере уничтожено в сталинских лагерях. Перцев сам удивлялся, как ему удалось уцелеть, хотя он не раз был, что называется, «на волоске».

Его всегда интересовала общественно-политическая жизнь

страны, занимал вопрос, как страна будет жить в будущем. Он безусловно радовался бы современным свежим веяниям, ибо всегда служил истине, ненавидел ложь, приспособленчество, некомпетентность, страдал за униженное положение России и ее народов.

Вклад Н. В. Перцева в отечественную культуру еще ждет объективной оценки.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Е. В. Кончин. Основание Ярославского музея. Художник, 1987, № 11, с. 19—20.
2. Ярославские краеведы. Библиографический указатель аннотированный. Ч. 1, Ярославль, 1988, с. 31—32.
3. Там же, с. 43—45.
4. А. И. Анисимов. О древнерусском искусстве. Сборник статей. Сост. Г. И. Вздорнов, М., 1983.
5. Отдел рукописей ГТГ, ф. 31, д. 197.
6. См.: Вторая выставка картин Ярославского общества РАБИС. Ярославль, 1929.
7. Н. П. Голенкевич. Н. В. Перцев-художник. Доклад, прочитанный на вечере памяти Н. В. Перцева в Гос. Русском музее 21 декабря 1981 г.
8. П. И. Костров. Ф. А. Калинин (некролог). Сообщения Гос. Эрмитажа, вып. XXXVI, Л., 1973, с. 120—121.
9. Письмо К. А. Лобановой от 3 июля 1936 г. Архив Н. В. Перцева.
10. Письмо К. А. Лобановой от 5 ноября 1942 г. Архив Н. В. Перцева.
11. Письмо К. А. Лобановой от 11 мая 1943 года. Архив Н. В. Перцева.
12. См.: А. А. Кедринский, М. Г. Колотов, Л. А. Медерский, А. Г. Раскин. Летопись возрождения. Л., 1971. А. А. Кедринский, М. Г. Колотов, Б. Н. Ометов, А. Г. Раскин. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда. Л., 1983 и 1987.
13. Записная книжка Н. В. Перцева. Архив Перцева. К. Бернар — выдающийся французский физиолог (1813—1878).
14. См.: Н. В. Перцев. О восстановлении памятников древнерусской живописи. В кн.: Восстановление памятников культуры (проблемы реставрации). М., 1981, с. 145—164.
15. См.: Н. В. Перцев. Икона «Николы» из Любони. Сообщения ГРМ, вып. IX, Л., 1968, с. 84—91. Н. В. Перцев. О новооткрытом произведении Дионисия. В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV—XVI вв. М., 1970, с. 155—173.
16. Н. В. Перцев. Каталог произведений. Сост. И. Я. Богуславская, Л., 1989.
17. Там же, с. 9.
18. Там же, с. 39.

ИЗ ЯРОСЛАВСКОГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА Н. В. ПЕРЦЕВА

(Письма из Углича)

Николай Васильевич Перцев — одна из ярких личностей, которую дал Ярославль советской культуре и искусству. Становление творческой личности Перцева связано с событиями художественной жизни города послереволюционных десятилетий, с деятельностью музея и реставрационных мастерских.

На службу в Ярославский государственный музей Николай Васильевич был принят в январе 1925 года. Его привели сюда, как сам он отмечал, «влечение и интерес к изобразительному искусству...»¹.

Формирование Перцева-музейщика началось в то время, когда музей и музейное дело в Ярославле проходили стадию становления. Музей не был только хранилищем, он складывался как учреждение синтетического плана. На базе музея уже с 1923 года велись регулярные работы по реставрации древнерусской станковой живописи. Здесь работали представители династий реставраторов — М. И. Тюлин², Н. И. Брягин³, научным руководителем реставрационных мастерских при музее был А. И. Анисимов⁴. Являясь в эти годы сотрудником Реставрационной комиссии по делам музеев и охраны памятников искусства и старины при Наркомпросе, он «каждомесечно около полутора недель проводил в Ярославле»⁵. Сотрудниками музея под руководством Подотдела по делам охраны памятников старины и искусства проводилась огромная работа по розыску, спасению и учету художественных ценностей, находящихся в усадьбах, церквях Ярославля и Ярославской губернии.

Перцев, занимая должность инструктора с января 1924 года по ноябрь 1926 года, принимал непосредственное участие в исследовании и взятии на учет памятников искусства и старины. Работа с памятниками культуры, с произведениями изобразительного искусства давала практическую школу знаний, расширяла кругозор. Вместе с тем, по словам самого Перцева, большую роль играли творческая атмосфера и люди, с которыми ему довелось работать. «Здесь [в музее. Н. Г.] я впервые соприкоснулся с произведениями древнерусского искусства, в общении с А. И. Анисимовым, Н. Г. Первухиным⁶, Г. О. Чириковым⁷, М. И. Тюлиным, Н. И. Брягиным и др., приобрел знания, здесь воспитался глубокий интерес к музейной работе»⁸.

Призыв на военную службу прервал музейную деятельность Перцева. Лишь в марте 1928 года, по ее окончании, он вновь начинает работу, но уже в должности научного сотрудника и реставратора древней живописи в Ярославском отделении ЦГРМ (Ярославская реставрационная комиссия). Реставрационная комиссия в Ярославле была создана в 1918 году после событий белогвардейского мятежа, в результате которого было разрушено 2/3 архитектурных памятников города XVI—XIX веков. В работе комиссии принимали участие крупнейшие специалисты по древнерусской архитектуре, искусствоведы и реставраторы Москвы, использован потенциал художественных сил Ярославля. Проводимые в те годы работы отличались своей масштабностью, многие из них стали первыми достижениями научной реставрации не только в Ярославле, но и в целом по стране. Перцев был непосредственным участником уникальных работ, в частности, по снятию и спасению фресок церквей Св. Варвары⁹ (1650-е гг.) и Петра Митрополита¹⁰ (1657). При проведении этих работ, в связи с большими разрушениями памятников во время мятежа и невозможности противостоять решению о сносе, проводились обмеры, только по церкви Петра Митрополита было сделано девять чертежей-планов, восемь копий в красках, сто тридцать фотографий, снято 61,57 квадратных метра фресок. В автобиографии Перцев отмечает, что он «работал в мастерских под руководством И. А. Тихомирова¹¹ и художника-реставратора Н. И. Брягина с памятниками древнерусского искусства, по архитектурным обмерам, реставрации икон, съемке и реставрации фресок в разбираемых памятниках, по выявлению и собиранию древнерусской живописи на местах и т. д.»¹². Уникальными документами, дающими яркую картину деятельности Перцева в этот период, являются письма¹³, написанные летом 1928 года во время командировки в Углич и адресованные Тихомирову в Ярославль. Письма являются своеобраз-

разными отчетами о проделанных работах, вместе с тем они достаточно емко отражают широту проблем и вопросов, которые приходилось решать самостоятельно 25-летнему сотруднику. За несколько недель Перцевым была проделана огромная работа: обследованы 17 памятников архитектуры и 222 иконы, собраны материалы по памятнику XVII века под названием «Кружало»¹⁴, организованы починка и окраска крыши «Дивной» церкви¹⁵ и мн. др. Письма из Углича в отличие от протокольных отчетов дают возможность увидеть атмосферу деятельности, оценить и человеческие, и профессиональные качества Николая Васильевича. Не ставя перед собой задачи полностью выявить объем работ, проведенных Перцевым в Ярославский период, опираясь только на приводимые здесь факты, можно утверждать, что он уже на данном этапе воплощает в себе лучшие качества музейщика, исследователя и реставратора.

31/VII-1928

3/VIII-1928

Многоуважаемый Илларион Александрович!

Уже несколько дней ожидаю от Вас письма, но тщетно. По-видимому, надо считать, что намеченный план работ принят. В таком случае я действую дальше. Пока что дело идет благополучно:

Ремонт Воскресенской крыши производится и, надо думать, к числу 5—6-му будет закончен. Все еще работает один только кровельщик Илья Соколов, так как отец его никак не может выйти на работу — запил. Здесь это — ужасное, стихийное зло.

Заделка проема $2,80 \times 1,50 \times 1,40$ по устройству сторожки в Воскр. церкви закончена. Этот же каменщик работает теперь в «Дивной» по заделке окна на южной стене. Сверх ожидания он оказался еще менее квалифицированным, чем мы думали, и, вообразите, Мне! приходится постоянно ему указывать... Этот же каменщик делает все каменные работы по «Дивной», намеченные Вами.

Поставлены маяки.

План свезти землю у южной стены «Дивной»¹⁵ пришлось оставить неисполненным, т. к. вырытая на пробу яма показала, что насыпь здесь невелика, цоколь почти не засыпан, а за ним через 4—5 рядов сразу идет бут (дик. камень). Поэтому стало ясно, что свозить почти нечего, и я, на собственный риск, от-

* Дата вверху справа, видимо, дата получения письма и проставлена Тихомировым.

крыл вдоль стены канаву с уклоном от стены и от этой канавы сделал четыре сточные канавы к дороге. Насколько это поможет делу, сказать трудно, но по крайней мере предупредит проникновение в подвалы дождевой воды с крыши. С водой в подвале обстоит все так же плохо. Всякие попытки (не только у меня) определить ее происхождение ни к чему не приводят. Вычерпанная из ямы вода (в ясный день) через 6 минут наполняется вновь.

Вчера осматривали маленькое арочное окошко у самого пола подвала в южной стене (помните?), и оно оказалось началом выложенной кирпичом трубы, идущей в землю перпендикулярно стене, с уклоном от стены.

Диаметр 40 см. На протяжении 1 сажени она делает поворот и где кончается неизвестно. <...>

Напомню, что у самого окошечка образовалась яма и в ней-то и стоит вода.

Что можно сделать? Не будет ли полезно чем-нибудь поднять уровень дна ямы до начала отверстия трубы. Может быть, это поможет стоку воды в трубу в осеннее и весеннее время, когда, по словам Ипатия, весь пол подвала затопляется водой. Сейчас это вряд ли что даст, ибо уровень воды не доходит до начала отверстия трубы (окошечка).

Мое мнение, что этот вопрос с водой в «Дивной» очень серьезен, его следовало бы решить, так как осадок стены нужно приписать этому. В отношении других работ дело обстоит плохо. Сообщаю это на Ваше распоряжение. Все меры к розыскам (даже в союзе) надежного кровельщика, а также другого каменщика не успешны. «Нет! Заняты», или «Запил» (был и такой случай). Я имел в виду попутно отремонтировать крышу «Дивной» с другим кровельщиком (так как делать эту работу после Воскресенской дело слишком затяжное). Завтра выяснится, можно ли рассчитывать еще на одного кровельщика, если нет — то не знаю, как быть.

Можно бы по окончании кровельных работ у Воскресенья¹⁶, договорившись с кровельщиком Соколовым о кровельных работах на «Дивной», и наблюдение и расчет поручить Алекс. К. Гусеву¹⁷, а мне вернуться в Ярославль. Но А. К. Гусев, по-видимому, с 4 уходит в отпуск и, возможно, уедет на съезд в Рыбинск.

То же и в отношении окраски Воскресенск. крыши (галереи и алтаря). В отношении других работ, порученных мне, не могу жаловаться на мал. нагрузку. Работаю все время: План «Дивной», описание ее; был еще в нескольких церквях и Покровском монастыре. Исполнил поручение в отношении Улеймы¹⁸ и

Василия Великого, и вот результат (прилагается дубликат накладной иконы из Улеймы, по моему мнению (непросвещенному), кроме «Страшного суда», не обещают многого, «Василий Великий» должен быть хорош. (Кстати, есть предание, что он привезен из Соловков.)

Из Улеймы и Покровского м-ря¹⁹ совместно с Гусевым мы вывезли в музей все, что было нужно. В Покровск. м-ре было много шитья, митры, разные вещи и др. предметы. Все ж интересные иконы в свое время вывезли в Москву Грабарь²⁰ и Чириков.

Покой, нарушенный экспедицией, которую Вы имели честь возглавлять, не был восстановлен сразу после Вашего отъезда, ибо вскоре я был приглашен для разговоров в ГПУ.

Вашего аванса после всех расчетов по начатым законченным работам остается около 200-т рублей.

Итак, мои вопросы сводятся к следующему:

1) Вода!, опять вода! в «Дивной»???

2) Нужно ли мне оставаться в Угличе (после окончания кровельных работ ц. Воскресения), по кровельным работам в Дивной или окраски крыши ц. Воскресения, в том случае, если нельзя будет поручить исполнение Гусеву? Это займет еще дней 5-6. И в том случае, если удастся найти 2-го кровельщика.

3) Вообще.

Итак, кажется, все.

Жизнь моя протекает исключительно в работе (в Иерусалимских слободах²¹ был только раз. Там все поминуют Ив. Арт.²² и просили передать большой привет).

Ревностью и по-«европейски» следуя всем Вашим заветам. Как Ваше здоровье и самочувствие? Мой сердечный и горячий привет всем в мастерской.

Ваш Николай Перцев.

31/VII-28 г.

С отправкой икон поспешил, ввиду прекращения навигации. Мне придется до Волги ехать на моторн. лодке УИК, а/

19 $\frac{6}{VIII}$ 28*

Илларион Александрович!

Прошу извинить меня за такое уже, пожалуй, непростительное надоедание.— Предыдущим своим письмом я прежде-

* **Примечания:** дата вверху, видимо, дата получения письма, возможно, представлена Тихомировым.

временно спрашивал у Вас как быть мне с дальнейшими работами ввиду отсутствия рабочих и отъезда А. К. Гусева. Теперь выяснилось, что А. К. Гусев уедет в Рыбинск 3/VIII, но возвратится дня через 3—4. К этому времени будет закончена Воскресенская кровля, и таким образом, я думаю, дальнейшие работы можно будет поручить ему.

Если с этим будет согласен Ив. Иванович²³, и мне следует возвратиться в Ярославль, я **не буду** ждать от Вас письма и числу к 9-му буду в Ярославле.

В предыдущем письме я просто забыл написать Вам, что при заделке окна на южной стене «Дивной» на этом же месте (при уничтожении новейшей кладки) открылся откос другого окна, которое когда-то было заделано. Это окно оказалось тоже позднейшим, но я его подробно описал, замерил и сфотографировал.

Живу по-прежнему, но сознаюсь, что житье здесь надоело изрядно, и я охотно бы уехал к домам.

Привет всем.

Ваш Н. Перцев.

2/VIII-1928.

4/VIII

Уважаемый Илларион Александрович!

Сознаюсь: с очередным письмом задержался. Но мне простительно, т. к. от Вас до сих пор не имею никаких «директив», и ответа на первое письмо я заждался. Очень интересует меня, в каком положении дела мастерской вообще и в частности мои (в отношении чистки сов. аппарат., ревизии и пр.). Любопытство вполне оправдываемое, и я надеялся, что Вы в письме, между делом, его удовлетворите.

Здесь дела идут исправно. На кружале строится крыша и, надо думать, к воскресению, т. е. 11-12-13 числу, будет закончена. Артель плотников большая, работаем хорошо и быстро. Лес удалось подобрать хороший. Затяжки, стропильные ноги, диагональные ноги и др. ответств. места поставлены из цельных деревьев. Вышла небольшая заминка с материалом для обрешетки. Купленный на складе оказался слишком тонок. Вернули обратно. Другого нет. Покупаю у крестьян толстый, по той же цене. Тес неважный, узок. Выбирать на складе не дали, а потому в общее число попало штук 150 вершка в 2 шириной. Но вообще ничего.

Я в кружале сделал подробный обмер к плану жилого эта-

жа и подвального. Начал разрез. Кроме того, сделал наиподробнее описание здания с указанием всех особенностей, характера кладки, всех искажений и разрушений. Собрал и собираю весь литературный материал по этому зданию как в архиве, так и в музее. В общем, я надеюсь, что материал будет исчерпывающий, поскольку он сохранился, т. к., кроме самого здания, данных по истории имеется мало. Но уже по имеющимся данным, можно оспаривать существование в этом здании питейного дома и, наверное, сказать, что строился этот дом не для этой цели. Но об этом после. По своему возвращению я имею предложить Вам некоторый проект, о котором писать сейчас как-то несвоевременно и мне неудобно.

Я уже писал Вам, какие разрушения постигли кружало. Своды не оправдали надежд. За год они еще больше размывались дождями, частично расхищались и теперь, имея 2 больших бреши, не прочны. От провалов сводов в помещении образовались кучи кирпича, щебня, земли и мусора. С завтрашнего дня на 1-2 дня ставлю двух рабочих вынести на волю землю и мусор, а кирпич и половняк очистить и сложить в клетках в помещении, т. к. старый кирпич большемерный будет нужен и предпочтительней при каменных работах. Вокруг здания тоже немало кирпича, который тоже следует «подобрать». Ну о «кружале» все.

С другими работами дело пока стоит. Кровельщиков как и в прошлом году — нет. Илья Соколов, который в прошлом году работал на Воскресенском монастыре, взялся отремонтировать Дивную ц. за 35 руб., должен был вчера приступить к работам, но... запил, как запивают здесь все и всё (с моего приезда по «третьего дня» водки не было. Люди страдали от тоски, от охоты выпить, а пришла водка, мертвецы напиваются). Надеюсь, он завтра выйдет на работу и к окончанию плотничных работ сделает ремонт кровли Дивной. Окраску Царевской кровли до сих пор тоже нельзя было наладить. Без союза боюсь брать рабочих. А в союзе пока все не было. Обещают завтра. (Здесь вообще безработных строителей нет. Работы в комхозе — рабочие постоянные.)

Думаю, что обе эти работы, т. е. ремонт кровли в Дивной и окраска кровли в Царевской ц.²⁴, будут выполнены в этот сезон. И только. Что делать еще? Каменные работы — невозможны, т. к. нет извести. Может быть (если будут средства), купить материалы (кирпич, песок)? А со средствами дело обстоит так: для окончания всех намеченных работ в кружале, Царевской и Дивной церквях с накладными расходами, в том числе и моими командировочными (?) к тем 1500 руб., полученным мною при

отъезде, нужно будет еще рублей 150. Таким образом, если нужно расходовать все средства, отпущенные на Углич, остается $\frac{2400* (?) - 1650 = 750 \text{ руб.}}{2200 - 1650 = 550 \text{ руб.}}$, я не знаю, сколько отпущено на Углич: 2400 или 2200. Не имеет ли смысла израсходовать часть денег на командирование О. И. Г. [лицо не установлено — Н. Г.] по укреплению икон? Вот на этот вопрос о работах желательнее скорейшее получение ответа (можно по телефону; утром до 9 и вечером после 4-х слышно хорошо).

Жду разрешения на поездку в Учму и прошу еще разрешения на производство 2-х фотоснимков. Одного Кружало с кровлей и другого в Смоленск. церкви Богоявленского монастыря²⁵.

Здесь четвертый день работает зав. учетом иконописн. памятников при ЦГРМ Алсуфьев²⁶. Были вместе в Воскресенск. м-ре, еще раз в соборах и в Воскресенск. ц. Алсуфьев имеет задание взять на учет иконы во всех уездных городах Вологодской, Тверской, Владимирской, Нижегородской и др. губерниях. В командировке уже третий месяц. В Улейму комиссией едем завтра или послезавтра.

Часть икон, о которых я писал Вам, оказавшихся пропавшими (из Филипповской²⁷ и Флора Лаврск.²⁸ ц.), я надеюсь найти и привезти в Ярославль. Как работы в Ярославле? Чините ли Богоявление?²⁹ Уладилось ли дело с Варварой, Рождеством³⁰ и проч.? Всем (в мастерских) сердечный привет и «низкий поклон».

Желаю здравствовать Ваш Н. Перцов

4/VIII-28

** Надо иметь в виду, что пароходное сообщение между Рыб. и Угличем прекращено (говорят, до 16/VIII). Ходит (но редко) моторная лодка. На лошадях 45 в.

(по краю первой страницы (Н. П.)). Посылаю спешной почтой, т. к., говорят, без пароходов почта идет дней 7.

12/VIII-28.

Еще раз, многоуважаемый Илларион Александрович! Прежде всего простите за краткость настоящего письма. Написал бы много и о многом. Горю желанием поделиться со всеми делами и впечатлениями, а также выразить Вам горячую благодарность за письмо, которое в высшей степени обрадовало меня и вдохнуло новую бодрость. Но... к завтрашнему дню нужно приготовить уйму всяких писаний (счета, акты и пр.), а вечер короток, и я боюсь не успеть. А кроме того, уж близко время моего возвращения, что даст возможность лично доло-

жить обо всем. Итак, работы идут и закончатся 16 числа. Задержка в плотничных работах получилась неожиданно оттого, что колхоз оттянул часть плотников для экстренного ремонта мостов (4 человека из 10). По строительству будет сделано: кровля кружала, очистка мусора и кирпича там же, вычинка кровли Дивной и окраска кровли в Царской на Крови.

Жду ответа на вопрос об использовании остальных средств.

Я не имею возможности описать все работы, проделанные мною лично. Но больше того, о чем я уже писал Вам, сделать удастся немного.

С получением материала по истории Кружала — увы, неудача. Вы не можете себе представить, как трудно в данном случае что-либо делать с А. К. [имеется в виду Гусев — Н. Г.], от которого зависит многое и о обычном хроническом состоянии которого Вам, может быть, не вполне известно. Мало того, он, кажется, из ревностного чувства не желает поделиться некоторыми имеющимися у него материалами. Потом, Вы не поверите, что вот это простое налаживание дела занимает исключительно много времени. С каждым нужно не раз поговорить, обсудить, потолковать. А для получения чего-либо в здешних условиях нужна масса хлопот. Но нет места отчаяниям. Азию я люблю и очень... но от азиатской натуры я далек, в чем смею Вас уверить. До свидания, с почтением, уважением и преданностью.

Прилагаю фотоснимок с кружала во время работ. О соборе, о закрытых церквях и пр. доложу после. Привет всем.

Ваш Н. Перцев.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Автобиография Н. В. Перцева. Архив Ярославского художественного музея (материалы находятся в обработке).

2. Тюлин Михаил Иванович (1876—1964) — реставратор. Работал в Ярославле в реставрационных мастерских при музее в 1923—1925 гг.

3. Брягин Николай Иванович (1885—1933) — реставратор. Работал в Ярославле в реставрационных мастерских при музее в 1924—1932 гг.

4. Анисимов Александр Иванович (1877 — после 1932) — искусствовед. Работал в Ярославле в 1919—1920-х гг. Читал лекции по древнерусскому искусству в Ярославском государственном университете, с 1923 г. был научным руководителем реставрационных мастерских при музее.

5. Анисимов А. И. «Реставрация памятников древней русской живописи в Ярославле 1919—1926 гг.». М., 1926, с. 2.

6. Первухин Нил Григорьевич (1874—1954) — историк искусства, музейный деятель, педагог. Жил и работал в Ярославле в 1896—1903 и 1920—1930 гг. С 1921 года был директором Ярославского губернского музея. Автор целого ряда монографий и статей, посвященных архитектурным памятникам Ярославля 16—17 вв.

7. Чириков Григорий Осипович (1882—1936) — историк искусства, рестав-

ратор. Принимал участие в реставрации первых произведений древнерусской живописи в Ярославле во время неоднократных приездов из Москвы от ЦГРМ.

8. Автобиография Н. В. Перцева. См. № 1.

9. Церковь Св. Варвары (1650-е гг.). Ярославль. Разрушена в 1931 г. Фрески находятся в собрании Ярославского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника и Государственном музее архитектуры им. А. В. Щусева.

10. Церковь Петра Митрополита. 1657. Ярославль. Реставрирована в 1970-е годы. Фрески находятся в собраниях Ярославского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника и Государственном музее архитектуры им. А. В. Щусева.

11. Тихомиров Илларион Александрович (1861—1933) — историк искусства, реставратор, археолог, музейный деятель. Один из ведущих исследователей культуры Ярославля и ярославского края. С 1918 года сотрудник Ярославского отделения ЦГРМ.

12. Автобиография Н. В. Перцева. См. № 1.

13. Письма хранятся в архиве Ярославского художественного музея.

14. «Кружало» — памятник гражданской архитектуры 17 в. Углич.

15. Успенская «Дивная» церковь. 1728. Входит в ансамбль Алексеевского монастыря. Углич.

16. Имеется в виду крыша Воскресенского собора. (1634—1647). Входит в ансамбль Воскресенского монастыря. Углич.

17. Гусев (Муравьевский) Александр Константинович (1879—1945) — литератор, музейный работник. Директор Угличского музея древностей в 1917—1931 гг.

18. Ансамбль Николо-Улейминского монастыря. 17 в. Расположен в 12 км от Углича на берегу р. Улейма.

19. Покровский монастырь. 15 в. Находился в 3 км от Углича. Разрушен.

20. Грабарь Игорь Эммануилович (1871—1960) — историк искусства, художник, один из основоположников реставрационного дела и охраны памятников старины. Неоднократно в 1918—1920-е гг. бывал в Ярославле и Ярославской губернии по вопросам реставрации, обследования и выявления памятников древнерусского искусства.

21. Иерусалимские слободы — один из районов г. Углича.

22. Лазарев Иван Артемьевич (1865—1933) — художник, фотограф. С 1919 г. сотрудник Подотдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины при Ярославском губернском отделе народного образования.

23. Князев Иван Иванович (1896 — после 1940 г.) — архитектор, реставратор, музейный работник. С 1920 г. работал архитектором в Ярославском отделении ЦГРМ.

24. Царевская церковь — имеется в виду церковь Димитрия «на крови». 1692. Входит в ансамбль Кремля. Углич.

25. Смоленская церковь. 1700. Входит в ансамбль Богоявленского монастыря. Углич.

26. Алсуфьев Юрий Александрович (1869—1939) — сотрудник ЦГРМ.

27. Филиповская церковь Рождества Христова. 1801. г. Углич.

28. Церковь Флора и Лавра. 1762. Углич.

29. Церковь Богоявления. (1684—1693). Ярославль.

30. Церковь Рождества Христова. Сер. 17 в. Ярославль.

В работе использованы материалы Ярославского отделения ЦГРМ (1918—1930), Государственный архив Ярославской области, ф. 14019, оп. 1, ед. хр. 1—31.

РЕКОМЕНДАЦИИ Н. В. ПЕРЦЕВА ПО УКРЕПЛЕНИЮ СТЕННОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ ВОСКОСМОЛЯНОЙ МАСТИКОЙ

Среди памятников культуры Северной России сохранилось немало каменных храмов, стены которых в XVIII — начале XX вв. были расписаны в технике масляной живописи. Состояние их в большинстве случаев крайне плачевное: полная беспризорность их после массового закрытия церквей в 1920—1930-е гг. или использования зданий в хозяйственных и производственных целях привели их на край полной гибели. Традиционно пренебрежительное отношение к живописи этого рода со стороны академического искусствознания до настоящего времени создает реальные предпосылки бесследного уничтожения целого значительного пласта русской художественной культуры XVIII—XX вв. Вместе с тем начавшиеся работы над Сводом памятников истории и культуры России настоятельно выдвигают на первый план среди прочих и проблему сохранения памятников монументальной живописи нового времени, представляющих эпохи русского классицизма, реализма и модерна, среди которых имеются произведения как прославленных и именитых мастеров русского искусства XVIII — начала XX вв., так и безвестных провинциальных художников, творчество которых составляет интереснейшую и совершенно еще непрочитанную страницу отечественной истории.

Десятилетия бесхозности и небрежения во многих случаях привели к повреждению или разрушению важнейших элементов конструкций каменных храмов XVIII—XX вв. — кровель, сводов, стен, столбов. Поэтому масляные росписи часто дошли до нас

в фрагментальном состоянии, причем и сохранившиеся фрагменты в большинстве случаев находятся в процессе разрушения. Наиболее обычные дефекты на них — отставания штукатурной основы от кладки, жесткое шелушение красочного слоя, повреждения грибковыми заболеваниями и водорослями, механические травмы и т. д.

Консервация и реставрация памятников живописи этого рода на Севере России становятся реальной задачей отечественной реставрации завтрашнего дня. Тем самым проблемы методологии и технологии реставрации монументальной масляной живописи выходят в ряд актуальнейших вопросов реставрационного дела. В рамках решения этой задачи, по общему правилу, полезно учесть опыт старых мастеров.

Поскольку сама постановка вопроса о необходимости сохранения авторской росписи, выполненной в технике масляной живописи, относится к сравнительно позднему времени, то и практическая реставрация этого рода живописи не имеет давней традиции. В числе первых примеров подобных работ Н. В. Перцев называет консервацию панно Торелли в Зале Муз Китайского дворца в Ораниенбауме (1940 г.). Если прежняя традиция поновления масляных росписей заключалась в тщательной зачистке травмированных участков с обрушением чешуек шелушащейся живописи или отставшей от основы штукатурки с последующей пропиской оригинала, то с развитием представлений о ценности авторской живописи возникла проблема укрепления (консервации) разрушающего авторского красочного слоя и грунта. В указанном случае с панно Торелли для укрепления живописи использовался животный клей. Но животный клей в условиях каменных сооружений, расположенных в северной зоне России, крайне нестоек к влажности и к биопоражениям. Поэтому, разрабатывая в 1948 г. методику консервации масляной росписи аттика в Исаакиевском соборе, Н. В. Перцев в поисках нейтральных к агрессивной среде материалов обратился к одному из природных веществ, *с глубокой древности* использовавшемуся в качестве связующего для живописи, — воску пчелиному.

Воск — твердое химически инертное вещество, имеющее микроструктурную структуру, не желтеет, стойкостью превосходит как высыхающие масла, так и большинство смол, абсолютно стоек к воздействию влаги. По своему составу это сложный эфир высших жирных кислот (церотиновой, мелissiновой, карнаубской) и высших спиртов (мирацилового, церилового, цетилового и карнаубского). Как связующее для живописи воск широко использовался в Древнем Египте и в Древней Греции,

где энкаустическая живопись занимала ведущее место. В XVIII—XX вв. предпринимались попытки возрождения этой техники живописи как в Западной Европе, так и в России¹. Успешно работал в этой уникальной технике советский художник В. В. Хвостенко². Его дочь Т. В. Хвостенко посвятила жизнь внедрению воска в практику реставрации памятников культуры, разработав совместно с отцом метод их защиты от агрессивной среды с помощью старинного способа их покрытия энкаустическим составом — ганозисом³. Применялся воск и в практике русских иконописцев для укрепления старых икон, преимущественно в XIX в.⁴, использовался он и при консервации картин, написанных маслом.

При реставрации масляной росписи аттика Исаакиевского собора Н. В. Перцев впервые детально разработал методику применения воска для укрепления сильно разрушенной масляной авторской живописи на штукатурке и успешно применил ее в своей реставрационной практике. Опыт работы в Исаакиевском соборе изложен им в статье «К вопросу консервации живописи на аттике Исаакиевского собора», написанной весной 1949 г. и оставшейся неопубликованной. Впоследствии, уже летом 1976 г., по моей просьбе он составил краткое описание метода укрепления живописи с использованием воска, озаглавленное им «Краткие сведения о технике укрепления масляной живописи по штукатурке с помощью воскосмоляной мастики». По методике, разработанной Н. В. Перцевым, коллективом вологодских художников-реставраторов в 1990 г. укреплен масляная роспись XIX—XX вв. в Екатерининском приделе Казанской церкви г. Устюжны. Этот опыт использования проверенного многовековой художественной практикой материала — пчелиного воска — заслуживает более серьезного внимания и может оказаться незаменимым при консервации масляных росписей XVIII—XX вв.

Ниже публикуются тексты обеих работ Н. В. Перцева.

I. К вопросу консервации живописи на аттике Исаакиевского собора

Вопрос о реставрационных работах по монументальной стеной живописи Исаакиевского собора возник вскоре после окончания войны, в связи с тем, что вся живопись на аттике собора к этому времени находилась в чрезвычайно тяжелом состоянии, вызывающем угрозу гибели единственных в своем роде документальных произведений русской академической школы.

Живопись на аттике собора исполнена в 50-х годах XIX века рядом ведущих профессоров Петербургской академии художеств, в числе которых Шебуев, Шамшин, Плюшар, Марков, Басин, Бруни, Завьялов, Никитин, Сазонов, Мартынов и др.

Тридцать пять многофигурных композиций-картин на библейские темы опоясывают собор по всему периметру стен. Для характеристики объемов достаточно сказать, что высота каждой картины 3,5 метра, а вся поверхность живописи составляет 667 квадратных метров.

Вся живопись была исполнена маслом по специальному грунту, наложенному непосредственно па штукатурку, и покрыта даммарным лаком.

Живопись на аттике собора безусловно имеет большое художественно-историческое значение как лучший образец академической живописи монументального характера. Сохранившиеся без реставрационных искажений картины являют превосходное живописное мастерство авторов и глубокое понимание ими декоративно-монументальных задач.

В прошлом вследствие очевидных разрушений живописи, о чем в архиве собора имеются многочисленные подтверждения в виде протоколов, многие картины подверглись реставрационным исправлениям, которые сводились к почти сплошному прописыванию заново.

Эти жестокие реставрации, относящиеся к 1882 и 1913 годам, безвозвратно утратили авторскую ценность ряда картин Маркова, Плюшара, Шамшина, Алексеева и др. Техника прошлых реставраций, как и всюду, заключалась в удалении деформированного и подверженного осыпанию и отслаиванию красочного слоя и в последующем сплошном прописывании поверхности картин большими или меньшими участками.

При такой живописной реставрации, без строгого ограничения пределами утрат, значительные участки сохранившейся авторской живописи также прописывались и таким образом были искажены. К этому надо добавить, что прошлые реставрации производились без промывки картин от загрязнений и без удаления местами резко потемневшего лака. Поэтому все живописные реставрационные поправки и записи, сделанные неумело и под загрязненную поверхность, в настоящее время резко отличаются от авторской живописи и просматриваются темными пятнами.

Как видно по объему прошлых реставрационных работ и сохранившихся по этому вопросу архивных документов, разрушение стенной живописи собора началось вскоре после окончания постройки собора.

Тяжелое состояние живописи, угрожающее сохранности многих картин, привлекало внимание специалистов еще до Отечественной войны. Однако после окончания войны и блокады Ленинграда как следствие нарушенного режима здания собора состояние живописи резко ухудшилось.

На всей живописной поверхности картин красочный слой и грунт имеют почти сплошное отслаивание и шелушение, вследствие чего образуются осыпание и утраты красочного слоя. Отдельные картины имеют буквально сплошное отслаивание красочного слоя; некоторые частично, и только на трех картинах разрушение красочного слоя ограничено небольшими участками. Во многих местах отставший и висящий в виде больших или меньших кусочков-чешуек красочный слой отпадает от самого незначительного прикосновения или колебания воздуха.

Вполне естественно, что состояние большинства картин вызывает впечатление такого процесса разрушения, при котором нет благоприятного прогноза на исправление тяжелого состояния росписи, и положение кажется безнадежным.

Каковы причины, вызвавшие такое разрушение живописи? Анализ всех условий, изучение материалов, а также опытные наблюдения на аналогичных произведениях живописи в реставрационной практике привели к выводу, что разрушение росписи на аттике собора обусловлено тремя взаимодействующими факторами.

Первый фактор — это постоянное сильное воздействие конденсата влажности. Большой температурный разрыв между внешней и внутренней средой, особенно в весеннее и летнее время, отсутствие нормального отопления и наряду с этим неправильный вентиляционный режим помещений собора приводили к систематическим осадкам влаги в ужасающих формах.

Влажность воздуха в помещении собора достигала 100%. В помещениях часто наблюдался сплошной туман. Стенды омывали потоки воды, а на полах стояли буквально лужи.

Вполне естественно, что такие ванны не могли не сказаться на сохранности масляной живописи и воздействовали на нее разрушающим образом.

Второй фактор, имеющий прямую связь с первым, — это недостаточное естественное освещение живописи стен. Есть основания предполагать, что отдельные источники света и скудость дневного освещения стен вблизи сводов вредно влияли на сохранность живописи прежде всего потому, что просыхание конденсатов задерживалось на затененных участках, и на этих уча-

ствах разрушительный процесс, вызванный влажностью, был более активным.

Во всяком случае нельзя не считаться с тем фактом, что участки живописи стен, наиболее отдаленные от оконных проемов, не омываемые лучами света, имеют наихудшее состояние и более других подверглись разрушению и реставрации.

Третий фактор — это вообще малая пригодность и, я бы сказал, неприемлемость масляной техники живописи по штукатурке стен такого рода здания, как Собор, с одной стороны, и явная порочность грунта, примененного для живописи отдельных картин, с другой.

Первое положение не требует доказательств, и в нем легко убедиться, если взять к примеру аналогичные живописные произведения во многих церковных зданиях и даже просто иметь в виду масляную окраску стен, подвергающихся постоянным воздействиям влажности и изменениям температурного режима.

Неудовлетворительное качество грунта некоторых живописных картин на аттике собора становится очевидным при простом осмотре. В этих случаях грунт картин потерял прочность связующего, стал рыхлым, стирается под пальцем, имеет значительно меньшую твердость, чем красочный слой, и, наконец, по сравнению с грунтом других картин имеет резко повышенную гигроскопичность.

Отставание и шелушение красочного слоя являлись основным, главным пороком в состоянии живописи на аттике и вызвали очень серьезные опасения за сохранность картин в целом, так как поверхность живописи, подвергавшаяся разрушительному осыпанию, намного превышала половину всей площади живописи.

Состояние живописи определялось еще рядом дефектов, которые, однако, не имели того серьезного значения и не вызвали необходимости принципиально новых решений.

В их числе надо отметить: образование плесени местами на довольно значительных участках и преимущественно отдаленных от источника дневного света. Небольшие места отпучивания штукатурки. Во всех случаях прямой опасности падения штукатурного слоя не наблюдалось. И, наконец, общее сильное загрязнение копотью и пылью, а также потемнение покровного лака. Наличие позднейших, резко искаженных записей бывших реставраций.

При наличии такого состояния живописи перед Лен. архитектурно-реставрационными мастерскими была поставлена задача провести необходимые работы по консервации живописи путем укрепления разрушающегося красочного слоя и грунта.

Практика укрепления масляной живописи по штукатурке очень невелика. Из более или менее значительных подобных работ в Ленинграде можно отметить лишь работы по укреплению панно Торелли в зале Муз в Китайском дворце Ораниенбауме, производившихся в 1940 и 1947 гг. Все известные работы производились с применением технологии укрепления станковой живописи, т. е. были основаны на использовании раствора животного клея, натурального меда и винного спирта.

Ограниченная практика укрепления масляной монументальной живописи с помощью животного клея не дает возможности сделать соответствующие выводы об эффективности этого мероприятия.

Однако не подлежит сомнению, что присутствие в связующем растворе в качестве основного компонента животного клея вызывает сомнения в целесообразности применения этого метода для укрепления масляной живописи по штукатурке.

В условиях неустойчивого температурного режима здания и особенно при наличии конденсата влажности данный метод является совершенно неприемлемым и недопустимым, так как животный клей под воздействием влаги быстро разлагается, загнивает и крайне вредно влияет на живописные материалы, ускоряет их разрушение.

Это обстоятельство в тяжелых условиях Исаакиевского собора заставило отказаться от старой практики укрепления с помощью клея и искать иных решений, иной технологии укрепления.

После ряда экспериментальных работ стало очевидным, что единственно приемлемым и вполне обеспечивающим консервацию живописи средством может быть метод, основанный на пропитывании разрушающихся слоев живописи связующим энкаустикой, вполне оправдавшим себя в течение веков.

Вся новизна нового способа заключалась по существу в использовании весьма старого рецепта, применявшегося еще в греческой живописной технике.

Материал, примененный нами в качестве цементирующего средства, состоит из натурального воска, смол (дамара, мастика, канифоль) и растворителя (скипидара) примерно в следующих соотношениях в весовых частях: воск — 30—35%; смола — 5—10%; скипидар (растворитель) — 60% (в объемах).

Разрушающаяся поверхность живописи после разогревания ее с помощью электрических отражателей обильно покрывается и насыщается связующим составом с помощью распылителей (шприцев и других механических средств).

После этого покрытая связующим поверхность живописи подвергается горячей утюжке, которая, с одной стороны, снова разогревая и превращая в жидкое состояние связующее, обеспечивает максимальное насыщение и пропитывание воском и смолами живописных, грунтовых и штукатурных слоев и, с другой стороны, цементируя связующее (выпариванием скипидара), прессует и устанавливает в первоначальном положении все отставшие частицы грунта и красочного слоя.

После двух-трехдневного срока просушки с помощью простукивания и контрольных заклеек бумагой с ее отрывом производятся проверка результатов первичного укрепления всей поверхности и повторное укрепление (подклейка) мест, отставших при контрольных проверках.

По окончании процесса укрепления излишний связующий состав и загрязнения на поверхности картин удаляются с помощью смывных составов (уайт-спирит, скипидар и др.).

Заключительным процессом работы является временная маскировка (тонирование) крупных выпадов-утрат красочного слоя, имевшихся на картинах до работ по укреплению.

Маскировка утрат живописи без мастиковки выпадов грунта и без восстановления утраченной живописи производится в целях обеспечения нормального просмотра картин внизу. Полное восстановление живописи в утраченных местах является дальнейшей задачей в будущем.

Производство работ по укреплению живописи на аттике полностью обеспечивалось исчерпывающей фотофиксацией.

Каждая картина фотографировалась до начала работ в целом и по секторам (от 10 до 40 фотоснимков на каждую картину). Все снимки после работы по укреплению вновь повторялись с тех же позиций. Кроме того, почти по всем картинам выполнялись фотоснимки отдельных фрагментов крупным планом до и после укрепления.

Работа по консервации живописи, а также разработка ее метода и всей технологии осуществлялись Ленинградскими архитектурно-реставрационными мастерскими (начальник архитектор Л. М. Анолик) группой художников-реставраторов в составе Н. В. Перцева (руководитель), И. У. Моисеева, Н. Н. Михеева, С. Ф. Коненкова, Р. П. Саусен и А. И. Прокофьева. Фотофиксация выполнялась фотографом Р. И. Оцуи.

Результаты проведенных работ оказались весьма положительными. Тщательным исследованием самих картин после укрепления, сопоставлением фотоснимков до и после работ и лабораторными исследованиями сколков штукатурки с грунтом

и красочным слоем после работ установлены следующие данные:

1. Разрушение красочного и грунтового слоя после укрепления полностью приостановлено и ликвидировано. Отставший, осыпающийся и шелушащийся красочный слой и грунт как в виде крупных и мелких чешуек-кусочков, так и в виде пузырей-вспучин возвращены на место в первоначальном положении.

2. Связь между красочным, грунтовым и штукатурными слоями прочно обеспечена введением связующего воска и смол.

В результате укрепления связующее проникает и насыщает не только красочный и грунтовый слой, но и штукатурку.

3. Поверхность укрепленных картин, а также грунт и штукатурка после пропитывания связующим становятся невосприимчивыми к воде, и при смачивании вода не проникает в материал живописи.

4. Во время работ по укреплению все отставшие части красочного слоя и грунта полностью сохраняются, а утраты живописи как по количеству, так и по площади не увеличиваются.

5. После укрепления цвет (колорит) живописи сохраняется без изменения, и картины имеют нормальную полуглянцевую полуматовую поверхность.

Таким образом, есть все основания считать, что проведенные работы не только полностью разрешили задачу консервации живописи на аттике Исаакиевского собора, но и открывают широкие перспективы успешного применения нового метода в практике реставрационных работ.

II. Краткие сведения о технике укрепления масляной живописи по штукатурке с помощью воскосмоляной мастики

Состав мастики, основные материалы:

Мастика состоит (приблизительно в % отношении) из ВОСКА пчелиного обычной степени очистки (без использования осадков) — 60% и КАНИФОЛИ — 40%.

В качестве разбавителя-растворителя и смывки используется лучше всего УАЙТ-СПИРИТ (удобнее в работе, менее горюч), однако вполне допустимы: СКИПИДАР (скипидары), пинен.

Нужны тряпье (ветошь), вата гигроскопичная.

ОБОРУДОВАНИЕ, ИНСТРУМЕНТЫ: одна, лучше две электроплитки (лучше с закрытой спиралью), «баня» для приготовления мастики, т. е. посуда для воды большего размера и другая (меньшего) для самой мастики; «баня» для бутылки с пульверизатором; парикмахерский пульверизатор с двойной

грушей и к нему 150—200 г бутылка; мандрен, т. е. проволочка для pulverизатора; сито для процеживания раствора; малые чугунные утюжки.

Приготовление раствора и процесс нанесения мастики на поврежденную живопись. Заготовленный материал с небольшим количеством растворителя разогревается в «бане». Мастика становится жидкой. Затем добавляется нужное количество растворителя до консистенции, способной к pulverизации (в горячем виде). Мастика разогревается в «бане» (с большой предосторожностью в смысле капель на плитке, которые могут вызвать воспламенение). Наливается в бутылку с pulverизатором, которая в дальнейшем по мере надобности также подогревается в «бане».

Мастика наносится на живописную поверхность путем pulverизации (поквадратно) постепенно.

После покрытия всей поверхности живописи она остается на 2—3 дня для просушки (испарения части растворителя). Через указанный срок с помощью горячих утюжков (но не раскаленных) производится проглаживание всей поверхности, что обеспечивает стекание избытка мастики (которая под воздействием горячих утюжков становится в меру жидкой) и возвращение на место и приклеивание отставших кусочков красочного слоя.

Через некоторое время живописная поверхность промывается смывкой (тем же растворителем) с удалением всей оставшейся мастики с поверхности и насухо протирается.

После этого следуют дальнейшие процессы (удаление лаков, записей и т. д.).

Обеспечить противопожарную безопасность огнетушителем, старым покрывалом, песком и т. д.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Глава, посвященная энкаустической живописи на стене, имеется в книге Н. М. Чернышева «Техника стенных росписей» (М., 1930, с. 97—101). Позднее методика энкаустической живописи на стене разрабатывалась в Лаборатории отделочных работ Академии архитектуры СССР (см.: Бакланов Н. Б., Мухортов И. Д., Николаев А. С., Порадня А. И. Декоративные окраски и росписи. Л.—М., 1952, с. 163). Восковой темпере посвящен специальный раздел в книге А. В. Виннера «Материалы и техника монументально-декоративной живописи». М., 1953, с. 572—577.

2. Хвостенко В. В. Техника энкаустики. М., 1956; Хвостенко В. В. М., 1967.

3. Малышев П. Лекарство для мрамора.— «Советская культура», 2 июня 1990 г., с. 13.

4. Так, значительное количество восковых вставок XIX в., восполняющих утраты авторского левкаса, встретилось автору при консервации иконы «Иоанн Богослов в молчании», с житийными клеймами, конца XV в., из собрания Вологодского музея-заповедника (ВОКМ № 10127).

О РАБОТЕ ВОЛОГОДСКОГО ФИЛИАЛА ВХНРЦ ИМЕНИ АКАДЕМИКА И. Э. ГРАБАРЯ В 1988—1989 гг.

Вологодский филиал ВХНРЦ им. акад. И. Э. Грабаря существует с 1 февраля 1985 г.¹

В настоящее время филиал состоит из шести человек: заведующий филиалом кандидат искусствоведения, художник-реставратор высшей квалификации Рыбаков А. А., три художника-реставратора темперной живописи — Белов С. П., Веселов С. Б., Калачева Л. Я., художник-реставратор деревянной полихромной скульптуры Кряжева Н. П. и фотограф Гагарин В. В.

За 1988—1989 гг. филиал в стационарных условиях выполнил консервацию 40 памятников древнерусского искусства XVI—XIX вв. из фондов Вологодского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника и Вологодской областной картинной галереи. Памятники поступали в аварийном состоянии.

Каждый год филиал оказывает помощь районным музеям области и в небольшой степени — Архангельскому музею изобразительных искусств. Художники-реставраторы филиала за 1988—1989 гг. выполнили противоаварийные работы и вывели из аварийного состояния 104 памятника, в том числе: Устюженский краеведческий музей — 30; Вытегорский краеведческий музей — 27; Великоустюжский историко-художественный и архитектурный музей-заповедник — 14; Череповецкий краеведческий музей — 8; Тотемский краеведческий музей — 1; Усть-Кубинский народный музей — 12; Архангельский областной музей изобразительных искусств — 12. В каждый приезд проводятся

профилактический осмотр состояния фондов и экспозиций музея совместно с сотрудниками музеев на предмет выявления наиболее аварийных памятников древнерусской живописи, а также дезинфекция икон и деревянной скульптуры.

Помимо консервационных работ в филиале выполняются работы по раскрытию памятников древнерусской живописи. Необходимые исследования при этом выполняются в лабораториях московского Центра. Контроль за реставрационными работами осуществляет реставрационный совет филиала. Председателем совета является заведующий филиалом А. А. Рыбаков, в состав совета входят художники-реставраторы Н. И. Федышин (Вологда), М. В. Дунаева, М. В. Наумова, Г. В. Цируль (Москва), заслуженный художник РСФСР А. В. Пантелеев (Вологда).

В настоящее время завершены работы по раскрытию четырех икон из годового комплекта миней конца XVI в.: «Январь», «Апрель», «Май», «Июнь»². Иконы происходят из церкви Дмитрия Прилуцкого в г. Вологде, хранятся в Вологодском музее-заповеднике. А. А. Рыбаков завершил реставрацию иконы «Воскресение» 2-й половины XVII в., из Великоустюжского музея-заповедника³. Кроме того, продолжаются реставрационные работы на иконах «Рождество Богоматери», XVI в. из Устюженского краеведческого музея⁴; «Козьма и Дамиан», XVI в., из Тотемского краеведческого музея⁵; «Апостол Петр», из деисусного чина Богородицкой Верхнедольской церкви г. Вологды⁶; «Пророки Илья и Елисей», нач. XVIII в., из Сретенской церкви г. Вологды, последние две хранятся в Вологодском музее-заповеднике⁷.

Н. П. Кряжева завершила консервационно-реставрационные работы на деревянной скульптуре «Георгий Победоносец», XVI в.⁸, двух ангелах⁹, XVIII в., фрагменте резного золоченого обрамления «Распятия»¹⁰, XVIII в., из собрания Вологодского музея-заповедника. Ею же выполнены работы по реставрации резного золоченого стола, XVIII в.¹¹, из Спасо-Прилуцкого монастыря, находящегося в экспозиции Вологодского музея-заповедника. Кроме того, ею же летом 1989 г. выполнены работы по консервации резной деревянной скульптуры и декоративной резьбе в Устюженском музее—Царские врата, XVII в., «Распятие с предстоящими», XVIII в., в Вытегорском музее—Царские врата, XVIII в., в Тотемском музее—«Михаил Архангел, попирающий Сатану».

Работниками филиала ведется большая научная и общественная работа, А. А. Рыбаковым прочитаны следующие доклады: «Ранний извод композиции «Богоматерь на престоле с пред-

стоящими» в северной иконографии»¹², «Формирование архитектурного облика г. Вытегры (конец XVIII—XIX вв.)»¹³, «К вопросу об исторической эволюции реставрационной методологии»¹⁴, «Поздняя вологодская традиция лицевого книгописания (в лицевых рукописях Кокшеньги)»¹⁵, «Надзор за иконописанием в Вологде во второй половине XVIII века»¹⁶.

С. П. Беловым прочитаны следующие доклады: «Древнерусская живопись в собрании Вытегорского краеведческого музея»¹⁷, «Русские и славянские сюжеты в составе житийных клейм иконы «Никола Зарайский в житии», из собрания Тотемского краеведческого музея»¹⁸.

Недавно вышли статьи, написанные А. А. Рыбаковым: «Икона «Богоматерь на престоле с предстоящими Николой и Климентом», XIV в., из Вологодского музея (к вопросу о романских реминесценциях в живописи Северной Руси XIII—XIV вв.)»¹⁹, «Изучение и реставрация памятников художественной культуры Северной Руси»²⁰. Также вышла статья, написанная С. П. Беловым: «Литературные источники житийных клейм иконы «Никола Зарайский в житии», из Тотемского музея»²¹. Оба они принимали активное участие в подготовке и издании периодического спецвыпуска «Наследие земли Вологодской»²² (совместно с Вологодским областным отделением ВООПИиК, Вологодским отделением Всероссийского фонда культуры и Вологодской организацией Союза журналистов).

С. П. Белов является лектором областного совета общества «Знание» по вопросам истории и культуры, пропаганды художественного наследия Русского Севера. Филиал принимает активное участие в работе областного отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. А. А. Рыбаков является на протяжении двадцати лет председателем секции по охране памятников архитектуры и искусства, членом президиума областного отделения ВООПИиК. В августе 1989 г. создана комиссия содействия охране памятников истории и культуры при Вологодском облисполкоме, председателем которой назначен А. А. Рыбаков, а секретарем — Л. Я. Калачева. На заседания комиссии выносятся различные проблемные вопросы: о новом строительстве в исторических городах; обсуждение проектов генеральных планов развития исторических городов Вологодской области; рассмотрение планов детальной планировки, вопросы реставрации и реконструкции зданий, имеющих историческую и художественную ценность, и ряд других вопросов. Члены комиссии выезжали в районные города Вологодской области, проводили встречи с руководством и общественностью городов, принимали участие в обсуждении вопроса о создании

Национального заповедника «Русский Север» в Кирилловском районе.

С. Б. Веселов принимает активное участие в выставочной деятельности Вологодского отделения Союза художников как живописец. Его работы экспонировались на областных, зональных и международных выставках.

В 1988 г. коллектив Вологодского филиала принимал участие в обследовании памятников истории и культуры по Программе Свода памятников истории и культуры СССР. Руководитель группы — А. А. Рыбаков. Нами обследована бывшая Закуштская волость на территории Усть-Кубинского района Вологодской области. При обследовании собирались экспонаты для пополнения фонда Усть-Кубинского народного музея. В Закуштской волости в XIV — I-й половине XX вв. особенно были развиты два промысла: гончарный и кружевоплетение. Центром гончарного ремесла была д. Залесье. Там сохранился гончарный горн из семи существовавших. В деревнях существовали артели кружевниц, они плели кружева, обменивались сколками и создавали новые. Сейчас этот промысел жив, но сколки кружевницы получают из объединения «Снежинка».

После завершения обследования деревень в музей передано большое количество глиняных изделий: разных размеров топники, мисы, корчаги, цветники, разлёвы; кружевная кофточка, концы полотенец, прошвы для женских рубашек и наволочек; браное ткачество и др. Большой интерес представляют орудия гончарного промысла: котлы для приготовления поливы, гончарные формы, гончарные круги двух типов. Из с. Прилуки вывезена праздничная расписная дуга. Она именная. Выполнена в дар счетчику лесопильного завода Екуничеву (ныне фамилия произносится и пишется как Якуничев) в 1896 г. В общей сложности в Усть-Кубинский музей было передано около 200 экспонатов.

Выявлен ряд ценных памятников крестьянской жилой и хозяйственной архитектуры как типичных для данной местности, так и имеющих уникальное значение; с резьбой, лепниной, росписями внутренними и наружными. Особенно интересны дома вышедших из крестьян пароходчика Чертенкова и механика лесопильного завода Царева в с. Чирково. Выявлены также здания б. волостного правления и земской приходской школы в д. Макарьино, церковно-приходской школы в с. Прилуки. Обследованы строения и составлен схематический генеральный план погоста Святая Лука (территория бывшего Николаевского Прилуцкого монастыря XIV—XVII вв.).

В это же время выполнено обследование действующей церк-

ви Афанасия Александрийского в с. Чирково, построенной в 1861—1863 гг. Иконостас и все убранство храма сборное, после возобновления богослужения в 1948 г. иконы, подсвечники, книги, лампы и другое принесли прихожане. Выявлен ряд интересных памятников живописи XVIII—XIX вв. работы сторонних и местных мастеров. Большое количество икон святых, связанных с этой местностью: Александр Куштский (иконы, рака, вериги), Иоасаф Каменский, Герасим Вологодский и др.

При обследовании кладовой храма нашли иконы XVI—XIX вв. и старопечатные книги (все в аварийном состоянии), которые церковь передала в дар музею. Всего передано около 40 икон и более 20 книг. Одна из переданных икон подписная²³. Художники-реставраторы Вологодского филиала вывели иконы, переданные в дар музею, из аварийного состояния, а 4 — отреставрировали²⁴.

Филиал временно располагается в помещении Вологодского музея-заповедника. В настоящее время под мастерские и лаборатории филиала приспособляется церковь Николы во Владычной слободе, на реставрацию которой принято решение выделять по 100 тыс. руб. ежегодно, начиная с 1988 г. Работы по реставрации церкви выполняет управление «Вологдареставрация».

По мере формирования производственной и научно-исследовательской базы филиал сможет оказывать более эффективную и разностороннюю помощь северным музеям в сохранении и изучении отечественного культурного наследия.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Вологодский филиал ВХНРЦ им. акад. И. Э. Грабаря создан 1 февраля 1985 г. Приказ министра культуры РСФСР № 61 от 31 января 1985 г.

2. Минейные иконы «Январь», «Апрель», «Май», «Июль» конца XVI в., ВОКМ № 5855/5, 8, 9, 11, Происходят из церкви Дмитрия Прилуцкого г. Вологды. Реставраторы Белов С. П. и Веселов С. Б.

3. Икона «Воскресение», 2-я пол. XVII в., ВУКМ № ИК-8662 из Великоустюжского музея-заповедника. Реставратор Рыбаков А. А.

4. Икона «Рождество Богоматери», XVI в., УКМ № 200 из Богородице-Рождественского собора г. Устюжны. Реставратор Белов С. П.

5. Икона «Козьма и Дамиан», XVI в., Т. № 20531 из Тотемского краеведческого музея. Реставратор Веселов С. Б.

6. Икона «Апостол Петр», XVII в., ВОКМ № 7911 из Богородицкой Верхнедольской церкви г. Вологды. Реставратор Рыбаков А. А.

7. Икона «Пророки Илья и Елисей», нач. XVIII в., ВОКМ № 13924 из Сретенской церкви г. Вологды. Реставратор Калачева Л. Я.

8. Деревянная скульптура «Георгий Победоносец», XVI в., ВОКМ № 5226. Реставратор Кряжева Н. П.

9. Резные скульптуры Ангелов, XVIII в., ВОКМ № 5386, № 10558/6. Реставратор Кряжева Н. П.

10. Фрагмент золоченого резного обрамления от «Распятия», XVIII в., ВОКМ № 29800 из церкви Дмитрия Прилуцкого в г. Вологде. Реставратор Кряжева Н. П.

11. Резной золоченый водосвятный стол, XVIII в., ВОКМ № 2902 из Спасо-Прилуцкого монастыря. Реставратор Кряжева Н. П.

12. Прочитан на научной конференции «Изучение и реставрация памятников станковой и монументальной живописи Вологодской области». Вологда, 27 апреля 1988 г.

13. Прочитан на научной конференции, посвященной 70-летию Вытегорского краеведческого музея, г. Вытегра, 24 сентября 1988 г.

14. Прочитано на Грабаревских чтениях ВХНРЦ, г. Москва, ЦДХ, 16 декабря 1988 г.

15. Прочитан на научной конференции «История книжной культуры Вологодского края». Вологда, 13 февраля 1989 г.

16. Прочитан на научной конференции «Русский иконостас и стилистические особенности икон XVIII века местных мастерских». Тула, 11 апреля 1989 г.

17. Прочитан на научной конференции, посвященной 70-летию Вытегорского краеведческого музея, г. Вытегра, 24 сентября 1988 г.

18. Прочитано на Грабаревских чтениях ВХНРЦ, г. Москва, ЦДХ, 16 декабря 1988 г.

19. Сб. «Литература и искусство в системе культуры», М., Наука, 1988, с. 288—303.

20. Сб.: «Византия и Русь», М., Наука, 1989, с. 160—171.

21. Сб.: «Литература и искусство в системе культуры». М., Наука, 1988, с. 330—342.

22. «Наследие земли вологодской». Периодический спецвыпуск. Вологда, 1989 г.

23. Яков Осипович Пупков. Икона «Ростовские чудотворцы Федор, Давид, Константин», 1797 г. Усть-Кубинский народный музей, б/н. Реставратор Калачева Л. Я.

СПЕЦИФИКА МИКРОКЛИМАТА БЛАГОВЕЩЕНСКОГО СОБОРА В СОЛЬВЫЧЕГОДСКЕ

Благовещенский собор города Сольвычегодска принадлежит к типу двухстолпных пятиглавых храмов, появившихся на Руси в начале XVI века и распространившихся во второй половине XVI века. По способу организации внутреннего пространства двухстолпные пятиглавые храмы имеют много общего с четырехстолпными храмами, два восточных столба которых скрыты за сплошным иконостасом.

Собор заложен в 1560 году Аникой Строгановым и освящен в 1584 году. Стенные росписи 1600 года. С 1919 года собор функционирует как музей, а с 1923 года открыт для посетителей круглый год. Собор стоит на невысоком холме на берегу реки Вычегды почти у самой воды. Близлежащие строения малоэтажны, деревянные. Данные гидрогеологического обследования участка отсутствуют.

Собор имеет высокий подклет, перекрытый сводами. Контуры планов подклета и второго яруса на уровне пола четверика совпадают. Подклет сухой, частично используется для экспозиций, дополнительно в 1989 году открыт выставочный зал для летних передвижных выставок. В восточной стороне подклета имеется незастекленный оконный проем.

Прямоугольный план четверика вытянут с севера на юг. Два крестчатых столба поставлены в центре почти на равных расстояниях от восточной и западной стен. С каждого столба перекинуты две большие арки — одна на восточную, другая на западную стены церкви. В средней части на большие арки опи-

раются два коробовых свода со шельгами, идущими в восточном и западном направлениях. Центральный барабан поставлен над столбами, опираясь в то же время на коробовые своды. Четыре малых световых барабана возведены в угловых участках свода и опираются на конструкцию не перекрещивающихся арочек. Такая конструкция обеспечивает более высокую, по сравнению с четырехстолпным храмом, освещенность четверика и большее единство интерьера в верхней части постройки. Малые световые барабаны значительно отодвинуты от углов здания и как бы сомкнуты к центру, что придает композиции верха церкви значительную компактность. Членения фасадов соответствуют членению интерьера — по два прясла с закомарами на северной и южных стенах и три на западной. Собор имеет с востока три высокие сильно выдвинутые вперед апсиды, как бы пристроенные к основному четверику. С трех сторон собор окружен крытыми папертями, современными основной постройке, которые заканчиваются двумя приделами: северным — Рождества Иоанна Предтечи, и южным — Сретения. Приделы световых глав не имеют, крыты сводами. Паперти также имеют сводчатые перекрытия. Первоначально в собор вели три крыльца, после пожара 1810 года крыльца были разобраны, и вход в храм был устроен с запада под колокольной, выстроенной в то же время.

Собор построен из кирпича, толщина стен четверика два метра, приделов и паперти — около метра, барабанов — пятьдесят пять сантиметров. Стены снаружи и внутри оштукатурены, внутри расписаны в комбинированной технике. Окна расположены в два яруса: в первом ярусе двадцать семь окон, во втором — одиннадцать окон. Остекление в четверике одинарное, в приделах и на паперти двойное. В барабанах остекление двойное, замена рам на барабанах проводилась в 1988 году. Общая площадь остекления четверика около шестидесяти квадратных метров, из них площадь остекления барабанов — двадцать шесть квадратных метров. Перекрытия четверика, паперти и приделов чердачные, кровля четверика четырехскатная. Алтарная часть храма отделена от четверика сплошной стеной четырехъярусного иконостаса. Вход в четверик единственный с западной паперти. Дверь металлическая одинарная, площадь — 5,1 м². Площадь четверика 162,5 м². Алтарной части — 58,5 м². Общая площадь храма 221 м². Собор холодный, никогда не отапливается. Пристройки собора — приделы и паперти — разделены перегородками с дверями на ряд замкнутых изолированных помещений. Южный и северный приделы теплые, имеют для отопления несколько кирпичных печей. Печи топятс

вами, один или два раза в сутки в начале рабочего дня и после обеденного перерыва, за исключением выходного дня. Западная паперть, откуда ведет дверь в четверик, не отапливается, приделы используются как музейное помещение.

Северный придел — Рождества Иоанна Предтечи — используется в качестве фондохранилища музея. Придел отделен от западной паперти двойной дверью — металлической и деревянной застекленной. Стекло на окнах двойное, площадь стекления 16 кв. м. Придел имеет две печи: одна расположена в юго-западном углу алтарной части, вторая — в северо-западном углу придела. Площадь придела — 108 кв. м. Придел имеет невысокий иконостас. В помещении придела хранятся экспонаты различного рода — иконы, масляная живопись, произведения декоративно-прикладного искусства из различных материалов — дерева, ткани, металла, драгоценных камней, стекла, керамики и так далее. Посещения в данный придел запрещены.

Южный придел — Сретенский — используется как экспозиционное помещение. Состоит из трех связанных между собой открытыми проходами помещений — алтарной части (площадь 52 кв. м), южного крыльца паперти (108 кв. м) и притвора (77,5 кв. м). Общая площадь 187,5 кв. м. Вход в помещение с западной холодной паперти, двери двойные — металлические и деревянные, застекленные. Остекление в окнах двойное. Придел отапливается тремя печами: одна расположена в юго-западном углу алтаря и две — в притворе (юго-восточном и северо-западном углах). В алтарной части придела размещена экспозиция икон, в средней — мелкая пластика и золотое шитье, и в притворе — народный раздел.

Западная паперть холодная, печей не имеет. На паперть ведет с улицы входная металлическая дверь. С паперти ведут четыре внутренние двери: одна — в четверик собора, две — в южный и северный приделы, одна в небольшое теплое, с печью помещение в северо-западном углу собора (канцелярия).

Собор электрифицирован. К собору подведен силовой электрокабель.

В 1981 году Министерством культуры СССР и Всесоюзным научно-исследовательским институтом реставрации были проведены работы на исследование температурно-влажностного режима в Благовещенском соборе города Сольвычегодска. Работы проводились по следующим пунктам:

- 1) Температурно-влажностный режим.
- 2) Теплофизические свойства материала наружных ограждающих конструкций храма.

- 3) Посещаемость собора, ее влияние на воздухообмен здания.
- 4) Выводы проведенных исследований.

I

Общая методика комплексных исследований микроклимата памятников культовой архитектуры, разработанная ВНИИР, предусматривает получение достоверной информации о всех нормируемых параметрах внутреннего климата здания: температуры, относительной влажности, скорости (подвижности) воздуха, радиационной температуры внутренней поверхности, запыленности и газового состава, уровня шума, степени освещенности и др. В ряде случаев достаточно для характеристики микроклимата исследовать три параметра внутреннего воздуха: температуру, относительную влажность и подвижность воздушной среды, что и предусматривает данная методика. Для измерения температуры внутреннего воздуха применялись термографы М-16 АН, для измерения относительной влажности применялись гигрографы М-21 Н, контроль осуществлялся аспирационным психометром МВ-4М, подвижность внутреннего воздуха измерялась термоанемометром типа ТА-9 «ЛИОТ». Все приборы прошли контрольно-проверочное испытание, места установки измерительных приборов определялись в результате анализов архитектурно-строительной планировки храма. Многолетние исследования, проведенные ранее, показали, что изменения температуры и влажности воздуха по центру в плане здания являются постоянными по отношению ко всему объему. Предварительные исследования показали, что температура и влажность в основном объеме собора в заданном сечении в любой точке (по центру), вблизи северной или южной стороны и так далее одинаковые. Это объясняется тем, что основной объем собора, во-первых, имеет небольшие габариты $12,3 \times 12,5$ м, во-вторых, окружен приделами и папертью, имеет наружное ограждение — до двух метров толщиной. Однако в соответствии с рекомендациями в течение всего года проводились контрольные замеры параметров воздуха у каждой из четырех стен и еще в нескольких точках во всем объеме помещения. Эти замеры осуществлялись два раза в месяц. Контрольно-измерительные приборы были установлены в южном и северном приделах, в алтарной части, на западной части паперти. По высоте приборы были установлены на отметках 0,5 м, 3 м, фиксировались параметры наружного воздуха. Наблюдения за температурой, влажностью и подвижностью воздушной среды проводились в течение всего

года. (Гигрограммы и термограммы находятся в архиве ВНИИР.) Измерения подвижности воздуха в помещении проводились с целью определения, находится ли эта скорость в рекомендуемых пределах ($0,1—0,3$ м/с). Контрольные измерения проводились посезонно, точность измерения составляла $\pm 0,05$ м/с.

II

С целью получения достоверных данных о теплофизических свойствах материалов наружных и ограждающих конструкций у собора были проведены лабораторные исследования красного глиняного кирпича как основного материала наружных стен. Эти исследования проводились, чтобы получить исходные данные, необходимые для проектирования системы микроклимата при расчете теплозащиты материалов. Воспользоваться данными СНИП не представляется возможным, так как состав строительных материалов и технология их изготовления существенно отличаются от состава и технологии изготовления современных строительных материалов. И второе, теплофизические свойства глиняного обожженного кирпича приведены в СНИПе на основе данных современных исследований. Однако в течение многовекового периода характеристики глиняного обожженного кирпича могли измениться в результате микроструктурных деформаций. При испытаниях в установившемся режиме проводились независимые измерения теплопроводности образцов, их влажности и удельной массовой теплоемкости в сухом состоянии. На основании этих данных были вычислены другие важнейшие теплофизические показатели. Испытание материала на теплопроводность в условиях установившейся теплопередачи через образцы проводилось в соответствии с требованием ГОСТ 7076-78. Измерение коэффициента теплопроводности проводилось на приборе БОККА фирмы ГДР по определенной методике. Для определения влажности применяется метод высушивания до постоянного веса в сушильном шкафу при температуре 100°C . С этой целью непосредственно после измерения коэффициента теплопроводности образец испытуемого материала взвешивался с точностью 10^{-2} граммов. Повторное взвешивание проводилось после продолжительного (до $10—12$ часов) высушивания материалов в сушильном шкафу. Измерение удельной массы теплоемкости образцов в сухом состоянии проводилось на основе требования ГОСТа 23-25-0-78 «Материалы строительные. Метод определения теплоемкости».

Музей круглый год открыт для экскурсионных групп и для отдельных посетителей. За 1980 год музей посетили около 13 тысяч человек, за 1989 год музей посетили около 25 тысяч человек. Динамика посещений музея по месяцам регистрируется. Наименьшая посещаемость приходится на январь, февраль, апрель, ноябрь и декабрь. Это связано с небольшим количеством экскурсионных групп. Малое количество посетителей в апреле, в декабре и ноябре объясняется отсутствием навигации и трудностями, связанными с доставкой экскурсантов в этот период. Максимальная посещаемость наблюдается в летний период с открытием навигации, кроме того, через город Сольвычегодск проходят четыре всесоюзных туристических маршрута. В летние месяцы посещаемость составляет основной процент. Дневная посещаемость составляет от семидесяти до трехсот двадцати человек, однако в отдельные дни посещаемость достигает четырехсот человек в день. Обычно наибольшее количество посетителей наблюдается в период с 12 до 16 часов в субботу и воскресенье. Проведенные натуральные исследования микроклимата показали, что существующая в музее посещаемость не оказывает отрицательного влияния на состояние температурно-влажностного режима в соборе. В зимний и весенний периоды при малом количестве посетителей за день изменения параметров внутреннего воздуха практически не наблюдалось в связи с тем, что собор имеет значительный объем и холодную внутреннюю поверхность. В летний период наблюдалось повышение температуры внутреннего воздуха за день на 3—6° С. Однако определить инструментально долю тепла, вносимого посетителями, и долю тепла, вносимую теплым наружным воздухом, не удалось. Можно теоретически рассчитать количество тепла, поступающего от посетителей, и количество тепла, вносимого теплым наружным воздухом (зная кратность естественного воздухообмена). Сложность состоит в том, что процесс поглощения тепловыделений наружными ограждениями зависит от многих факторов, которые не поддаются учету. Поэтому при расчете воздухообмена следует исходить из количества посетителей, которых возможно было бы разместить в том или ином помещении собора для нормального проведения экскурсий и достаточного для нее времени. Если в главном объеме одновременно может находиться две группы по 25 человек, то последующие экскурсии можно проводить через десять минут.

В результате проведенных натуральных исследований температурно-влажностного режима установлено: суточные колебания температуры составляют 3—6 °С в зависимости от периода года, наружных метеоусловий и посещаемости. Средняя температура в соборе в самый жаркий месяц составляет +15 °С, а в самый холодный месяц составила —15 °С. Изменение температуры внутреннего воздуха повторяет ход изменения температуры наружного воздуха в сглаженной форме с запаздыванием на 28—40 часов, за счет инерционности массивных наружных ограждений. Средняя относительная влажность внутреннего воздуха составила 75—80%. Колебания относительной влажности внутреннего воздуха повторяют колебания влажности наружного воздуха в несколько сглаженной форме с запозданием на два-три часа. Суточные колебания относительной влажности составляют до 10%. Подвижность воздушной среды внутри церкви составляет 0,2—0,3 м/с, в дверных проемах — до 0,6 м/с. Естественный воздухообмен составляет 0,4—0,7 крат/час. Незначительные суточные многодневные колебания температуры и относительной влажности внутреннего воздуха позволяют сделать вывод о стабильности естественного микроклимата в храме. Проветривание храма как способ регулирования, поддержания и стабилизации естественного микроклимата следует использовать. Теплофизические показатели глиняного кирпича XVI века существенно отличаются от современного. Старый кирпич обладает теплопроводностью в 1,5 раза больше. Существующая в соборе посещаемость не оказывает отрицательного влияния на его микроклимат.

Список икон, отреставрированных в ВХНРЦ имени академика И. Э. Грабаря в разное время и находящихся в экспозиции музея:

1. Икона «Вход в Иерусалим» в летнем храме с 06.04.89.
2. Скульптура «Чудо Георгия о змее» в экспозиции теплого придела с 20.01.89.
3. Икона «Богоматерь Гора Нерукосечная» в приделе с 15.10.89.
4. Икона «Богоматерь Федоровская» поступила из ВХНРЦ в октябре 1986 г., с 1987 г. находится в летнем неотапливаемом храме, по наблюдениям изменений нет.
5. Икона «Великомученик Никита» в приделе с 15.10.86.
6. Икона «Праведный Исидор Ростовский» в приделе с 15.10.86.
7. Икона «Встреча Владимирской Богоматери», апрель 77.

8. Икона «Прокопий и Иоанн Устюжские» — февраль 82.

9. Икона «Андрей Первозванный», февраль 89, находится в экспозиции отапливаемого придела.

10. Икона «Казанской Богоматери», январь 81.

11. Икона «Федор Секиот», август 62.

Данные исследований и многолетних наблюдений за памятниками древнерусского искусства позволяют сделать следующие выводы. Инерционность микроклимата Сольвычегодского историко-художественного музея (Благовещенский собор XVI в.) является в принципе положительным фактором, так как способствует постепенности изменений материалов произведений древнерусской живописи. Протекающие внутри здания изменения температуры и относительной влажности, в сравнении с наружными, имеют меньшую амплитуду. По многолетним наблюдениям, температура в летнем храме Благовещенского собора переходит за 0 в течение 35—40 дней, и повышение температуры по сравнению с наружной происходит достаточно плавно — 10—15 дней. Такой режим выработался столетиями, памятники, находящиеся в соборе, адаптировались, и древнерусская живопись после реставрации не подвергается каким-либо изменениям. Таким образом, экспонаты Благовещенского собора находятся в хорошем состоянии. Исторические памятники, подобные Благовещенскому собору, могут и в дальнейшем использоваться для музейных экспозиций.

СЕВЕРНЫЙ ИКОНОПИСНЫЙ ФОНД ПО ПИСЬМЕННЫМ ИСТОЧНИКАМ. ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ И СУДЬБЫ В XVI—XIX вв.

Древняя живопись Русского Поморья — необычайно ценный вклад в сокровищницу русской национальной культуры. Закономерно, что произведения северных мастеров давно находятся в поле зрения историков искусства, литература по данному вопросу необычайно обширна и хорошо известна. Автографы мастеров на древнерусских иконах как своеобразный памятник древнерусской эпиграфики постоянно привлекают внимание советских исследователей. Действительно, этот ценный и оригинальный источник дает в руки исследователя не только точную дату живописного произведения, но и значительно более широкий круг историко-культурных сведений. К таким сведениям относятся: имя мастера или заказчика, тот круг, к которому относится памятник живописи; события, связанные с написанием произведения; география распространения работ того или иного мастера, или «миграция» самого мастера.

Представляется необходимым, чтобы искусствоведческий анализ памятников живописи базировался на фундаменте источниковедческих разработок письменных документов. Сам ход работы в этом направлении неизбежно приведет к такой необходимости составления полного словаря северных иконописцев и «инвентаризации» всех письменных известий об иконописных памятниках.

Интерес к живописи как одной из важнейших составных частей художественного наследия средневековой Руси неотделим от интереса к мастеру как личности и выразителю опреде-

ленной социальной среды и исторической эпохи. Поиски искусствоведов и реставраторов дали много новых, порой неожиданных открытий. На первый взгляд может показаться, что иконная эпиграфика, в первую очередь автографы средневековых мастеров, уже исчерпаны, выявлены, и особой надежды на появление новой значительной серии подписных икон нет. Хочется верить, что это далеко не так. До сих пор не в полную меру использован многочисленный пласт источников — письменные документы. В рукописном архиве Ленинградского отделения Института археологии АН СССР хранятся ценные документы — т. н. метрики действующих церквей — ответы на запросы Императорской Археологической Комиссии, разосланные в 1886 г. по губерниям России. На вопросы очень своеобразной и емкой по информации печатной анкеты отвечали, главным образом, местные священники. Качество и полнота ответов далеко не одинаковы: на вопрос об иконах, имеющих в той или иной церкви, авторы ответов перечисляют иконы, иногда указывая на то, что они «древнего письма», а порой и переписывают содержавшиеся на иконах надписи (почерком XIX в.).

В настоящей работе предпринята попытка обратить внимание специалистов на важность систематизации сведений об иконописцах, иконостасах и вообще всего иконописного фонда Нижнего Подвинья XVI—XVIII вв. Несомненно, численность и роль мастеров, работавших в тот или иной период, характер и состав артели, обеспечивающий преемственность и традиционализм, условия работы, район сбыта изделий иконописцев — все это составляет «производственную», кстати, очень важную сторону сложения и формирования художественных центров. Еще в середине XIX — начале XX вв. появились работы, в которых делались попытки собрать письменные известия о древнерусских, в том числе и северных иконописцах¹. К сожалению, это перспективное и ценное направление в изучении культурного наследия Севера в последующее время разрабатывалось явно недостаточно и к тому же неравномерно в отношении отдельных районов Русского Севера².

¹ Забелин И. Материалы для истории русской иконописи. Временник ОИДР, кн. 7. М., 1850; Равинский Д. А. История русских школ иконописания до конца XVII века. ЗРАО, т. VIII. СПб., 1856; Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Т. I—II. М., 1914.

² Для северной части Русского Поморья можно назвать лишь единичные работы: Брюсова В. Г. Холмогорский летописец и художник XVII в. (Об одном из авторов Двинской летописи) // ТОДРЛ, вып. XVII. М.—Л., 1961, с. 445—453; она же. Семен Спиридонов холмогорец-изограф XVII века (1642—1695 годы). К вопросу о холмогорско-устюжской школе живописи // Ежегодник Института истории искусств. 1960, Архитектура и живопись. М.,

Сложение северорусских городских художественных центров стоит в тесной связи с формированием на северных окраинах Русского государства крупных торгово-ремесленных поселений городского типа. Ремесленная специализация и дифференциация городского ремесла явились одной из существенных сторон всеобъемлющего в XVI—XVII вв. процесса — образования единого всероссийского рынка. С появлением на северных посадах значительных групп иконописцев-ремесленников живопись «выступила» как одно из ремесел в системе городской экономики. Несомненно, иконописцы были и ранее. Однако только с формированием торгово-ремесленного центра, являвшегося в то же время и административным и культурным центром большой округи, развернувшимся городским деревянным и каменным строительством, стало возможным появление значительной группы мастеров, более или менее постоянно связанных с крупнейшими строительными мероприятиями и, что немаловажно, организационно оформленных. Однако вопрос этот решается в данном регионе далеко не однозначно. Наряду с этим следует отметить наличие на Русском Севере значительного числа крестьян-иконописцев, о чем свидетельствуют как письменные источники, так и большое количество живописных памятников — т. н. крестьянских «писем». Объяснить подобное явление можно двумя причинами: слабостью северных городских иконописных центров, с одной стороны, и активным участием северного крестьянства в различного рода неземледельческой деятельности (промыслы, строительство, посадская экономика) как результат процесса социальной дифференциации в деревне и роста товарного производства и товарного обращения, с другой. Несомненно, изучение самих памятников северорусской живописи, истории сложения и развития крупнейших художественных центров Поморья должно опираться на солидную источниковедческую базу, основу которой могут составить, как мы уже говорили, многочисленные и разнообразные по своему характеру письменные документы XVI—XVIII вв. — писцовые и переписные книги, приходно-расходные книги монастырей и «инвентари» храмов, «порядные» и договорные письма на иконописные работы, «автографы» мастеров на подписных иконах.

В 1920 г. экспедицией Наркомпроса из Михайло-Архангельского монастыря была вывезена икона «Сошествие во ад», ко-

1961, с. 246—277. Небольшой, но интересный раздел, посвященный сведениям письменных источников о северных иконописцах, см. Смирнова Э. С. Живопись Оболенья XIV—XVI веков. М., 1967, с. 93—103; Булкин В. А., Овсянников О. В. Холмогорцы Струнины и Погорельские // Холмогоры — центр художественной культуры Русского Севера. Архангельск, 1987, с. 23—35.

торую датировали XIII в. (икона была реставрирована в ГИМе в 1952 г. реставратором Г. А. Фроловым)¹. Е. С. Овчинникова считает, что «занесенный на Север или в Новгород иноземный образец был переработан в XIII—XIV веках в стиле Новгородско-Псковских северных художественных традиций»² и не исключает, таким образом, местного происхождения целого ряда икон того времени, в том числе и икону «Сошествие во ад». О возможности существования в Михайло-Архангельском монастыре местной иконописной мастерской в первой половине XVI в. свидетельствуют такие памятники местной двинской живописи, как Архангельские царские врата (хранятся в ГИМ) и другие (например: икона «Введение во храм» из с. Кривого, икона хранится в Русском музее)³. Несмотря на наличие древних памятников, сведения о мастерах, работавших в районе Архангельска (Михайло-Архангельский монастырь), отсутствуют, и древнейшие из них относятся пока лишь к Холмогорской округе и датируются второй половиной XVI в.

В фондах Государственного архива Архангельской области нами обнаружены некоторые новые документы XVI—XVIII вв., связанные с выполнением живописных работ для церквей Холмогорского уезда и других местностей Нижнего Подвинья.

Древнейший документ датируется 1575 г. — это челобитная⁴, в которой почти полностью пересказана порядная 1574 г.: богоявленский (Богоявленский Ухт-островский приход) церковный староста Андрей Алексеев сын Бачюрин нанял иконного мастера Ивана Тимофеева сына написать Деисус на золоте — «от письма и за краски и за золото восемнадцать рублей, а доски наши иконные и поволоки». Поручился за иконописца «Васильевской священник Быстрокурской волости Иван Лукин сын». Иконописец написал 8 икон из 13, взял 3 рубля денег и 600 листов золота для выполнения оставшейся части заказа, но работа не была сделана. Положение заказчика (начало документа не сохранилось, челобитную писал, по всей видимости, новый богоявленский староста, сменивший Андрея Бачюрина), осложнялось тем, что от удара молнии сгорели Богоявленский и Благовещен-

¹ Овчинникова Е. С. Икона «Сошествие во ад» из собрания Гос. исторического музея в Москве // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М., 1968, с. 156.

² Лаурина В. К. Об одной группе новгородских провинциальных царских врат // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968, с. 174.

³ Реставрация и консервация произведений искусства. Каталог IV выставки ГЦРХМ им. Грабаря. М., 1963.

⁴ ГААО, ф. 1403, оп. 1, ед. хр. 1.

ский храмы вместе с хранившимися в коробьях документами. К сожалению, неизвестно, чем закончился иск к иконописцу и его поручителю. Интерес представляют «действующие» лица этого документа. Во-первых, упоминается богоявленский церковный староста Андрей Алексеев сын Бачюрин — по письменным документам хорошо известна семья Бачюриных в Куростровской волости, были Бачюрины и на Ухт-острове¹.

Поручителем за живописца выступил священник церкви Василия Великого (Быстрокурская волость — Холмогорская округа) Иван Лукин сын. Характерно, что именно из церкви Василия Великого происходит икона Одигитрия 1543 г. с надписью: «...Лета 7151 месяца апреля написана бысть сея икона повелением раб Божиин Даниловых детей Якова Пантелея Кирилла и Онофрея братеи...» (далее иконная доска обломана)². Как будто бы удалось разыскать «Даниловых детей», живших в Матигорской волости (около Холмогор). В мировой записи 1577 г. мельничного мастера Ивана Семенова сына Ногучева говорится о том, что им получены деньги с «Ивана Данилова с братею» за постройку мельницы на р. Плоскоозерке³. Сохранилась «дельная» матигорцев Ивана, Юрия, Василия и Якова Даниловых детей Кононовых на движимое имущество и деревню на Цигломени⁴.

Вполне естественно, что основное внимание привлекает сам «иконный мастер» Иван Тимофеев сын, который, насколько можно судить по поручителю, мог быть жителем Быстрокурской волости. Заказ на работу, полученный с Курострова, свидетельствует о том, что он был одним из немногих живописцев в округе. Для XVI в. сведения о живописцах в окрестностях Холмогор редки. Так, в 1533 г. церковный дьяк Куростровского прихода «Давыдец Михайлов сынишко» написал для церквей Великомученика Дмитрия и Великомученицы Екатерины евангелие с 4 миниатюрами⁵. В документах XVI в. Сийского монастыря упоминаются два брата-иконописца. В монастырской расходной книге 1588 г. запись: «дал иконникам задатку рубль

¹ Копанев А. И. Куростровская волость во второй половине XVI в. (к истории подвинского крестьянства) // Академику Борису Дмитриевичу Грекову ко дню семидесятилетия... М., 1952, с. 156; Морозов А. Юность Ломоносова. Архангельск, 1958, с. 527—535.

² Реставратор Н. В. Перцев. Икона демонстрировалась на выставке новгородских икон в Русском музее в 1972 г.

³ ЛОИИ АН СССР, ф. 5, оп. 1, ед. хр. 588.

⁴ Там же, ед. хр. 748.

⁵ Смирнова Э. С. Записи на иконах Заонежья как источник для истории северной живописи // Археографический ежегодник за 1966 год. М., 1968.

от письма образов Ивану да Григорью»¹. В 1593 г. иконники Иван и Григорий в качестве вкладов дали в монастырь образы Троицы и Николы Чудотворца; в том же году в монастырь попало еще одно произведение этих мастеров — «образ Воскресения Христова на золоте медной»². В 1596 г. эти же мастера дают новый вклад в монастырь — образ Одигитрии, а Иван кроме того «починивал деисус старый, что был в старой церкви в Благовещение»³. Далее, в 1597 г. «Иван иконник с братом Григорием дали образ Пречистыя Богородицы Одигитрии на красках полушестых пядей, два образа писаны на одной доске преподобного Сергия Радонежского и Антония Сийского»⁴. Таким образом, упомянутые в письменных источниках Иван и Григорий составляли по существу небольшую семейную ремесленную артель. Небольшие «семейные» артели — характерное явление для средневекового ремесла, не составляли исключения и иконописцы. Трудно ответить с достаточной уверенностью на вопрос, является ли Иван Тимофеев сын (документ 1575 г.) одним из братьев «семейной» артели иконников Ивана и Григория, известных нам уже по сийским документам 1593—1597 гг. На данном этапе исследования такое предположение в самой осторожной форме может быть сделано.

Сведения об иконописных работах в центре Подвинья — на Холмогорах и о холмогорских мастерах в первые годы XVII в. скудны: в приходно-расходной памяти Куропольского посада Спасского приказчика за 1613—1618 гг. имеется запись: «Мастеру иконнику дал меру жита»⁵, к 1620—1621 гг. относится запись — «Спасский диакон Дружина писал в Деисусе в пауголки две дощечки в тябло, дал гривну»⁶. Писцовая книга холмогорских посадов 1622—1624 гг. фиксирует на Глинском посаде двух иконников — Сеньку Степанова и Павлика Иванова⁷, в переписной книге 1646—1647 гг. упомянут иконник Андрюшка Павлов⁸, а по Строельной книге Архангельского и Холмогорского посадов 1649 г. на Глинском посаде жил «ремесленной посацкой человек Семенка Павлов иконник»⁹. Любопытные сведения

¹ ЛОИИ АН СССР, ф. 5, оп. 2, ед. хр. 1, л. 225.

² Изюмов А. Ф. Вкладные книги Антониева-Сийского монастыря (1576—1694 гг.) // ЧОИДР, кн. II, 1917, М., с. 16.

³ Там же, с. 20.

⁴ Макарий. Исторические сведения об Антониевом Сийском монастыре // ЧОИДР, М., 1878, кн. III, с. 75.

⁵ РИБ, т. XII. СПб., 1890, с. 29.

⁶ Там же, с. 53.

⁷ ЦГАДА, ф. 1209, кн. 9, лл. 70 об., 126 об.

⁸ ЦГАДА, ф. 137, ед. хр. 1, л. 86.

⁹ ЛОИИ АН СССР, колл. 11, ед. хр. 122, л. 139.

о посадских иконописцах содержит переписная книга 1678 г., в ней упомянуты Сенька Спиридонов и Андрюшка Андреев¹. Имена Семена и Василия Спиридоновых — выдающихся северных иконописцев — хорошо известны. В. Г. Брюсова установила даты жизни Семена: 1642—1695 гг. (впервые братья упомянуты в переписной книге 1646—1647 гг. — «Спиридонко Филиппов, у него два сына Сенька четырех лет, да Васка трех лет»)². Уже в 1674 г. Василием Спиридоновым сыном **Филипповым** была составлена порядная запись на большой иконописный заказ в Устюжскую соборную церковь: «се аз Василей Спиридонов сын, иконник, родом Холмогор подрядился написать в тязло на 22 цках, еще на 20 цках»³. Семен Спиридонов сын Филиппов уже в 1678 г. был представлен Симоном Ушаковым на вакантное место жалованного иконописца; так как «иконное письмо пишет самое доброе мастерство»⁴, а к 1679 г. относится первая дошедшая до нас его подписная икона⁵.

Семен и Василий Филипповы шли, можно сказать, проторенным путем — в 1667 г. впервые упоминается в документах ученик Симона Ушакова Василий Иванов Колмогорец, который в качестве жалованного живописца известен в 1668—1689 гг.⁶. В. Г. Брюсова справедливо отметила, что в работе Холмогорской архиерейской иконописной артели Семен и Василий Спиридоновы дети Филиппова не принимали участия, но объяснила это тем, что их живописная манера не соответствовала вкусам архиепископа Афанасия⁷. Однако следует учитывать, что деятельность этих мастеров началась до учреждения на Холмогорах архиепископской кафедры: в то время на Холмогорах и в окрестных волостях не было интенсивного церковного строительства и холмогорские иконописцы «отходят» на заработки в другие города, как это делали в период спада местной конъюнктуры, например, холмогорские медники, котельники, кузнецы⁸.

¹ ЦГАДА, ф. 1209, кн. 15051, лл. 67, 107.

² Брюсова В. Г. Семен Спиридонович Холмогорец..., с. 270.

³ РИБ, т. XIV, СПб., 1894, с. 989—992.

⁴ Успенский А. Н. Царские иконописцы и живописцы XVII в., т. 1, М., 1910, с. 260—261.

⁵ Брюсова В. Г. Семен Спиридонович Холмогорец, с. 270.

⁶ Успенский А. Н. Царские иконописцы..., т. 1, с. 146.

⁷ Брюсова В. Г. Семен Спиридонович Холмогорец, с. 271.

⁸ Пустой двор Семена Спиридонова сына Филиппова (умер в 1695 г.) упомянут даже в переписи 1702 г. (Брюсова В. Г. Семен Спиридонович Холмогорец, с. 270). В 1686 г. на его дочери женился боярский сын архиерейского дома Иван Кончаков (ГААО, ф. 1025, оп. 1, ед. хр. 90). Это свидетельствует о том, что во время выполнения иконописных работ в других городах Семен не выходил из посадского тягла на Холмогорах.

Объяснение «незнатости» холмогорских посадских иконописцев в работах при архиерейском доме логичнее искать не столько в разнице «во вкусах» живописных манер, сколько в стремлении Афанасия создать иконописную артель, которая была бы ему полностью подчинена и функционировала бы в определенный промежуток времени на четких организационных началах.

На протяжении всего XVII в. не посадские, а крестьянские живописцы выполняли наибольший объем живописных работ на территории Северного Поморья. В 1684 г. для исполнения иконописных работ во вновь построенной каменной Успенской церкви в Пертоминском Преображенском монастыре подрядились «писать святые иконы Крестного монастыря вотчины крестьяне иконописцы Михайло Алексеев с детми да Артемон Афонасьев, и писать начали...»¹. О проведении масштабных иконописных работ в монастыре в это время свидетельствует опись красок, хранящихся в монастырской казне в 1689 г. (упомянуты — киноварь, сурик, ярь, виницейская, лазорь и т. д.)². В 6690 г. в октябре месяце (т. е. в 1689 г.) с ними опять была заключена порядная. От лица монастыря иеромонах Михаил Харзеев подрядил «изографа Михаила Алексева с товарищи» в новую каменную Успенскую церковь написать внутри алтаря «и то же святая церкви» и описан весь объем поряженной работы³. При этом был составлен документ — «Роспись, что иконникам красок выдано с собою на Онег, Михаилу Алексеву з детьми». Однако на заключительной стадии выполнения работы вмешался настоятель Крестного Онежского монастыря на Кий-острове и, используя царский указ, настоял «иконописное полатное писание в совершенство привести», чтобы «было единых изуграфов мастерство, а не разных мастерств»⁴. Против «неискусных» иконописцев выступал и архиепископ Афанасий. В памяти игумену Богословского Важского монастыря о том, чтобы не покупали без ведома духовных отцов иконы, он писал в 1687 г. «А буде учнут неискусные в писании иконописцы с иконами из иных городов приезжати и те иконы, которые писаны не по подобию, учнут продавать, и таковых иконников и с теми не правописанными иконами присылать к нему преосвященному архи-

¹ Приклонский А. Пертоминский архив. Описание рукописей Спасо-Преображенского Пертоминского монастыря, хранящихся в музее Соловецкого общества краеведения XVII—XVIII вв. СОК. Материалы, вып. XV. Соловки, 1927, с. 41.

² ГААО, ф. 60, оп. 1, ед. хр. 54, № 1.

³ Там же, № 2.

⁴ Приклонский А. Указ. соч., с. 42.

епископу на Колмогоры за крепкими поруками»¹. Известно, что еще в XVI в. действовали царские и соборные определения о живописцах и «о честных иконах», по которым запрещалось писать иконы «неучас самовольством и самоволкою и не по образу»². Вряд ли с этим можно было эффективно бороться, ибо ряды профессиональных ремесленников — иконников пополняли те же бывшие крестьяне «изуграфы».

Вероятно, из крестьянской среды вышли и иконописцы Коротаевы. Среди архиерейских живописцев с 1694 г. упоминается сын боярский Филипп Коротаев, который вместе со всеми иконниками пишет иконы в сенную каменную Яковлевскую церковь, в Спасо-Преображенский собор, причем оплата ему шла из расчета 6 алтын из рубля (два ведущих мастера иконописей артели — протопоп Федор Струнин и Алексей Струнин получили по 9 алтын, остальные меньше)³. Однако Филипп Коротаев числился в 1695 г. в архиерейском доме сыном боярским третьей статьи⁴. Пока трудно с определенностью указать на происхождение Филиппа Коротаева. Так, в приходно-расходных книгах архиерейского дома за 1689 г. есть запись о покупке у холмогорского стрельца Фили Коротаева 18 бревен⁵.

Наряду с иконописными работами в составе архиерейской артели Филипп Коротаев выполнял, как и другие мастера, подрядные работы. Некоторые документы относительно этих подрядов сохранились. Так, в документах 1700—1701 гг. идет речь о большой работе Филиппа Коротаева на Ваге — в Воскресенском и Благовещенском посадах. Еще в 1699 г. Филипп Коротаев подрядился там «писать святые иконы», но «за товарным недостатком» ничего не сделал, а когда «на то иконное письмо товар и приготовил», оказалось, что «велено ему с протчими иконописцы быть на время у домового ево архиерейского иконного ж писма»⁶. По просьбе протопопа «Благовещенского собора Шенкурского острога» Прокопия архиепископ Афанасий указал послать весной 1700 г. Филиппа Коротаева на Вагу для выполнения подряда. Однако в январе 1701 г. Филипп Коротаев бил Афанасию челом, что «подлинного договору о найме за писмо тех икон у него, Филиппа» с шенкурским протопопом «не дого-

¹ РИБ, т. XIV. СПб., 1894, с. 477.

² Забелин Ив. Материалы для истории Русской иконописи. Временник ИМОИДР, кн. 7. М., 1880, с. 2—3.

³ Титов А. А. Летопись Двинская. М., 1889, с. 75, 93, 94, 107; ОР ГПБ, собр. А. А. Титова, № 4682, лл. 12 об., 14 об., 15 и след.

⁴ Архив ЛОИИ СССР АН СССР, колл. 11, ед. хр. 107, л. 161 об.

⁵ Там же, ед. хр. 101, л. 33 об.

⁶ ГААО, ф. 1025, оп. 1, ед. хр. 25.

ворено, а писать де те иконы ему говорено ево товаром, а наемные де за письмо тех икон и за товар денги» будут платить «что приложат боголюбцы, к той церкви по вере, а не церковною казною». Архиепископ указал Коротаева «в Шенкурское отпустить и о найме с ним от писма тех икон и за товар договоритца. А писать ему добрым мастерством...».

В 1703 г. в связи с плохим состоянием икон в храме Бориса и Глеба на Нижних Матигорах («многие доски порушились и тех икон поновить не возможно») прихожане подали в Москву челобитную, чтобы «в те вышепомянутые церкви иконы написать и новый иконостас построить»¹.

Дело в том, что в каменном Борисоглебском храме на Нижних Матигорах были «поставлены иконы, бывшие прежде в деревянных церквах». Для каменного храма они оказались и «малы и зело ветхи.., и от многолетнего стояния в прежних деревянных и в нынешних каменных церквах обветшали», почернели и «многие доски порушились». По царской грамоте надлежало в храме Бориса и Глеба иконы стольнику Андрею Михайловичу Вешнякову «досмотреть» и которые иконы можно починить — те «велеть починить и иконостас зделать тот церковною казною». Стольник создал своеобразную «комиссию» — «досмотрел» иконы вместе со специалистами — с главой архиерейской иконописной артели Алексеем Струниным и другими иконописцами, которые пришли к выводу, что только семь икон поновить можно, а остальные «за ветхостью поновить невозможно»². И в том же 1703 г. Алексей Струнин «с товарищы» был оряжен написать иконы, «а для позолоты иконостаса иконописца подрядить». Из документа 1717 г. («О незделании всей резьбы по подряду в Борисоглебской церкви») узнаем, что для позолоты иконостаса был поряжен Филипп Коротаев.

Однако в «незделании» иконостаса Коротаев не был виновен — для изготовления иконостаса был поряжен домовый столяр Самсон Козирцын, который не сделал свою работу и «учинил в золочене той резьбы великую задержку, потому что иконописец тою резьбу позолотить подряден иконописец Филипп Коротаев»³. В 1709 г. по архиерейскому указу «домовой ево иконописец Филип Коротаев писал ему преосвященному архиепископу четыре иконы преображенские пяднишные да Деисус на холсту. Да в нынешнем 1710 году две иконы с апостолы да две

¹ ГААО, ф. 831, оп. 1, ед. хр. 182, л. 1.

² ГААО, ф. 831, оп. 1, ед. хр. 182, л. 2.

³ ГААО, ф. 831, оп. 1, ед. хр. 469, л. 1 об.

богородничные своими краски и иные всякие разные поделки»¹. Являясь по существу ремесленником-иконописцем, Коротаев не порывает с сельским хозяйством, о чем свидетельствует его прошение 1720 г. о позволении владеть пожней: в прошлые годы «повелено было мне владеть домовою вашею архиерейское празговою пожнею. А на той пожни ставитца сена по семи сажень на год. А повелено было мне тою пожнею владеть и празга платить для потешения на прекормление скотины того ради жалованья, нижайший раб твой, жевучи в доме твоём архиерейском не беру ни хлебного ни денежного...»². В 1728 г. Филипп Коротаев просит архиепископа Варнаву «отпустить его с пашпортом» в Моржегорский монастырь — «написать во церковь святых богоотцов Иоакима и Анны вверх в иконостас праотцы и другия, которыя им понадобятся»³. По данному прошению иконописец был отпущен в декабре 1728 г.

Наконец, последний документ, связанный с Филиппом Коротаевым, — челобитная от 14 декабря 1731 г. архиепископу Герману о неуплате ему, Коротаеву, денег за «иконную работу» в Емецкой трети Зачатьевской волости и в Моржегорской волости «за иконную работу по данному писму священников и церковных прикасщиков и всех крестьян тех волостей»⁴.

После смерти архиепископа Афанасия в 1702 г. живописная домовая артель, вероятно, вскоре начала распадаться. Правда, в книге записи выданного жалованья за 1713 г. еще существовали три группы «детей боярских» — первой статьи (среди них зодчие — подмастерья каменных дел Иван и Федор Стафуровы), второй и третьей статей⁵. Однако иконописцев среди них не указано. Лишь в реестре 1725 г. среди лиц, служивших в доме архиепископа Варнавы, упомянут всего один иконописец — «да дому архиерейского иконник Коротаев»⁶. Однако, если официально Филипп Коротаев был единственным домовым иконописцем в середине 20-х годов XVIII в., то живописные работы в Холмогорской округе выполнял и его сын — Карп Коротаев. Любопытные сведения о семействе Коротаевых содержит переписная книга 1710—1713 гг. с перечнем служителей архиепископского дома. В графе «домовые иконописцы» числился и

¹ ЛОИИ СССР АН СССР, ф. 10, оп. 3, ед. хр. 16, л. 42 об.

² ГААО, ф. 831, оп. 1, ед. хр. 601.

³ ГААО, ф. 1025, оп. 5, ед. хр. 858.

⁴ ГААО, ф. 1025, оп. 5, ед. хр. 939. Отметим, что в этом же 1731 г. Филипп Коротаев получил деньги на материалы для иконных работ в Николо-Корельском монастыре (ГААО, ф. 191, оп. 2, ед. хр. 133).

⁵ ГААО, ф. 1025, оп. 5, ед. хр. 481, л. 95.

⁶ ГААО, ф. 1025, оп. 3, ед. хр. 34.

Филипп Коротаев: «иконописец Филип Иванов сын Коротаев; от рождения ему 48 лет, у него жена Афимия Терентьева дочь 49 лет, у них дети — Карп, Матвей, Максим, все в доме архиерейском в певческих и подъяческих чинах». Жалованья, как и у других домовых иконописцев, у него не было положено — «а когда случитца домового иконописания работа, тогда ему даецца домовый казенный наем по рассмотрению»¹.

Еще в 1706 г. «сына боярского» Филиппа Коротаева сыну — Карпу Коротаеву было указано: «ему Карпу быть в подъяках в первой статье на месте выбывшего подъяка с жалованьем 29 алтын з деньгою»². Упомянут «подъячий первой статьи» Карп Филиппов сын Коротаев и в списке работных людей архиерейского дома, получивших денежное и хлебное жалованье в 1713 г.³ Правда, в Реестре служителей архиерейского дома 1725 г. Карп Коротаев числился среди певчих.

Впервые Карп Коротаев выступает в качестве мастера в январе 1725 г.: он приехал в Моржегорскую волость, где на месте сгоревших церквей были построены новые церкви Иоакима и Анны, и, «приехав, певчий Карп Коротаев» подрядился «иконостас в обе церкви и царские двери вызолотить ему, Коротаеву, своим товаром»⁴. Однако Карп Коротаев приехал в монастырь только в декабре 1725 г. и работал лишь до февраля 1726 г., а «работы сробил — вызолотил иконостасов одне основы, а царские двери, столбы и горбыли кеоты и каптели — все стоит и донныне не золочено...». В мае 1726 г. Коротаева работу доделывать приглашали, но он «не бывал и до ныне, а деньгами и хлебом забрался и хочет повладеть напрасно». Поэтому Емецкой трети Моржегорской волости соцкий «с товарищи и крестьяне» просили архиепископа Варнаву прислать крестьянина Коротаева «по договору для золочения в церкви сени и царских дверей».

В Реестре служителей архиерейского дома записан сын Филиппа Коротаева — подъяк Максим Коротаев⁵. В «подъяках второй станицы» описи архиерейского дома 1710—1713 гг. упомянуты: «подъяки Матфей да Максим Филиповы дети Коротаевы, от рождения им — Матфею 14 лет, Максиму 13 лет, живут оне в доме отца своего домового иконописца Филипа Коротаева. А жалованье им даецца денежного по рублю по шестнадцати

¹ ЛОИИ АН СССР, ф. 10, оп. 3, ед. хр. 1, ч. 2, лл. 667—667 об.

² ГААО, ф. 1025, оп. 5, ед. хр. 29, л. 5 об.

³ ГААО, ф. 1025, оп. 5, ед. хр. 481, л. 92.

⁴ ГААО, ф. 1025, оп. 5, ед. хр. 858, лл. 1—2.

⁵ ГААО, ф. 1025, оп. 5, ед. хр. 481, л. 92.

алтын по 4 деньги, да хлебного по 3 четверти человеку ржи и жита пополам в год»¹. Безусловно, Коротаевы не относились к ведущим мастерам архиерейской иконописной артели, но их участие в художественной жизни Холмогор и холмогорской округи на рубеже XVII—XVIII вв. наглядно показывает наличие довольно сильной «крестьянской» прослойки. Крестьянами были не только Коротаевы, крестьянское происхождение имело большинство «домовых» ремесленников архиепископа, в том числе и иконописцев. Их имена известны, и эта тема нуждается в особом источниковедческом исследовании. Рассмотренные документы XVI—XVIII вв., на наш взгляд, свидетельствуют о перспективности такого исследования и о необходимости поиска новых пластов источников по истории культуры Нижнего Поволжья.

В связи с этим остановимся на одном северном мастере. В 1928 г. М. К. Каргер опубликовал небольшую статью «Материалы для словаря русских иконописцев»².

Нельзя не согласиться с одним из крупнейших знатоков древнерусского искусства, когда он писал: «Не может быть двух мнений по вопросу о значении подписных памятников для изучения всякого искусства, а древнерусского в особенности. Помимо прочных дат, далеко не всегда установленных для многих групп неподписных памятников, помимо довольно частых указаний на место возникновения памятника, подписные памятники дают единственную возможность воссоздать художественный облик ряда больших и малых живописцев древней Руси»³. М. К. Каргер также прав, когда он писал о том значении, которое имеют даты и даже простой учет подписных памятников. Несомненно, только комплекс источников (сам подписной памятник, письменные документы дают наиболее полное представление о личности и творчестве художника). Итак, в собрании ГРМ хранилась икона Варлаама и Иосафа — копия с гравюры Симона Ушакова. На полях иконы подпись: «Се Варлаам купец Багии веры камен яви драгии. Иосаф познавает яко свет и просвещает» (надпись полностью повторяет надпись на гравюре Ушакова)⁴. Кроме вышеприведенной, имеется еще надпись белыми по позему: «1715 году исал Михайло Слепохин кинешемец»⁵. Каргер М. К. подпись Михаила Слепохина «кинешемец»

¹ ЛОИИ АН СССР, ф. 10, оп. 3, ед. хр. 1, 42, лл. 685—685 об.

² Каргер М. К. Материалы для словаря русских иконописцев // Материалы по русскому искусству. Известия Государственного Русского музея, вып. 1, Л., 1928, с. 113—130.

³ Каргер М. К. Указ. соч., с. 113.

⁴ Там же, с. 130.

счел за то, что этот мастер работал в Кинешме. Однако подобная расшифровка не обязательна. В церкви Воскресения Христова в Архангельске (построена в 1699 г.) находилась икона с надписью: «Писал Михаил Слепохин кинешемец». В числе прочих икон эта икона была поновлена в 1874 г. Известно, что в 1735 г. Михаил Слепохин работал для Николо-Корельского монастыря: за иконописные работы дано иконнику Михаилу Слепохину¹. Например, в Архангельском Троицком соборе хранилась икона Николы Чудотворца с вычеканенной надписью: «1730 г. поставили сей образ ветчане Хлынова града посадские люди по обещанию своему к Архангельскому городу, а написан сей образ с чудотворного образа Николая Чудотворца великоустюжского, что в Хлынове в соборной церкви стоит, а написал сей образ изуграф Артемий Кузнецов Петров сын»². Любопытно, что в церкви Петра и Павла в Понойском приходе (Кольский уезд) находилась икона скорбящей Божьей Матери, написанная иконописцами Тихоном Туриным и Василием Белоусовым — Владимирского наместничества Вьезниковской округи села Палеха, 1795 года 1 августа³.

Вполне естественно, что Нижнее Подвинье в XVI—XVII вв. не жило замкнутой жизнью, наоборот — это время бурно идущего процесса сложения единого всероссийского рынка. На территории всего Севера имела широкое распространение художественная продукция не только местных мастеров или сложившихся монастырских иконописных артелей, или артелей при архиепископских кафедрах. На Двину так же, как и на Онегу, далекую Колу или в северные «святые монастыри», привозили и часто давали в качестве вкладов иконы из других художественных центров. Например, в 1670 г. вологжанин, посадский человек дал в монастырь 6 образов иконника Карпа Автономова⁴. В Холмогорском Успенском женском монастыре в конце XIX в. находилась икона Смоленской Божьей Матери, писанная царским изуграфом Федором Евтихеевым в 1677 г.⁵ В церкви

¹ В 1734 г. в архиерейском доме Слепохин получал за работу значительные суммы (см. Реестр дачи денег иконописцу Михаилу Слепохину. ГААО, ф. 1025, оп. 1, ед. хр. 1107). В этом же году Михаил Слепохин получил деньги за иконописную работу в Николо-Корельском монастыре (ГААО, ф. 191, оп. 3, ед. хр. 275).

² Там же.

³ Рукописный Архив ЛОИА АН СССР. Р-III, № 15.

⁴ Там же, с. 68. В XVII в. было еще несколько вологодских иконников с такой фамилией — Агей, Андрей и Яков Автономовы, которые в 1652—1667 гг. были в кормовых иконописцах на Москве. Успенский Л. И. «Словарь, с. 4.

⁵ Рукописный Архив ЛОИА АН СССР, ф. 21, л. 205.

Рождества Иоанна Предтечи (Хаврогорская волость) находились иконы, писанные в 1650 г. мастерами Михаилом Анисимовым Каримзиным с товарищем Иваном Ефимовым Поповым, выходцами из Черевковской волости Устюжского уезда¹. Вопрос о привозных иконописных памятниках на Русский Север так же, как и вопрос о характере монастырских иконописных артелей, представляется интересным и важным для изучения художественного наследия Севера.

Своеобразные миграции как икон, так и мастеров были далеко не единичными, и подобные примеры можно было бы продолжить.

Метрики Архангельских церквей содержат ряд ценных сведений об иконописцах, работавших в Архангельске на протяжении XVIII в. В кафедральном Троицком соборе Архангельска хранилась икона из Новодвинской Петропавловской крепости с подписью мастеров, которая была перенесена из домика Петра I в собор в 1879 г. Вот ее текст: «Написана в крепость в дом царев капитан Голиков, поручик Абросим Бехтеев и прапорщики Никита Кузницын и Иван Батракеев в 1721 г.»². Там же хранилась икона 1780 г., написанная изографом Артемием Кузнецовым Петровым³. Известно, что после постройки храма в 1743 г. иконы писал Василий Холмогоров⁴. В церковь Михаила Архангела в 1748 и 1749 гг. иконы писали усолец Алексей Дмитриев сын Протопопов и устюжанин Василий Холмогоров. Однако известно, что для этой же церкви в 1756 г. икону Грузинской Божьей Матери написал архангелогородец Иван Ниров⁵. В Шенкурске в храме Архангела Михаила находился образ Спасителя с надписью: «Написан сей Спасов образов в лето 7099 повелением раба божия Иакова Андреева и поновлен в лето 7225 от вознесения слова Божия 1717 месяца августа». В том же храме надпись на столбе иконостаса: «...иконы в сию церковь написаны в лето от рождества Хр. 1690 тщанием бывшего городского стольника и воеводы Александра Петровича Скуратова» (в метрике указано, что они поновлялись в 1717, 1736 и 1778 годах)⁶. В архангельской церкви Воскресения Христова, стоявшей между русским гостиным двором и деревянным

¹ ЛОИА АН СССР. Р—III. № 193. Все иконы к концу XIX в. были уже поновлены.

² Там же, № 17.

³ Там же.

⁴ Макарий, епископ. Записки об Архангельском кафедральном соборе// ЧОИДР, кн. 3, 1880, с. 2.

⁵ ЛОИА, Р—III, № 17.

⁶ Там же, № 201.

«городом», находились две любопытные иконы: Воскресения Христова с надписью: «Mercatorius Alexii Popov cum Filis. Anno 1798» («Купец Алексей Попов с сыном год 1798») и Преображения Господня с надписью: «Mogus Johero volom Iohannus Dea-Fontaina. Anno 1798» («Искренний дар Иохана-де Фонтена»)¹. Упомянутые нами метрики содержат важные для истории северной иконописи сведения о поновлении икон. Например, в с. Малошуйка в ц. Николая Чудотворца в 1865 г. все иконы были очищены и покрыты олифою живописцем Алексеем Максимовым, в 40-х годах XIX в. в с. Зачачье Холмогорского уезда все иконы обновил протопоп В. Сорокин, в Курейской волости в 1842—1843 гг. иконописцы Петр и Иван Малгины обновили иконы в ц. Во имя Сретения Господня, в 1848 г. на Курострове в храме Дмитрия Солунского все иконы обновил Алексей Зотов² и т. д. Сведения о ремонтных работах в XIX и начале XX вв. содержат и церковные инвентари. Несомненно, комплексный подход к изучению северного иконописного фонда особенно актуален в настоящее время.

Социальный спектр северных живописцев очень широк — духовенство, посадские ремесленники-иконники, крестьяне. Наиболее четкие организационные начала и, несомненно, художественные «установки» имела иконописная артель при Холмогорском архиерейском доме. Отбор «искусных» и «не искусных» икон производился прежде всего по линии самой церкви³. Более «рыхлыми» организационно были артели, которые формировались монастырями во время завершения строительства храмов или после их ремонтов. Одной из особенностей художественной жизни Русского Севера в XVII в. было необычайно широкое участие северного крестьянства. Северное крестьянство (черносошное и монастырское) выступает не только в качестве наемной рабочей силы (работные люди, каменщики). Крестьяне на крупнейших каменных стройках Севера берут подряды на выполнение специфических заказов, требующих немалой квалификации, — изготовление кирпичей, выкладка белокаменных тесаных полов, а также выступают архитекторами-подмастерьями каменных дел. Активно участвовало уездное крестьянство и в живописных работах, причем нередкостью были и артельные подрядные работы.

Собранные сведения являются, конечно, первоначальной сводкой материала о мастерах Нижней Двины. Безусловно, пока

¹ ЛОИА, Р-III, № 17.

² ЛОИА АН СССР, Р-III, № 128, 176, 177.

³ РИБ, т. XIV. СПб., 1894, с. 447.

еще не все сведения и не все имена мастеров-иконописцев известны нам, однако нужность и перспективность такой собирательной работы несомненна.

Приложение I

О выполнении подрядной иконописной работы в Ухтостровской волости 1575 г.

...волости на Ивана на Лукина сына в той деяло (сь), государь, лета 7080 втораго; в великия межговеино нанял, государь, богоявленской староста Андрей Алексеев сын Бачюрин иконного мастера Ивана Тимофеева сына-описати било ему к богоявлению господню деисус икон на золоте; а о найму было рязено взяти то того деисуса от письма за краски и за золото восемьнатцать рублей, а доски наши иконное и поволоки; а задатка дали ему три рубля денег; а писать ему деисус: икон ширина и длина, каков деисус был в старои церкви у Богоявления господня, а написати было тому иконнику по записи тот деисус тринацать икон все, да отдати на велик день лета 7080 третьего; а порука был по той иконной мастере, по Иване Тимофееве сыне, тот Васильевской священник Выстрокурской волости тот Иван Лукин сын, что было ему тот деисус написав дан отдати все на тот срок на велик день лета 7080 третья; а в записи было написано, что было богоявленскому ста // росте Андрею золото купити на Вологде или на Москве, да давати было иконнику в зачет тот же наем в восемьнатцать рублей; и богоявленской староста Андрей купил на Вологде золота пятьсот листов, да посла с Вологды с сыном с своим с Обросимом тому священнику Ивану да тому Ивану Тимофееву ту пятьсот листов за полпята рубля, да сто листов серебра за десять алтын тое же зимы лета 7080 втораго, да тринацать досок иконных и с новолоками; и тот, государь, Иван иконник написал восьм икон деисуса: образ Пречистое, да образ Михаила Архангела, да образ апостола Петра, да Василья Великаго да Ивана Предтечу, да Архангила Гаврила, да апостола Павла, да Ивана Златауста; и ту восьмь икон тот Иван с священником с Иваном с Лукиным и отдали старосте Андрею на тот срок на Велик день лета 7080 третьяго; да взяли у богоявленского старосты у Андрея три рубля денег в тот же наем, да у Андрея ж взяли шестьсот листов // золота на достальное иконы за полпяти рубля; да и отпись в тех наемных денгах и в золоте за своими руками Андрею дали тот Иван да тот священник Иван; и дошло,

государь, до них найму пятнатцать рублей, да сто листов серебра за десять алтын; а достали, государь, было найму дати два рубля и семь гривен, как досталное иконы напишет да и отдадут; а досталных было, государь, икон писати: образ Спасов в Силах, да образ Николы Чюдотворца, да образ Григорья Богослова, да образ мученика Егория, да образ мученика Демитрея. И пришло, государь, боже посещение, два храмы згорели от маланьи — храм Богоявление господне, другой храм Благовещение Пречистое в Ыльин день лета 7080 третьяго, да и с коробья, государь, з богоявленского казною и с купчими, и з записьми, и с отписьми. Згорела ж и та, государь, // запись в ыконном деле, да и отпись в наемных денгах и в золоте за их руками згорели ж. И тех пяти икон не отдали и по сеи чяс, а те, государь, пять икон доводятца по розчету в восьми рублях. И яз ишу, государь, на том священнике на Иване на Лукине сыне за те за пять икон пяти рублей и десяти алтын, да за доски за иконные ишу на нем за пять досок и за полотна рубля з гривною, да убытка, государь, ишу на нем трех рублей с четвертью — такова, государь, мне на нем жалоба, государь смилуйся.

ГААО, ф. 1403, оп. 1, д. 1 (часть I—IV)

Приложение 2

Памяты протопопу Благовещенского собора Шенкурского острога об отпуске с Холмогор иконописца Филиппа Коротаева в Шенкурск для написания икон для Благовещенской церкви

начато: 4 февраля 1700

кончено: 31 января 1701

Во 7208 г. февраля в 4 день по указу преосвященнаго Афанасия архиепископа Холмогорского и Важеского память Шенкурского острога старосте поповскому Благовещенского собора священнику Иову. В нынешнем 208 м году, феврале в 3 день бил челом преосвященному Афанасию архиепископу Холмогорскому и Важескому дому ево архиерейского сын боярской иконописец Филип Коротаев. В прошлом де 207-м году он, Филип, у тебя старосты, да преж того на Воскресенском и на Благовещенском посадах во церкви подрядился писать святые иконы, и в то де время по подряду тех икон он не писал за товарным недостатком. А ныне-де на то иконное письмо товар и приготавил, толко по ево архиерейскому указу велено ему с протчим

иконописцы быть на время у домового ево архиерейского иконного ж писма. И преосвященный пожаловал бы ево, Филипа// не велел к тому иконному писму тебе старосте и Воскресенского и Благовещенского посадов священником иного иконописца подряжать, чтоб ему того у вас подряду не отстать. И преосвященный архиепископ, слушав его, Филипова челлобитья, к тем иконным писмам, к чему он подрядился у тебя и на вышеписанных посадах, иных иконописцев подряжать не указал, кроме ево, Филипа. О том великослободскому и Благовещенскому священником заказ учинить. А он, Филип, для письма тех икон на Вагу послан будет после святыя пасхи сего 208-го года. И как к тебе ся память придет и ты б, староста поповской, по сему преосвященного архиепископа указу учинил и великослободскому и Благовещенскому священником о том заказал. К сей памяти ево архиепископа дому казенного приказу печать пр/ило/жено//.

От рождества господня 1701-го генваря в 31 день по указу преосвященного Афанасия архиепископа Холмогорского и Важескаго память Шенкурского острога заказщику духовных дел Благовещенского собора протопопу Прокопию да старосте поповскому того ж собора ключарю священнику Иову. В нынешнем, 1701-м году генваря в 17 день бил челом ему, преосвященному архиепископу, дому ево сын боярской Филип Коротаев иконописец. А в челобитной и в скаске ево, какову он притом челобитье в ево архиерейском казенном приказе написал: договорил де он, Филип, с тобою, старостою поповским, как ты был в нынешнюю прешедшую осень на Холмогорах, что быть ему, Филипу, к вам в Шенкурское в нынешнюю // зиму и написать: в новопостроеную у вас Благовещенскую соборную церковь в табло икон пристава. Толко де подлинного договору о найме за писмо тех икон у него, Филипа, с тобою не договорено, а писать де те иконы ему говорено ево товаром, а наемные де за писмо тех икон и за товар денги будете вы платить ему, что приложат боголюбцы к той церкви по вере, а не церковною казною. И по сие де время есть на писмо тех икон приращения от христоролюбцов в зборе денег рублей десять, а имеют де они, христоролюбцы, к той святой новопристроенной церкви без написания святых икон не быть. И преосвященный архиепископ пожаловал бы ево, Филипа, указал // для того иконного писма его к вам в Шенкурское отпустить. И преосвященный архиепископ, слушав того ево, Филипова челобитья и скаски, указал ево, Филипа, для письма вышепомянутых икон с Холмогор к вам в Шенкурское отпустить и о найме вам с ним от писма тех икон и за товар договоритца. А писать ему добрым мастерством и того вам смотреть над ним прилежно. О том вам с ним записью

подтвердитца; а денги ему за ту работу и за товар давать зборные от христороубцов и прирадетелей в тое святую церковь, а церковной казны на то иконное строение вам не держать для того что по указу великого государя ни на какие расходы у церквей казны держать не велено. И как к вам ся память подана будет, и иконописец Филип к вам придет, и вы бы, заказщик доходных дел и староста поповской, по сему преосвященного архиепископа указу с ним, Филипом, учинили как писано в сей памяти выше сего. А наем давали ему, Филипу, от писма тех икон и за товар, что приложат боголюбцы по вере, а церковной казны на то строение не держали. К сей памяти дому ево преосвященного архиепископа казенного приказу печать приложена//.

ГААО, ф. 1025, оп. 1, д. 25

Приложение 3

О незделании всей резьбы по подряду в Борисоглебской каменной церкви. 1717 г.

Доношение Преосвященному Варнавы архиепископу Холмогорскому и Важескому; бьет челом нижайший богомолец ваш Борисоглебских Матигор священник Алексей Аверкиев да духовной приказщик Илья Варгасов. Жалоба нам, государь, на вашего домового столяра Самсона Козирцына; подрядился он, столяр, у нас в Борисоглебскую каменную церковь досталную резбу вырезать всю, что у нас было не в доделки; а рядили ему за тое резбу шесть рублей денег и задавано уже в разные числа ему четыре рубли денег; а по порядной росписи у него той резбы толко сроблена половина, а досталные резбы он, Самсон, и после еняко не робит и нам учинил в золочене той резбы великую задержку, потому что иконописец тою резбу позолотить подряжен иконописец Филип Коротаев; вашему архиерейству на над тою задержи бием челом, а задержка в тое недоделки за ним, Самсоном; //...

ГААО, ф. 831, оп. 1, ед. хр. 469
Документ приведен частично

**Прошение о позволении владении пожней иконописцу
Филиппу Коротаеву. 1720 г.**

//Государю преосвященному Варнаве архиепископу Холмогорскому и Важескому бьет челом нижайший раб твой святого дому твоего иконописец Филип Коротаев.

В прошлые годы, а именно не памятую, пожалован я нижайший раб твой братом вашим упокойным Рафаилом архиепископом милостивым его рассмотрением. Повелено было мне владеть домовою вашею архиерейскою празговою пожнею. А на той пожни ставитце сена по семи сажен на год. А повелено было мне тою пожнею владеть и празга платить для потешения на прекормление скотины того ради жалован я нижайший раб твой жевучи в доме вашем архиерейском не беру ни хлебного ни денежного и тою вышепомянутою пожнею владел я по нынешней 720 год, а в нынешнем же 720-м году в той пожни отказано не повелено владеть и празга платить, не ведаю для чего. А есть государь домовая же ваша архиерейская празговая пожня, которую владел упокойной прежде бывшей духовного приказу подьячей Иван // Кочаков, а посмерти жена ево владеет и по се число.

Милостивый государь, преосвященный Варнава, архиепископ Холмогорский и Важеский, пожалуй меня нижайшаго раба твоего, повели государь мне тою пожнею владеть, которую я преж сего владел или тою которую упокойной подьячей Иван Кончаков владел и празгу платить, государь святитель смилуйся. 1720 июля в день

ГЛАО, ф. 831, оп. 1, д. 601

Приложение 5

**Челобитье иконописца Филиппа Коротаева
о неуплате ему денег за иконописные работы, 1731 г.**

Великому господину: господину и государю преосвященнейшему Герману архиепископу Архангельгородскому и Холмогорскому бьет челом святого дому вашего святительского иконописец Филип Коротаев. Есть, государь, мне взять в Емецкой трети в Зачацкой волости на двух крестьянец денег полтретья рубля, да в Моржегорской волости на двух же крестьянех три рубля, а те деньги взять мне, государь, за иконную работу по

данному писму священников и церковных прикасщиков и всех крестьян тех волостей. Милостивый государь преосвященнейший Герман, архиепископ Архангелогородский и Холмогорский, пожалуй меня, раба своего, повели, государь, дать мне свой святительский указ дать, чтоб тем же священником на них крестьянх доправить. Государь, святитель смилуйся.

Писал челобитну я Филип своею рукою декабря 14 дня 1731 году // 1731 году декабря дня против сего прошения указ Зачаческой да Моржогорской волостей к священником послан без черна // Реестр

Зачатцкой волости: на Федосеи Антонове рубль тридцать один алтын, на Поликарпе Фониных рубль, Моржегорской волости на Филипе Тюкачеве шестьдесят алтын, на Семене Малахове полтора рубли.

ГЛАО, ф. 1025, оп. 5, ед. хр. 939.

Приложение 6

Прошение вдовы священника Благовещенского собора Шенкурского острога об устройстве ее сына художника-иконописца в архиерейский дом. 1722 г.

Великому господину государю преосвященнейше Варнаве архиепископу Холмогорскому и Важескому бьет челом и слезно горко сердечно рыдает бедная и кроме вашего святительства по господне бозе истинно беспомошная вдова, не имеющая, где главы своей печальной подклонити, бывшая Шенкурского острога Благовещенского собора бывшего священника Феодотовская жена Васса Леонтьева дочь. В прошлых, государь, годех волею всесоздавшего, муж мой священник Феодот законно отдал общего естества долг, отиде к земли матери своей тело. Я ж бедная из оставших немало лет скитаюсь едва не меж дворя с тремя робятишки, и колко моего иждивенца и было, и то все с ними во вдовстве не волно истощила, потому что пить есть требуем, а взять негде. А тому после упокойного мужа моего времени идет тринадцатой год, а все в раззорении от лихих людей, а здесь у города живем двенадцатый год, потому что в там Шенкурском остроге жидь не дали. И в те, вышеписанныя лета, тех своих невозрастных ребятишек в грамоты выучила. А ныне, государь, большого моего сына намерение есть, чего ради и прибегаю к вашим святительским яко ко апостольским красным ногам // припадаючи молеся со слезами с обьевлением, что больше сын искусен есть иконного художества, дабы ваше

велико архипастырское благословение над ним было и приглашение в ваш святительский дом, елико ваше архипастырское благословение благоволит пожити. Государь святитель, смилуйся. Ниже подписавшийся Федор Попов писавы своею рукою. 1722 сентября в 30 день.

ГААО, ф. 1025, оп. 5, ед. хр. 254.

Приложение 7

Отписка церковного прикащика Сумского острога о высылке иконописцев Саввы Никифорова и Ивана Чалкова в Холмогоры. 1726 г.

1726 17 марта

Господину нашему, преосвященному Варнаве архиепископу Холмогорскому и Важескому. Епархии вашу Соловецкого монастыря вотчине Сумского острога прикащик монах Оисей твоего архипастырского благословения прошу и челом бью. Нынешнего 726 году февраля 7-го дня послана ко мне в Сумской острог Соловецкого монастыря келаря иеромонаха Феодосия з братию монастырская грамота, а в ней писано: по указу преосвященного Варнаве архиепископа Холмогорского и Важеского сыскать мне Сумского острога иконописцев Саву Никифорова Ивана Чалкова и выслать их на Холмогоры в дом вашего преосвященства с посланною монастырскою отпискою. И оных иконописцев салдат при Сумском остроге тогда не случилось: были за монастырским отправлением во отлучке.

И сего февраля 27-го дня 726-го году оные иконописцы салдаты из Сумского острога на Холмогоры в дом преосвященного архиепископа при сей отписке посланы.

ГААО, ф. 1025, оп. 5, ед. хр. 740.

Приложение 8

1726. Прошение Моржегорской волости дабы прислан был крестьянин Коротаев по договору для золочения в церкви сени и царских дверей.

Государю преосвященному Варнаве архиепископу Холмогорскому и Важескому

Доношение

а в чем наше прошение и тому явствует ниже сего пункты

1.

По твоему, государь, милостивому архипастырскому благословению и по грамоте построена у нас церковь деревянная на погорелое место святых и праведных богоотцев Иоакима и Анны, а в пределе святого пророка Илии, и те церкви плотнической работою ко освещению в готовности;

2.

и в нынешнем 726 генваря в день по твоему, государь, святительскому благословению выданы нам богомольцам и рабом твоим антимиры ко освящению тех церквей;

3.

и в прошлом 725-м дому твоего светительского столары Самсон с товарищи работали в те церкви иконостас Флямовой и царские двери резали;

4.

и в прошлом 725-м генваря в день дому твоего святительского приехав к нам певчей Карп Коротаев и договорясь с нами, богомольцы // и рабы твоими, тот иконостас в обе церкви и царские двери вызолотить ему, Коротаеву, своим товаром, а цены рядил он Коротаев у нас, богомольцов и рабов твоих, на товар на золото и серебро и себе на работу пятьдесят рублей денег да хлеба десять мер; в задаток дали ему на покупку товара семь рублей, да хлеба три меры, а в той работе и в прием хлеба и денег дал он Коротаев нам, богомольцам и рабом твоим, своеоручно зговорное письмо;

5.

и того ж 725 февраля в день писал он, Коротаев, ко мне, богомольцу твоему, грамотку, что у города товара зачесть не мог, а чтобы мне, богомольцу, ехать на ярмангу и купить три тысячи золота; и я, богомалец твой, по той грамотки купил ему, Коротаеву, две тысячи золота, третью серебра, а цены дал я тридцать два рубля; а он, Коротаев, к той выше писанной работы тое весны и во все лето и до зимы не бывал и в работе церкви остановку велию учинил; а приехав он, Коротаев, к тое работы в декабри месяце и работал до февраля месяца; а работы сробил — вызолотил иконостасов одне основы, а царские двери столбы и горбыли кеоты и капетли//

— все стоит и донныне не золочено потому что он, Коротаев, поехав домова на малое число; и в том приезде к делу дал он,

Коротаев, поручное письмо, что быть ему к тому делу великого поста на второй недели; и потому писму он, Коротаев к нам тако ж денне бывал и по се число, а товар которой остало застоялся другой год;

6.

в нынешнем 726 майя дня звал я, богомо/ле/ц твой, онго Коротаева ту выше писаную работу дорабливать: и он, Коротаев, хотел быть июня в 1 числех, також де не бывал и до ныне; а денгами и хлебом забрался и хочет повладеть напрасно, а церковной казны утрату учинить немалую, а церквам освящению остановку учинить; а что ему Коротаеву из церковной казны шло хлеба и денег, и каково от него Коротаева дано зговорное письмо и поручное; и тому под сим нашим прошением следует копия.

Милостивый государь преосвященный Варнава архиепископ Холмогорский и Важеский, пожалуй нас, богомольцов и рабов твоих, вели, государь, онго Коротаева в нашу ниже писанную волость выслать и в тех церквах царские двери столбы и горбыли кеоти// и каптели по договор/но/му писму все вызолотить нынешнего лета, чтобы церквам освящению остановки не быть и церковной казны утраты и убытка не учинилось. О сем доносят вашему преосвященству Емецкой трети Моржегорской волости соцкой с товарищи и крестьяне.

Доношение писал тое ж волости велением священника, соцкого с товарищи и крестьян дьячек Степан Иванов.

1726 года июля в 9 день священник Алексей руку приложил, дьякон Мартин руку приложил, вместо соцкого Ивана Бородин по его велению Филип Козмин руку приложил, Емельян Емцков вместо церковного прикащика Бориса Денисова по его велению и за себя руку приложил, Яким Галашев руку приложил, Захар Романовых руку приложил, Перфирей Тюкачев руку приложил.

//1726 года июля 17 дня по вышеписанному преосвященнаго архиепископа подписанию и указу ево архиерейского дому певчей Карп Филипов сын Коротаев в ево архиерейской казенной приказ сыскан и против заручного челобитья моржегорской волости священника Алексея и всех тое волости крестьян допрашиван.

А в допросе он, Карп, проти 4 пункта сказал: в прошлом де 725-м году в генваре месяце подрядился он, Коротаев, у онго священника и у крестьян з благословения преосвященнаго архиепископа в церкви иконостас вызолотить двоиником своим золотом; а цены рядил за все тое работу — рядил себе пятьде-

сят рублей, да хлеба десять мер, а в задаток взял он, Коротаев, на покупку товара семь рублей да жита взял три меры и в том он, Коротаев, дал им доворное (договорное) своеручное письмо.

Против 5 пункта сказал: прошлого де 725 года он, Коротаев, к священнику Алексею писал грамотку, что де товар у города Архангельского купить не мог и что он, священник, ехать на ярмангу, и купить товару три тысячи золота; и по той грамотки оной священник Алексей купил ему, Коротаеву, золота две тысячи да серебра тысячу. А цены он, священник, дал за все тритцать два рубли; а для работы к ним он, Коротаев, весной и летом// не ездил для своих домашних нужд; и того ж 725 года в декабре месяце приехал он, Коротаев, во оную Моржегорскую волость и вызолотил в двух церквах коностансы; а еще надлежит ему, Коротаеву, вызолотить царские двери столбы и горбыли кеоти и каптели, и он, Коротаев, вышеписанное число золотить готов буде преосвященный архиепископ изволит отпустить; и он, Коротаев, ныне готов во оную Моржегорскую волость для золоченья ехать, товар у него готов; а денег он, Коротаев, у них брал в разное число: первое при зговоре писма семь рублей, да ячменя три меры; да ныняшнего 726 года принял он, Коротаев, у церковного приказщика Тимофея Дроздова денег два рубли с полтиною, февраля 5 дня рубль, того ж февраля 8 дня он же, Коротаев, принял рубль и того одиннатцать рублей с полтиною, да хлеба четыре меры ячменя да на золото и серебро вышло, что выше показано из ево, Коротаева, найму тритцать рубли; и всего денег у него в приеме — сорок три рубли с полтиною, хлеба семь мер; еще надлежит ему донять денег шесть рублей с полтиною, хлеба три меры; а ежели он, Коротаев, сказал неправду и за то повинен себе наказания; коему допросу певчей Карп Коротаев руку приложил//

Копия з договорного писма 1725 году генваря в день дому преосвященнаго Варнавы архиепископа Холмогорского и Важскаго певчей Карп Коротаев порядилсЯ в Емецкой трети в Моржегорской волости у инквизитера священника Алексея и у церковного приказщика у Семена Галашева в новопостроенную церковь иконостасы позолотить оба своим товаром; також де и в пределе в церкви позолотить же и царские двери, и столбы и горбыли; а цены я рядил себе на товар и на работу пятьдесят рублей да хлеба десять мер обоего пополам; в том ему священнику Алексею и церковному приказику в том и писма дал, а подлинное письмо писал нарядчик Карп своею рукою, а на задаток взял семь рублей да ячменя три меры.

726 генваря в 11 день принял у церковного приказыка Тимофея Дроздова денег два рубли с полтиною; того ж года фев-

раля в 5 день дано Карпу Коротаеву хлеба четыре меры да рубль денег//

Копия с поручного письма

1726 году февраля в 8 день дому преосвященного архиепископа певчей Карп Коротаев взял у церковного прикащика Тимофея Дроздова за церковную работу рубль денег, а порукою по мне Поликарп Федоров да Никита Сибиряков в том, что приехать мне на второй недели великого поста к работе, в том ему письмо дал, а подлинное поручное письмо писал Карп Коротаев своею рукою.

ГААО, ф. 831, оп. 1, д. 1441.

Приложение 9

Об отпуске иконописца Филиппа Коротаева в Моржегорскую волость

Государю преосвященному Варнаве архиепископу Холмогорскому и Важескому бьет челом святого дому твоего иконописец Филип Коротаев. Милостливый государь, преосвященнейший Варнава, архиепископ Холмогорский и Важеский, пожалуй меня, раба своего, отпусти, государь, и благослови в Моржегорской волости написать во церковь святых богоотцев Иоакима и Анны вверх в иконостас праотцы и другия, которыея им понадобятся. Государь святитель, смилуйся//. И отпустить его с пашпортом 1728 года декабря дня по сему прошению вышепсанный Коротаев отпущен с пашпортом.

ГААО, ф. 1025, оп. 5, ед. хр. 858.

Приложение 10

О посылке шенкурского иконописца Матфея Кожевникова в Холмогоры, в архиепископский дом

1726 марта государю преосвященному Варнаве, архиепископу Холмогорскому и Важескому. Нижайший богомолец твой Шенкурского острога Троецкого девича монастыря священник Феодот благословения твоего архиепископского прошу и наземно челом бью. Мимошедшаго генваря 23 дня сего 726 году получил я, нижайший богомолец, от вашего архипастырства указ за приписью игумена Павла Кандалашского, по которому велено Шенкурского острога Протопопу Алексею Шенкурска поса-

ду посацкого человека иконописца Матфея Федорова Кожевникова, какого бы звания оной ни был, выслать на Холмогоры в дом вашего архипастырства для разбору за писменную порукою при отписке немедленно. И по тому вашего архипастырства указу, я нижайший богомолец, вышеписанного иконописца Кожевникова на Холмогоры в дом ваш архипастырской высылал, и оной иконописец без отпуску из важеской ратуши в дом ваш архипастырской не едем и ехать не смеем. И я, нижайший богомолец, об отдаче вышеписанного посацкого человека иконописца Матфея Кожевникова послал в Важскую ратушу из Шенкурскá вашего архипастырства двора сего февраля 3 дня Промеморию. И против той, вышеписанной посланной в Важскую ратушу промемории из Важской ратуши на Ваш Шенкурской архиерейский двор.// Сего же февраля 21 дня прислана промемория за крепкою бургомистра Андрея Власова, в которой объявлено: что де по справке в вышеозначенной Ратуши об отдаче и об отсылке иконописцов в синодальную команду посушных ея императорского величества из Главного магистрата в вышеписанную Важескую ратушу в присылке указу нет. И о том, как ваше архипастырство да благосоизволите, а сию отписку послал вашему архипастырству для ведома и велел подать преосвященству вашему в крестовой полате. Вашего архипастырства нижайший богомолец Троицкого девича монастыря священник Феодот Едемский февраля 27 дня 1728 году.

ГААО, ф. 1025, оп. 5, ед. хр. 737,

Приложение 11

**Челобитная архиепископу Афонасию от Печенского монастыря строители иеромонаха Павла с братией
о поряжении писца Павла Алексеева писать иконы
в новопостроенной церкви Печенского монастыря. 1699 г.**

//Государю преосвященному Афанасию архиепископу Холмогорскому и Важескому; святых твоих архиерейских пастырей Кольского острога Живоначальные Троицы Печенского монастыря строитель иеромонах Павле с братьями благословения твоего архиерейского просим и челом бьем.

В нынешнем государь во 206-м году июля во 18 день прислан твой архиерейский указ ис казеннаго приказы за приписью дьяка Данила Лебедева, а в том твоим, государь, архиепископском указе написано: бил челом тебе, государю, преосвященно-

му Афанасию архиепископу Холмогорскому и Важескому колмогорец иконописец Павел Алексеев, а в челобитной своей написал, чтоб преосвященный архиепископ пожаловал его Павла, указал укас в Пе//ченском монастыре в ново построенную церковь писать святые иконы договора полюбовным волним наимом, а иных иконописцев, кроме его Павла, без твоего, государь, архиерейского указу и без свидетельства, икон писать подряжать не велено. И в нынешнем, государь, во 206-м году Леонтей Романович Неплюев прежде своею смерти по благому намерению своему с великим подкреплением приказал нам, чтоб в выше писанную в ново построенную церковь Живона-
чальные Троицы святые иконы написать велел в Каргополе иконописцу Ивану Яковлеву Баженову, какову при его Леонтьевом животе написал святую икону Игнатия богоносца пред святителем в молении во 203-м году в вечное помяновение упо-
койного Игнатия слуги своего, и поставлена та святая икона// в церкви святых апостол Петра и Павла с наместными иконами, и на то иконное письмо оставил он Леонтий сто рублей денег и тех денег и кроме святых икон ни в какие в монастырские потребности держать отнюдь не велел, и в роспись имянно написал, и закрепил и с тое росписи и з духовной списки и челобитная подлинная его Леонтьева к тебе государю послана не перед сего июля в 11 день с торговым иноземцом с Петром Вахрамеевым, а у нас богомольцов твоих та выше писанная церковь еще недостроена за тесом и гвоздем и с/к/алами уже третьей год, а внутри тое церкви от помосту вышина до подволоки девять аршин девять верхов, а в ширину девять аршин десять верхов, а ныне государь нам за скудостью великою его Павла подрядить святых икон писать нечим, потому государь нынешняго года промыслы семежны и тресковые были малы.

ГААО, ф. 1025, оп. 2, ед. хр. 240.

Приложение 12

О писании икон в церковь в Курейскую волость

1746 25 майя

Государю преосвященному Варнаве архиепископу Колмогорскому и Важескому доношение; прошу и молу твоего архипастырства; я убо/ог/ой, отходил ву Курескою волость ради своей иконней работы; и священник Василей мне, убогому, обашал, что мимо тебя тои работы не проведоду; и радили мена вси

староста и крестьяна и оный священник мне сказал, что теперь у нас денег в ка/з/ны нет и пожди до петро/в/а поста, и я им говорил я вам подожду, и он священник сказал что мимо тебя работы не проведу; а ныне они подрадили к тои работо с Матигор иконника Михаила Онегина.

Милостивый преосвященный Варнава архиепископ холмогорский и важеский, прошу и молю твоего архипастырства, пожалуй — вели, государь, мне ту иконную работу работать; оному Михалу отказать; оный Михаило николи у тебе, государя, в доме твоём никакой работы иконной не работают; я убогой всег/д/а работать /ста/рательно рад, государь святитель божий, смилуйся доноситель убогии священник Евдоким// учинить по сему прошению...//

Государю преосвященному Варнавы архиепископу Холмогорскому и Важескому

Доношение

А в чем мое прошение, тому следует ниже показанныя пункты;

1.

порядился я, нижайший, Куреския волости у церкви Сретения господня, у священника Василия Феодорова, да у прикащыка, и у всех крестьян поновить обетшалых и новых написать святых икон, а коликое число тому следует договорная роспись;

2.

цены рядил себе на товар и за работу пять рублей осм алтын две денги, а в задаток взял дватцать осм алтын; и те задаточныя денги про ту работу изержаны на товар;

3.

а ныне, государь, от тое порядной работы отлучает меня, нижайшаго, Чюхченемской волости священник Евдоким;

4.

а оный священник Евдоким прежде мене у тои церкви подряжался и цены просил необычной, гнал их тою порядою в нужду;

5.

я я, нижайший, у них Куреских священника и прикащыка ради скудости моей за тую показанную работу ценою договорился самую малой, понеже в ту Сретенскую казну есть должен. // Милостивый государь преосвященный Варнава архиепископ Холмогорский и Важеский, помилуй меня, нижайшаго

твоего раба, повели, государь, оную выше показанную работу мне, нижайшему, работать, понеже, государь, великую имею хлебную скудость, також и платежа государевых податей; а вашему преосвященству елико поволите работать и услугать ныне и впредь усердно желаю; государь светитель божий смилуйся; доноситель вашему светительству Борисоглебских Матигор иконописец Михайло Онегин.

Писал доношение повелению доносителя Михайла Онегиных тех же Матигор церковной дьячек Максим Онегин.

Доноситель иконописец Михайло Онегин руку приложил.

ГААО, ф. 831, оп. 1, д. 1509.

КАРГОПОЛЬСКАЯ ИКОНА БОГОМАТЕРИ (О генезисе иконографии Покрова)

Изучение одной из моделей киевских крестов-энколпионов XII в. привело нас к выводу о воспроизведении в металлопластике иконографической схемы чтимой в древнем Киеве иконы — «Богородицы Десятинной», служившей самым ранним нам известным вариантом Покрова¹. Его особенностью является отсутствие сюжетной связи с видением Андрея Христа ради юродивого, лишь позднее вытеснившим образ Богоматери-Заступницы как покровительницы почитающих ее одежды, хранившиеся с 474 г. во Влахернском храме в Константинополе. Из икон, представляющих положение ризы Богоматери во Влахерне, следует выделить изображающие стоящих перед престолом, на котором помещен ковчежец с реликвией, патриарха с клиром и императора; аналогичным образом трактовано и положение пояса Богоматери². О том, что основа этой иконографической схемы сложилась уже в средневековый период, свидетельствуют композиции пластин, выполненных во второй четверти XIII в. западных врат Рождественского собора в Суздале³. От нее решительно отличается икона «Положение ризы святыя Богородицы во Влахерне» из Христорождественского собора в Каргополе, ныне принадлежащая Вологодскому областному краеведческому музею, прежде всего своим оригинальным осмыслением сюжета. Кому оно принадлежит: иконописцу XVI в. или его далеким предшественникам?

Касаясь попутно каргопольской иконы, мы в свое время могли написать: «Икона чрезвычайно интересна в плане отра-

жения константинопольских реалий. Русский иконописец тщательно воспроизвел архитектурные формы не совсем понятного для него сооружения, увенчанного киворием с крестом, хранящего под своими сводами одежду Богоматери, скрытую за завесой. Мотив раздвинутого занавеса, как полагает А. Н. Грабар, ведет свое происхождение от апсидального изображения Богоматери-Оранты именно Влахернского храма. Икона из Каргополя заслуживает внимания и со стороны иконографического типа изображения Богоматери, возможно, восходящего к образу, некогда находившемуся возле ковчега с ризой. Если не придавать решающего значения таким деталям, как положение молитвенно простертых рук Богоматери и парящее в воздухе покрывало, то параллелью указанной иконе надо признать изображение на дверях суздальского собора, датируемых 1230-ми гг.»⁴. Сейчас представляется возможным проверить эти положения путем более детального анализа иконографии иконы из Каргополя.

Прежде всего надо сказать несколько слов о самом произведении, выполненном на цельной сосновой доске (размером 47,2×38 см), с одной нескованной шпонкой. Ранее его украшал басменный оклад. Икона, раскрытая Н. И. Федышиным в 1968 и 1970 гг., была экспонирована на выставках новгородских и вологодских памятников иконописания, причем в первом случае датирована концом XVI в.⁵, а во втором — серединой того же столетия⁶. На иконе есть вставки левкаса и новой живописи; фон средника и полей, а также сопроводительные надписи поздние. Следовательно, в таком случае не первоначальной является и исполненная простой литореей (с заменой буквы «земля» «фитой») надпись над фигурой Богоматери, хотя палеографические признаки свободно, весьма уверенной рукой нанесенных надписей характерны именно для XVI в. и находят аналогии на ряде памятников, отнюдь не принадлежащих к числу подделок. Позднейшие прописки на изображении «храма» если и затрудняют уточнение отдельных деталей, то в целом не препятствуют в определении общей типологии сооружения, не встречающегося на иных русских иконах.

Изображение Богоматери заключено в широкое обрамление, плоскость которого заполнена полуфигурами святых (рис. 1). В верхней части расположен семифигурный Деисус; на боковых полях попарно представлены Петр Митрополит и пророк Илья, Никола и Власий, Георгий и Димитрий, Зосима и Савватий Соловецкие; внизу находятся изображения Параскевы Пятницы, Екатерины, мученика Мины, Климента Римского, Козьмы и Дамиана, Варвары. Обрамления с аналогичной иконографи-

ческой схемой известны и по поздневизантийским памятникам, но в творчестве мастеров из северных новгородских провинций конца XV — первой половины XVI вв. она получает весьма характерное осмысление, с определенным отбором святых, имевших особое почитание в Новгороде. Вверху изредка помещался трехфигурный⁷, а чаще всего пятифигурный Деисус⁸; причем вместо полуфигуры Христа в центре могли помещать изображение Нерукотворного Спаса⁹. Как ни велика степень архаизации художественных форм каргопольской иконы, все же ее трудно отделить от достаточно компактной группы произведений, создатели которых еще продолжали оставаться носителями новгородских локальных традиций. Кстати, празднование Зосиме и Савватию Соловецким, изображенным на обрамлении описываемой иконы, было установлено до 1540 г.¹⁰. Включить этот памятник в контекст образцов иконописи середины XVI в. легче, чем представить его возникновение в более позднее время, тем более что уровень профессионального исполнения не позволяет заподозрить полувековое «отставание» мастера.

Вернемся теперь к изображению Богоматери, представленной в рост в трехчетвертном повороте влево, молитвенно простершей перед собой руки, обратившись к небесной Деснице Божией, стоя перед «храмом», завершающимся легким киворием с большим крестом на его полусферическом перекрытии. Это сочетание отмеченного сооружения с образом Богоматери в молении, в отличие от схемы, обрамляющей эту композицию, не имеет параллелей в русских иконах как XVI в., так и более раннего времени. Нет такого устойчивого сочетания и в собственно византийской иконографии Богоматери-Заступницы¹¹. Однако само изображение Богоматери в молении является достаточно распространенным, преимущественно в варианте Агиосоритиссы¹². О том, что это был весьма почитаемый в византийской столице образ, говорят его воспроизведения на камнях и особенно на великолепном мраморном рельефе XII в., теперь находящемся в Вашингтоне¹³. В последнем случае Богоматерь изображена именно так (рис. 2), как она представлена на каргопольской иконе, где отсутствует лишь подобный наклон головы (рис. 1). В этот ряд может быть включена еще одна композиция, украшающая уже упомянутые двери суздальского собора (рис. 3). Ее сопроводительная надпись удостоверяет, что это «Покров святая Богородица». Над головой Богоматери, изображенной так же с молитвенно простертыми руками и со слегка откинутой назад головой, парит покрывало. Не к нему ли непосредственно относится определение «покров» или оно должно быть понимаемо в смысле заступничества? Говоря ины-

ми словами, это то, что по-гречески определяется как «агнискепе» или «эпискеписис». Нам представляется, что одновременно то и другое. Такое понимание, думается, можно перенести и на композицию каргопольской иконы с изображением молящейся Богоматери и находящегося под киворием ее покрывала. Таким образом, этот вариант Покрова целиком выходит из композиции, отражающей реальную практику константинопольского почитания одежды Богоматери во Влахерне.

На сегодняшний день мы располагаем весьма ценной сводкой свидетельств о том, как именно хранилась во Влахерне одежда Богоматери¹⁴. В частности, Стефан Новгородец в 1348 г. мог отметить: «лежит риза и пояс и скуфия, иже бе на главе ея, лежит в олтари на престоле в ковчезе запечатано також, якож и страсти Господни, и твержи того приковано железом, ковчег же сътворен от камени хитро велми». Следовательно, мотив «положения» ризы Богоматери на престол Влахернского храма, известный по изображениям, отражает действительное положение вещей. Причудливые архитектурные формы сооружения, занимающего правую часть средника каргопольской иконы, станут вполне понятными, если их соотнести с киворием, представленным в композиции «Положение честные ризы» на западных вратах суздальского собора¹⁵. Оказывается, иконописец XVI в., не поняв, что должна быть изображена надпрестольная сень (киворий), нарушил соотношение ее основной прямоугольной и завершающей легкой купольной частей, превратив часть тонких колонок последней в разновидность трех торчащих штырей. Нижний ее ярус он осмыслил как невысокую башню, наполовину задрапированную завесами. Между тем в протооригинале иконы из Каргополя явно присутствовали реалии, которых нет в указанной суздальской композиции, а именно: ткани, служившие завесами, закрепленные под арками кивория и в известное время скрывавшие от взора молящихся престол и стоявший на нем ковчег с одеждой Богоматери. Именно ее позволяет видеть на иконе раздвинутый занавес, подобно тому, как в том же Влахернском храме открывался вид на прославленный образ в апсиде¹⁶. С последним и было связано видение Андрея Христа ради юродивого, получившее разработку в иконах Покрова с парящей в воздухе Богоматерью-Орантой¹⁷.

Изображению «Богородицы Десятинной» соответствует иконографический тип иконы Богоматери Боголюбской¹⁸, почитание которой, согласно высказанному предположению, стимулировало развитие культа Покрова¹⁹. В сущности скорее речь должна идти об образе Богоматери-Заступницы, связанном с почитанием ее одежды во Влахерне, производными по отношению к ко-

тому остаются известная лишь в бронзовых репликах киевская и сохранившаяся в руинированном виде боголюбская иконы. Он удерживается в произведениях московского прикладного искусства, примером чего могут служить ковчеги-мошевики из ризницы Троице-Сергиевой лавры: серебряный середины XV в., вставленный в золотой XVI в.; в перечне реликвий их наряду с мощами упомянуто «миро святых Богородицы Боголюбское»²⁰ (рис. 4). Таким образом, ранняя иконография Покрова в XVI в. в Москве уже прочно отождествлялась с образом Богоматери Боголюбской, тогда как на далеких окраинах в иконописании порой удерживались старые иконографические схемы, примером чего служит икона из Каргополя.

Как известно, в этот же период, опять-таки на московской почве, происходит переосмысление образа Богоматери-Заступницы во многофигурную композицию, получившую название «Моление о народе»²¹, ныне исследователями определяемую как «Богоматерь Боголюбская» с предстоящими или избранными святыми²². Существенной особенностью этой схемы является свиток с текстом моления Богоматери в ее руке, по-видимому, соответствующий приписанному к изображению на оригинале XII в. Однако на иконе Покровского собора Рогожского кладбища в Москве этот текст, написанный на отдельном вертикальном прямоугольнике, своим белым цветом выделяется на фоне неба²³. Такие таблички, напоминающие античные «титули», можно отметить лишь в мозаиках триумфальной арки церкви Санта Мария Маджоре в Риме, иногда в коптских миниатюрах, в бенидиктинских росписях, в стенописях Земена и Калотино в Болгарии²⁴. Откуда эта деталь пришла в Москву? Появилась ли она в XVI в. или в указанное время лишь доживала свой век вместе с композицией, подвергшейся вскоре существенной адаптации? Мы склонны скорее предполагать последнее.

В 1542 г. по заказу соловецкого игумена, а впоследствии московского митрополита Филиппа Колычева была написана икона, известная как «Боголюбская на Соловецком острове»²⁵. Богоматери предстоят преподобные Зосима и Савватий, а к ее стопам припадают соловецкие иноки. Такова композиция средника, обрамленного житийным циклом. Возможно, что это одна из вариаций московской иконографической схемы, о которой уже шла речь. Но является ли совершенно случайным включение в композицию фигур двух соловецких преподобных,— это важно выяснить относительно каргопольской иконы. Существует ли между указанными произведениями взаимосвязь? Не восходят ли они к общему источнику? Если это так, то, чтобы заменить влахернский киворий монастырским соборным храмом

(киворий трансформирован к звоницу), необходимо было соотносить с Соловецким монастырем и образ Богоматери.

Наиболее ранние описи Соловецкого монастыря относятся к 1514 и 1549 гг., т. е. вторая из них сделана семью годами позднее написания упомянутой иконы²⁶. Но лишь в Описи 1570 г. появляется указание: «Да у Спаса ж в приделе чудотворцов у Изосимы у Саватия в церквей образов: образ местной с чудотворцы Зосима и Саватей в молении во обители, на той же Спасов образ во облаце, да пречистая предстояще з деянием»²⁷. В описи 1582 г. сказано примерно то же: «Церковь камена Преображение Спасово... да образ Зосимы и Саватия в молении з деянием, окладной семипядной, золочен, да той же цки в молении Пречистая, а пред нею во облаце Спасов образ»; аналогичная запись при описании придельной церкви преподобных Зосимы и Савватия: «Да на Святых воротех в киоте на створчатых цках икона местная большая одиннадцатипядная на золоте Пречистая с чудотворцы в молении во обители з деянием, а во облаце Спасов образ»²⁸. Исходя из цитированных фраз, можно уяснить, что во второй половине XVI в. это была иконописная композиция, уже прочно связанная в сознании с Соловецким монастырем как отражающая его местные предания. Следовательно, речь должна идти не о молении перед конкретной монастырской иконой, а о стремлении вверить себя заступничеству Богоматери и молитвенному предстательству пред ней Зосимы и Савватия.

Во многофигурной композиции объединены небожители и живые люди, хотя и воспринявшие ангельский чин. Вопрос о допустимости такого сочетания тогда еще не успел прозвучать на Стоглавом соборе 1551 г., где он, впрочем, был решен положительно.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Пуцко В. «Богородица Десятинная» и ранняя иконография Покрова // *Festschrift für F. von Lilienfeld*.— Erlangen, 1982.— С. 355—373; Он же. Произведения искусства — реликвии Древнего Киева // *Russia Mediaevalis*.— München, 1987.— Т. VI, 1.— С. 136—142; Он же. Киевский крест-энколпион с Княжей Горы // *Slavia Antiqua*.— Poznań, 1988.— Т. XXXI.— С. 209—225.

2. Лазарев В. Н. Страницы истории новгородской живописи.— М., 1983.— Илл. на с. 45, 46.

3. Овчинников А. Н. Суздальские золотые врата.— М., 1978.— Табл. 47, 51. Подробнее о формировании основных иконографических схем, отражающих почитание константинопольских реликвий Богоматери, см.: Grabar A. Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: les cérémonies du culte de la Vierge // *Cahiers archéologiques*.— Paris, 1976.— Т. XXVI.— P. 152—162.

4. Пуцко В. Киевский крест-энколпион с Княжей Горы.— С. 216.

5. Живопись Древнего Новгорода и его земель XII—XVII столетий / Каталог выставки.— Л., 1974.— № 168.

6. Живопись вологодских земель XIV—XVIII веков / Каталог выставки.— М., 1976.— № 52.

7. Ростово-суздальская школа живописи / Каталог выставки.— М., 1967.— № 86.

8. Древнерусская живопись: Новые открытия (из частных собраний) / Каталог выставки.— М., 1975.— № 10; Рыбаков А. А. Художественные памятники Вологды XIII — начала XX века.— Л., 1980.— № 12.

9. Древнерусское искусство: Выставка «Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства» / Каталог.— Л., 1966.— Табл. 15; Пуцко В. Г. Заметки о ростовской иконописи второй половины XV века // *Byzantinoslavica*.— Praha, 1973.— Т. XXXIV.— С. 206—207.— Рис. 13.

10. Голубинский Е. История канонизации святых в Русской церкви.— Сергиев Посад, 1894.— С. 54.

11. Татищ-Джурич М. Стратитска икона из Куршумлије // Сборник за ликовне уметности.— Нови Сад, 1966.— Кн. 2.— С. 63—85.

12. Лихачев Н. П. Историческое значение итало-греческой иконописи / Изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон.— СПб., 1911.— С. 56—62; Кондаков Н. П. Иконография Богоматери.— Пг., 1915.— Т. II.— С. 294—315; Пуцко В. Икона Богоматери Агиосоритиссы // Сборник Народного музея.— Белград, 1975.— Т. VIII.— С. 345—362.

13. Der Nersessian S. Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection // *Dumbarton Oaks Papers*.— Washington, 1960.— N 14.— P. 77—86.

14. Majeska G. P. Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries.— Washington, 1984.— P. 333—337.

15. Овчинников А. Н. Суздальские золотые врата.— Табл. 47.

16. Grabar A. Une fresque visigothique et l'iconographie du silence // Grabar A. L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age.— Paris, 1968.— Vol. 1.— P. 583—584.

17. Gebarowicz M. Mater Misericordiae — Pokrov — Pokrowa w sztuce i legendzie Słasko-Wschodniej Europy.— Wrocław, 1986.

18. Живопись домонгольской Руси / Каталог выставки.— М., 1974.— № 5; Романова М. В. Уникальное произведение живописи домонгольской Руси // Русское искусство XI—XIII веков / Сб. статей.— М., 1986.— С. 62—72.

19. Воронин Н. Н. Из истории русской церковно-политической борьбы XII в. // Византийский временник.— М., 1965.— Т. XXVI.— С. 214—215 (со ссылкой на неопубликованное исследование Медведевой Е. С. «Древнерусская иконография Покрова»).

20. Николаева Т. В. Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея / Каталог.— Загорск, 1960.— №№ 119, 122.

21. Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях.— М., 1895.— Ч. 1.— С. 381, 385.

22. Овчинникова Е. С. Московский вариант «Богоматери Боголюбской» // Древнерусское искусство / Зарубежные связи.— М., 1975.— С. 347—352; Антонова В. И., Мневина Н. Е. Каталог древнерусской живописи Гос. Третьяковской галереи.— М., 1963.— Т. 2.— №№ 785, 922; Антонова В. И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина.— М., 1966.— № 99; 1000-летие русской художественной культуры.— М., 1988.— № 137.

23. Древние иконы старообрядческого кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве.— М., 1956.— № 2.

24. Грабар А. «До-история» болгарской живописи // Сборник в честь В. Н. Златарски — София, 1925.— С. 570.

25. Маясова Н. А. «Богоматерь Боголюбская на Соловецком острове». — Л.: М., 1970.

26. Кукушкина М. В. Библиотека Соловецкого монастыря в XVI в. // Археографический ежегодник за 1970 год.— М., 1971; Археографический ежегодник за 1971 год.— М., 1972.

27. Архив ЛОИИ АН СССР, кол. 2, № 121, л. 13. Эта и следующие приводимые здесь выписки любезно предоставлены мне М. И. Мильчиком, которому приношу искреннюю благодарность за помощь в подборе письменных источников об иконах Соловецкого монастыря.

28. Архив ЛОИИ АН СССР, кол. 2, № 124, лл. 6 об., 39. См. также в описи 1597 г.: «Да в паперти у чудотворцов... образ местной большой в киоте на золоте Зосимы и Саввatea в молении пред пречистою з деянием во обители, а пред Пречистою во облаце Спасов образ» (Архив ЛОИИ АН СССР, кол. 2, № 127, л. 46).



Положение ризы Богородицы
во Влахерне.
Икона из Каргополя. Середина XVI в.
Вологда, областной
красведческий музей.

Богоматерь в молении
Мраморный рельеф.
XII в.
Вашингтон, Думбартон
Окс.





Покров Богородицы.
Пластина западных дверей
собора Рождества Богородицы
в Суздале. 1230-е гг.



Ковчеги-мощевики из ризницы Троице-Сергиевой лавры:
а — серебро, гравировка. Середина XV в.; б — золото, гравировка. XVI в. Загорск, Историко-художественный музей-заповедник.

ТРИ СЕВЕРНЫЕ ИКОНЫ В СОБРАНИИ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

В собрании Третьяковской галереи находятся три иконы, которые автором каталога икон В. И. Антоновой датируются второй половиной XVI века и связываются с Холмогорами:

«Рождество Христово», инв. № 14550, кат. 654, 131×83 см.

«Христофор с песьей головой», инв. № 20850, кат. 655, 208×53,5 см.

«Дмитрий Солунский», инв. № 22274, кат. 653, 144×47,5 см¹.

Одна из этих икон — «Христофор с песьей головой» — была найдена участником Северной экспедиции 1920 года Н. Н. Померанцевым в подцерковье храма села Кривого (Кривецкого), расположенного на Двине в 42 верстах от Холмогор². Остальные две иконы не имеют сведений о происхождении («Рождество Христово» ранее находилось в собрании А. В. Морозова, а «Дмитрий Солунский» поступил в ГТГ из Антиквариата в 1931 году) и отнесены В. И. Антоновой к Холмогорам по сходству стиля с «Христофором»³.

Действительно, сходство стиля бросается в глаза. Особенно близки «Христофор» и «Рождество Христово». Колорит обеих икон декоративен, построен на использовании темных насыщенных тонов, положенных густым непрозрачным слоем. Подбор красок также сближает эти иконы. Особенно характерен желтовато-зеленый тон, которым на «Христофоре» написана рубаха, а на «Рождестве» — фон, горки, палаты. Рисунок обеих икон очень определенный, с подчеркнутой линией контуров. Он лишен изящества, но выразителен, хорошо передает позу персо-

нажа. В изображении одежд на обеих иконах много мелкого геометрического орнамента.

Это те черты сходства, которые заметны при первом же взгляде на иконы. При более внимательном сравнении обнаруживается сходство приемов письма. В рисунке фигуры Христофора заметно утяжелена нижняя половина тела. Эта черта наблюдается и в рисунке некоторых фигур воинов на «Рождестве». Пробела на обеих иконах выполнены подцвеченными белилами. На «Христофоре» привлекает внимание манера декоративной пробелки деталей панциря: по краю формы идет линия чистых белил, вдоль нее — полоса разбеленного основного тона. Сходная манера наблюдается на «Рождестве» на границах цветных плоскостей фона. Диагональные цветные линии, украшающие штаны Христофора, находят аналогию в украшении щитов на «Рождестве». Причем в обоих случаях цветные линии расположены парами: широкая и узкая. Авторы обеих икон используют одинаковые мотивы для украшения одежд и оружия персонажей: белильные точки, мелкие ромбы и кружки, жемчужины пишут одинаковыми рельефными кружками густых белил. Сходство приемов письма наряду со сходством стиля позволяет утверждать, что обе иконы написаны одним мастером, или, по крайней мере, делает такое предположение весьма вероятным.

Сходство «Дмитрия Солунского» и «Христофора» кажется подчеркнутым: святые воины стоят в совершенно одинаковых позах, каждый держит обеими руками меч в ножнах. Такая иконография если не уникальна, то, по крайней мере, чрезвычайно редка. Поэтому совпадение поз на двух иконах является сильным аргументом в пользу наличия генетической связи между ними. Сходство икон этим не ограничивается: у воинов одинаковы формы мечей, раскраска штанов цветными диагональными линиями, в близкой, вплоть до мелочей, манере написаны панцири, совпадает даже такая деталь, как маленький шарик на конце портупей. Однако на этот раз речь не может идти о работе одного мастера. Икона Дмитрия написана менее искусным мастером. Он не совсем удачно справляется с рисунком: торс воина неоправданно изогнут, части тела не пропорциональны, складки плаща сильно схематизированы. У этого мастера несколько иное понимание цвета: он не так ценит красоту насыщенных темных цветовых плоскостей, его гамма более светлая. Совпадение мелких приемов письма в данном случае только подчеркивает вторичность живописи иконы Дмитрия по сравнению с иконой Христофора. Складывается впечатление, что перед нами произведение ученика или последователя, кото-

рый подражает опытному и самобытному мастеру. Сходство в мелких деталях говорит как будто за то, что перед глазами автора иконы Дмитрия находилась икона Христофора. Логичным кажется предположение, что все три иконы некогда находились в одном храме.

Церкви села Кривого, Успенская и Трехсвятительская, в XVII—XVIII веках входили в состав Кривецкого монастыря. Обращение к монастырским описям⁴ не подтверждает высказанного предположения: иконы «Рождество Христово» и «Дмитрий Солунский» в них не упоминаются⁵. Зато проясняется вопрос об иконе Христофора с песьей головой. Уже в старшей описи 1618 года говорится: «Против правого крылоса образ Николы чудотворца в киоте резной с затворы, а на затворе образ Спасов да образ Георгия мученика, на другом затворе образ пречистые Богородицы да образ Христофор мученик, оба затворы на празелени»⁶.

Икона Третьяковской галереи — это, несомненно, створка киота, в котором помещалась скульптура Николы. За это говорит необычная, треугольная, а не прямоугольная, форма верха, наличие на левом торце двух металлических крюков для подвешивания. В верхней части иконы сохранились незначительные фрагменты изображения Богоматери с омофором в руках. Наконец, фон иконы темно-зеленый, что соответствует описанию. Створкой подобного же киота была первоначально и икона Дмитрия: у нее тоже был треугольный верх, позднее обрезанный, на левом торце имеются отверстия от крючьев, на обороте ее сохранилась правая половина выполненного черной краской изображения Голгофы. Помещавшийся в киоте Никола — это, несомненно, Никола Можайский, с мечом и храмом в руках, широко распространенный на русском Севере⁷. В качестве аналогии несохранившейся иконе из Кривцов может служить «Никола Можайский» XVI века из села Волосова Каргопольского района в собрании Архангельского музея изобразительных искусств с изображением на створках Бориса и Глеба и другие иконы⁸. На створках иконы из Курцевского посада Холмогор, согласно описи 1654 года, были изображены Георгий и Дмитрий Солунский⁹.

Киот со скульптурой упоминается в описях Кривецкого монастыря с 1618 до 1688 года. Начиная с 1806 года и вплоть до начала XX века ни скульптура Николы, ни створки киота в описях уже не упоминаются. В описи 1819 года говорится, что она составлена на основании описей 1776 и 1781 годов. Следовательно, скульптура Николы исчезла из церкви между 1688 и 1776 годами, причем створка киота с изображением Хри-

стофора с этого времени в описях уже не упоминается. Видимо, она находилась среди рухлядных, ненужных вещей.

Поскольку отмеченное выше сходство трех икон нельзя объяснить тем, что они входили в состав одного иконописного комплекса, оно может зависеть от их происхождения из одной мастерской. Попробуем высказать некоторые предположения о происхождении скульптурной иконы из Кривцов.

Древнейшая на Руси скульптура Николы Можайского появилась в городе Можайске в XIV веке. Уже в начале XV века с нее было сделано несколько копий¹⁰. Однако долгое время отношение к круглой скульптуре на Руси было весьма настороженным. В 1540 году, когда некие старцы принесли во Псков скульптурные иконы Николы (видимо, типа Можайского) и Параскевы, это вызвало смятение среди горожан. Иконы послали в Новгород, где архиепископ Макарий воздал им честь и велел псковичам приобрести те иконы¹¹. В дальнейшем именно из Новгорода чаще всего поступали на Север произведения деревянной скульптуры, а кроме того — из Москвы, Ростова Великого и поволжских городов¹².

Недавно было высказано вполне логичное предположение, что наличие в различных областях Севера однотипных, значительных по размерам скульптурных икон можно объяснить только их изготовлением на месте. В качестве центра изготовления скульптуры называется Антониев-Сийский монастырь, расположенный в среднем течении Двины, значительно расширивший свои владения при игумене Ионе (1597—1634). Предполагается, что скульптура Николы Можайского из Кривцов, так же как находившаяся в той же церкви в начале XX века скульптура «Чудо Георгия о змие», поступила из Антониева-Сийского монастыря, поскольку Кривецкий монастырь в 1619 году был приписан к Антониеву-Сийскому. К тому же есть сведения о том, что игумен Иона передавал в Кривецкий монастырь иконы и другое имущество¹³.

К сожалению, столь привлекательная на первый взгляд гипотеза не подтверждается фактами. В самом Антониеве-Сийском монастыре при игумене Ионе деревянной скульптуры не было, судя по монастырской описи 1627 года¹⁴. Не было ее и среди вкладов в монастырь¹⁵. Когда в 1658 году монастырь сгорел «без остатку», игумен ищет иконописцев в Москве, потому что ни в самом монастыре, ни на Двине их не оказалось¹⁶. В самом крупном на Двине посаде — Холмогорах — по писцовым книгам в 1622—1624 годах значится один иконописец, а в 1646—1647 — ни одного¹⁷. Наконец, первая опись Кривецкого монастыря, на которую ссылается в своей статье В. П. Соломи-

на, была составлена 30 июля 7126 (1618) года, то есть до того, как Сийский монастырь вступил во владение имуществом Кривецкого монастыря, а в ней уже значатся обе скульптуры.

Для прояснения судьбы интересующей нас скульптурной иконы Николы Можайского важно напомнить, что из Кривцов происходит несколько произведений живописи, которые датируются XIII—XIV веками¹⁸, при чем все они упомянуты в описи 1618 года. Они могли изначально находиться в монастыре, время основания которого неизвестно, или попасть туда в более позднее время. Одна из этих икон, «Введение во храм» XIII века, по своим размерам слишком велика для праздничного ряда иконостаса. Скорее всего она была храмовой («настоящей», по выражению описей) иконой. В этой связи интересно сообщение описи 1670 года о наличии в Успенской церкви на западной стороне над притвором придела Введения Богородицы, об иконах которого сказано: «Все те иконы и двери старое древнее письмо»¹⁹. Правда, в описях 1618, 1635 и 1641 годов этот придел не упоминается. Видимо, он появился при строительстве новой церкви в 1651 году²⁰. До этого икона «Введение во храм» находилась в местном ряду церкви Трех святителей, причем своими украшениями (сканные с финифтью венцы, гривны из золоченой серебряной басмы) она превосходила храмовую икону. Все эти факты в совокупности позволяют предполагать, что в Кривецком монастыре издревле был престол в честь Введения во храм, для него и предназначалась дошедшая до нас икона. Район Кривцов являлся одним из первых мест новгородской колонизации Подвинья. В 13 верстах выше по течению Двины расположено село Ракулы, упоминаемое в уставной грамоте новгородского князя Святослава Ольговича 1137 года. В нескольких верстах ниже Кривцов был некогда единственный на Двине город Орлец, основанный новгородцами в 1342 году и переставший существовать в 1398 году.

После всего сказанного можно полагать, что Кривецкий монастырь был основан новгородцами еще в XIV или даже в XIII веке, и найденные на месте монастыря иконы предназначались для его храмов. По своему стилю эти иконы относятся к новгородской школе живописи. Скульптурная икона «Никола Можайский», от которой сохранилась створка с изображением Христофора, была принесена в монастырь неизвестно откуда ранее 1618 года.

Обратимся теперь к иконографии интересующих нас икон. Заметим, что поза Христофора и Дмитрия не совсем логична: каждый из них держит меч в ножнах двумя руками, причем меч почему-то расположен почти вертикально, рукоятью вниз,

правая рука не обхватывает рукоятку. Среди многочисленных изображений святых воинов на иконах и в стенных росписях единственная аналогия — псковская икона Дмитрия Солунского конца XIV или начала XV века из собрания Н. П. Лихачева (ГРМ, инв. ДРЖ 2096, 104×59)²¹. Здесь также святой держит двумя руками меч, перевитый узкой портупеей. Но здесь пальцы святого охватывают рукоять, меч наполовину вынут из ножен, причем конец меча не так сильно поднят. Эта поза более логична и показывает, как могла возникнуть иконография северных икон. В свою очередь икона Русского музея является промежуточным звеном между иконой сидящего с полуобнаженным мечом Дмитрия домонгольского времени из ГТГ и названными иконами.

«Рождество Христово» принадлежит к тому иконографическому типу, который появился в русской иконографии во второй половине XVI века и где сцена Рождества представлена с многочисленными сопутствующими сценами в составе сложной композиции. При этом северная икона обладает рядом иконографических особенностей, которые делают ее уникальной в русской иконографии. Прежде всего это разделение всей композиции на отдельные сцены с помощью волнистых линий, причем каждая сцена отличается от соседней цветом фона. В левом верхнем углу изображены пророк Исайя со свитком и Благовещение. Отношение этих сюжетов к Рождеству Христову понятно: Исайя предвещает рождение Спасителя (на свитке надпись: «Д/е/ва во чреве примет и родит сына и нарекут имя ему Эма/нуил/ — Ис, 7, 14), Благовещение является моментом зачатия Христа. Однако эти сюжеты ни на одной из известных мне икон Рождества Христова не изображались.

Сцена в правом верхнем углу тоже необычна. По композиции это «Поклонение волхвов». Однако, во-первых, эта сцена находится не на своем месте, а самое главное, люди, стоящие перед Богоматерью с младенцем, не похожи на волхвов, которые во всех других сценах имеют на головах цилиндрические белые шапки. Поскольку поклоняются младенцу старец, средовек и юноша, можно предположить, что автор имел в виду показать поклонение Спасителю со стороны всех возрастов человеческих.

Если мысленно убрать необычные для подобных икон сцены в верхних углах иконы, то получим композицию верха с полукруглой серединой и срезанными углами. Именно такую форму имеет икона XI века на тот же сюжет из монастыря святой Екатерины на Синае, которая является близкой и притом единственной иконографической аналогией иконе из собрания А. В. Морозова²². Композиция синайской иконы также разбита

на отдельные части волнистыми линиями, совпадения есть в расположении сцен, отчасти в их композициях, хотя русский художник последовательно стремится привести каждую сцену к привычному ему виду. Некоторые детали северной иконы можно понять из сравнения с синайской иконой. Так, например, взволнованные жесты пастухов справа от купели объясняются тем, что на синайской иконе к ним с неба слетает ангел. Трогательная сцена пасущихся коз, фигура сидящего пастуха, который протягивает им пучок травы — результат свободной переработки мотивов синайской иконы.

При этом русский художник проявил изрядную самостоятельность. В синайской иконе расположение сюжетов логично: слева от вифлеемской пещеры представлены скачущие на свет звезды волхвы, здесь же их поклонение, справа — возвращающиеся волхвы. Русский художник оставил возвращающихся волхвов на своем месте (о том, что он понимает сюжет, свидетельствует надпись: «Волсви ведет инем путем ангел господень»), но ему хочется отразить связь волхвов с царем Иродом — мотив, который отсутствует на греческой иконе. Пришлось ему начать движение волхвов в нижней части композиции и вести его справа налево, что необычно. Надписи в трех сценах поясняют развитие событий: «Волсви едут на взыскание отроча», «Волсви приидоша к Ироду царю извести», «Волсви едут от Ирода царя по звезде». Завершается круговое движение волхвов вверх, справа от пещеры. Сходство цвета фона намекает на связь оторванных друг от друга сцен. Поскольку царь Ирод оказался связанным и с волхвами, и с избиением младенцев, его пришлось изобразить дважды.

Фигуру Ирода иконописец заимствовал из синайской иконы. Здесь в нижнем ярусе сидит на троне Ирод, обращенный вправо, в сторону избиения младенцев. Слева, за спиной Ирода, стоит группа воинов со щитами. Иконописец ближайшего к Ироду воина сделал царским оруженосцем, а остальных «занял делом» — избиением младенцев. Так эта сцена оказалась разбитой на две части, причем можно заметить, что некоторые фигуры слева и справа изображены в зеркальном отражении: воин, проткнувший копьем младенца; воин с мечом, вырывающий младенца из-за пазухи матери. В зеркальном же отражении представлен Ирод в сцене с волхвами.

Сравнение северной и синайской икон позволяет проследить творческий процесс русского иконописца. Он чувствует себя независимым от образца, но охотно использует готовые элементы, по-своему их комбинируя. Автор северной иконы имел перед глазами образец, весьма близкий к синайской иконе. Кон-

кретные пути передачи иконографии неясны. Но одна редкая иконографическая деталь — нимб вокруг головы бабы Соломеи, сидящей у купели, — позволяет, быть может, высказать предположение на этот счет. Единственная известная мне аналогия ей встречается на иконе Рождества Христова из единоверческой церкви Пскова²³. При рассмотрении иконографии наших икон мы уже дважды вспомнили Псков. Быть может, это не случайно. Их стиль явно восходит не к среднерусской, а к новгородско-псковской традиции. Ближайшие аналогии колористическому решению икон находятся среди произведений провинциальной новгородской живописи, таких как «Огненное восхождение пророка Илии» из собрания ГТГ, происходящее с берегов Шексны²⁴, или «Симеон и Екатерина, с житием Екатерины»²⁵. Богатство и некоторая сумрачность цветовой гаммы заставляют предполагать влияние на стиль этих икон живописи Пскова, хотя я не могу указать им близких стилевых аналогий среди достоверно псковских памятников. Свобода иконографического творчества также больше свойственна Пскову, чем Новгороду. Широкое использование такого красителя, как аурипигмент, также указывает на Псков.

Весьма возможно, что иконы были написаны на Севере. Но едва ли местным мастером. Художник такого уровня мог воспитаться только в профессиональной среде иконописцев и просвещенных заказчиков, которая существует только в большом городе. В любом случае иконы, о которых идет речь, свидетельствуют о том, что Подвинье во второй половине XVI века вовсе не было культурным захолустьем, будучи связано с крупными центрами Руси.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи (Гос. Третьяковской галереи). Опыт историко-художественной классификации. Т. II. М., 1963, с. 233—236.

2. Церковь названа в каталоге Троицкой, на основании «списка произведений темперной живописи, найденных на местах в 1920 г. и вывезенных Северной экспедицией Наркомпроса в Москву для реставрации (выписка из дневника экспедиции)», составленного Н. Н. Померанцевым и хранящегося в архиве ГТГ (ф. 67, ед. хр. 576). Однако в селе Кривом храма с таким посвящением не числится. Здесь находятся две церкви: Успенская и Трехсвятительская. См. «Архангельские спархияльные ведомости», 1894, № 19, часть неофициальная и «Описание памятников архитектуры по губерниям. 1. Архангельская губерния» — «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 41, СПб., 1911, с. 149. В одной из этих церквей было найдено Н. Н. Померанцевым несколько икон, среди них «Христофор». Название церкви Троицкой — результат невнимательного чтения «Списка»: здесь говорится, что 13-го сентября была вывезена икона-хоругвь «Спас Нерукотворный» из Тро-

ицкой церкви Холмогор, а 15-го — иконы из незаванной церкви села Кривое.

3. Эту точку зрения разделяет М. А. Реформатская в своей книге «Северные письма» (М., 1968, с. 39).

4. ГААО, р. с. 2, л. 216—219 об. Список с отводной памятной книги Кривецкого монастыря 1618 г. Опись Кривецкого монастыря 1641 г.— РО БАН, Арх. Д. 379, л. 890. Отводная книга Кривецкого монастыря 1670 г.— ЛОИИ, оп. 2, ед. хр. 15, л. 57. Отводная книга Кривецкого монастыря 1673 г.— ЦГАДА, ф. 1196, оп. 4, ед. хр. 388. Отписные книги Антониева-Сийского монастыря 1682 г.— ЦГАДА, ф. 1196, оп. 4, ед. хр. 641, л. 4. Отписная книга Кривецкой пустыни 1684 г.— ЦГАДА, ф. 1196, оп. 4 ед. хр. 679. Отводная книга Кривецкого монастыря 1688 г.— ЛОИИ, ф. 5, оп. 2, ед. хр. 15, л. 99—107. Опись 1806 г.— ГААО, ф. 29, оп. 31, ед. хр. 133, л. 176 и след. Опись 1814 г.— ГААО, ф. 29, оп. 31, ед. хр. 171. Опись 1819 г.— ГААО, ф. 29, оп. 31, ед. хр. 221. Опись 1856 г.— ГААО, ф. 29, оп. 31, ед. хр. 817. Опись 1909 г.— ГААО, ф. 29, оп. 31, ед. хр. 2109.

5. Согласно описям 1670 и 1688 годов, в алтаре Успенской церкви над царскими дверьми висела икона «Рождество Христово», но она названа в описи «пядницей», то есть имела высоту меньше аршина (ЛОИИ, ф. 5, оп. 2, ед. хр. 15, л. 55 об.). В описи 1909 г. упоминается икона на тот же сюжет «древнего живописного письма» в иконостасе Трехсвятительской церкви, но она значительно меньше интересующей нас иконы по высоте (1 аршин 7 вершков, примерно 102,5 см). (ГААО, ф. 29, оп. 31, ед. хр. 2109).

6. ГААО, р. с. 2, л. 216 об.

7. См. Мальцев Н. В. Мастера деревянной скульптуры Русского Севера XVII века.— В кн. «Культура Русского Севера». Л., 1988, с. 128—148.

8. Померанцев Н. Н. Русская деревянная скульптура. М., 1966, с. 22—29.

9. Мальцев Н. В. (прим. 7), с. 142.

10. Петров Н. И. Резные изображения св. Николая Можайского и историческая судьба их.— «Труды XI Археологического съезда в Киеве». 1899. Т. 2, М., 1902, с. 137—145.

11. Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. М.—Л., 1934, с. 383—384.

12. Мальцев Н. В. Центры и мастерские деревянной скульптуры Русского Севера XVII века — В кн. «Проблемы каталогизации произведений искусства в художественном музее». Л., 1988, с. 59.

13. Соломина В. П. О северной деревянной скульптуре начала XVII века.— ПКНО. Ежегодник. 1988. М., 1989, с. 228—229.

14. Сборник грамот Коллегии экономии. Т. 1. Пг., 1922, № 533, стлб. 604—656.

15. Изюмов А. Ф. Вкладные книги Антониева-Сийского монастыря. 1576—1694 гг. М., 1914.

16. Соломина В. П. (Прим. 13, с. 229).

17. Овсянников О. В. Холмогорский и Архангельский посады по писцовым и переписным книгам XVII в.— «Материалы по истории европейского Севера СССР», вып. 1. Вологда, 1970, с. 197—211.

18. В ГТГ: царские врата (кат. 15), «Спас-Царь Славы» (кат. 337), «Спас на престоле», «Богоматерь», «Иоанн Богослов» (кат. 338), крест за престольный (кат. 308). В ГРМ: «Введение во храм» (инв. ДРЖ 2724).

19. ЛОИИ, ф. 5, оп. 2, ед. хр. 15, л. 61 об.

20. Опись 1856 года сообщает, что Успенская церковь была построена в 1651 году, перестроена из того же материала в 1775 году и освящена в 1794 году. (ГААО, ф. 29, оп. 31, ед. хр. 817).

21. См. «Живопись древнего Пскова». Авторы статьи А. Овчинников и Н. Кишилов. Составитель каталога А. Овчинников. М., 1971, илл. 34.

22. Курт Вейцман. Ранние иконы.— В кн. «Иконы на Балканах». София, Белград, 1967, с. XIII, илл. 22—23. На эту иконографическую аналогию впервые указала В. И. Антонова. (См. Антонова В. И., Мнева Н. Е. (прим. 1), с. 235). Автор связывает появление этой композиции на Двине с хождением купца Василия Позднякова в 1558 году на Синай и в Иерусалим. К сожалению, отсутствуют факты, которые могли бы подтвердить или опровергнуть это предположение.

23. Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии. Спб., 1892, с. 64.

24. Антонова В. И., Мнева Н. Е. (Прим. 1), т. 11, кат. № 607. В храпительской карточке этой иконы содержится сведение о происхождении ее из Троицкого монастыря на Шексне. Это сведение отсутствует в каталоге, источник его неизвестен, но оно не противоречит стилю.

25. Там же, кат. № 651. Авторы каталога без всякого объяснения относят икону к живописи Холмогор.



Христофор
с песьей головой.



Дмитрий Солунский.



Рождество Христово.



Дмитрий
Солунский
из собрания
ГРМ.



Рождество Христово.
Из монастыря святой Екатерины на Синае.

ИКОНА
«ПЛОДЫ СТРАДАНИЙ ХРИСТОВЫХ»
1689 года

Из собрания Архангельского областного
музея изобразительных искусств

В собрании Архангельского областного музея изобразительных искусств есть подписная икона «Плоды страданий Христовых» 1689 года (инв. 334-ДРЖ), вывезенная экспедицией музея из Георгиевской часовни д. Кирилова Каргопольского района Архангельской области¹. Дата установлена из надписи, находящейся в правом нижнем углу иконы:

«ИЗОБРАЗИСЯ ВО СТОИ ЧЮ
ДОТВОРНОЙ ЛАВРЕ СОЛОВЕ

ЦКАГО МНТРА ПРИ АРХИМА
НДРИТЬ ФИРСЪ В ЛЬТО

ЗРЧИ МЦА НОЕВРИА».

Основа иконы состоит из четырех сосновых досок, скрепленных двумя врезными сквозными равносторонними шпонками и девятью креплениями типа «ласточкин хвост». Доска с ковчегом.

На лицевой стороне изображен Христос, распятый на шестиконечном кресте. Крест процвел, из него в разные стороны расходятся ветви с листвою, цветами и плодами. Над крестом — восемь ангелов, изображенных на цветочных бутонах. Каждый ангел держит в руках круг с орудиями страстей. Ветвь, вышедшая из верхнего конца креста, образует бутон, из которого выступает рука с ключом от райских дверей. Слева и справа от руки надпись: «древо двери неба «тверзаеть». Вверху на облаках Саваоф, окруженный ангелами. Под ним — райские врата. По сторонам — солнце и луна. Над верхней перекладиной крес-

та, между стеблями, надпись: «чтныя, страсти Бга Іиса всѣмъ человекомъ воспасение благоутробнѣ процвѣтоша». На кресте надписи: «ІНЦИ», «ІИС ХС», «высота», «глубина», «широта», «долгота». Под верхней перекладиной слева и справа от фигуры Христа: «Несудихъ бо видѣти что ввасѣ Іиса Хрта исего распята а коринфомъ: вѣ». У ног Христа — два ангела: один собирает в чашу кровь, исходящую из ран; другой держит в руках лестницы.

Слева внизу пятикупольный храм. Между столпами храма изображены четыре евангелиста, в рост, а в закомарах храма — символы евангелистов. Выступающая из центральной перекладины процветшего креста рука возлагает венец на церковь. Симметрично, справа из ветви той же перекладины креста выступает рука, которая держит меч. Она поражает смерть, сидящую на коне. Рука, выступающая из процветшего подножия креста, держит молот и поражает дьявола, прикованного цепью к подножию креста. Около этих сюжетов надписи: «Всиль древа сии два крушатъ» и «и ро҃гъ вѣрнаго цр҃я сиричь крестъ темъ врага:

сокруш... ннымъ ро҃гомъ велий еси Гди дѣвѣнъ в делехъ своихъ».

В основании креста — Голгофа с головой Адама. Рядом — мертвые, восстающие из гробов. В разных местах иконы: в верхних углах, по краям в центре, вдоль нижнего поля — помещены в столбцах стихотворные вирши.

Точное иконографическое соответствие исследуемому произведению находим в гравюре «Распятие с чудесами», работы мастера Василия Андреева, найденной и изданной Д. А. Ровинским². Мы не приводим тексты виршей на исследуемой иконе, так как они повторяют тексты гравюры и опубликованы Д. А. Ровинским в «Русских народных картинках» (2, с. 362—363). Разницу же в надписях составляет лишь последняя из приведенных выше: «и ро҃гъ вѣрнаго...» (ее на гравюре нет). Интересующая нас гравюра хранится в отделе эстампов Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина³.

Идентичность сюжета гравюры и иконы не является исключением. Известны случаи, когда гравюры или гравированные книги становились своеобразными иконописными подлинниками. Так, в собрании Архангельского областного музея изображительных искусств хранится икона «Зосима и Савватий Соловецкие с житием» сер. XVIII века (инв. 154-ДРЖ), у которой есть прямая графическая аналогия⁴. Образцом для иконы «Зо-

сима и Савватий Соловецкие с видом монастыря» 1709 года из собрания Вологодского областного краеведческого музея (№ 7858) послужила одноименная гравюра 1699 года⁵.

Д. А. Ровинский не уточняет времени создания гравюры на сюжет «Плоды страданий Христовых» Василием Андреевым, но указывает, что в его собрании есть точная копия, правда, подписи автора на ней нет. Вместо этого в правом углу гравюры следующий текст: «Изобразися во стѣй чюдотворной Лавре Соловецкого мнтра при архимандрите Фирсе влѣто ЗРЧИ». Медную доску этой гравюры Ровинский видел в казначейской палате Соловецкого монастыря во время своего посещения Соловецких островов в 1876 году. Он считает, что гравюра Василия Андреева, привезенная на Соловки, была скопирована в 1689 году монастырским иконописцем и гравером Савой Никифоровым⁶. Ее тиражировали в монастыре и продавали богомольцам. Д. А. Ровинский отметил на листе стоимость — 5 копеек (2, с. 363). Любопытно, что гравюра и исследуемая икона имеют одинаковые надписи, содержащие сведения о происхождении их из Соловецкого монастыря и дату — 1689 год. Созданием иконы и гравюры «Плоды страданий Христовых» был ознаменован год назначения настоятелем Соловецкого монастыря архимандрита Фирса (1689—1718). Не случайно его имя упомянуто в надписях.

Конец XVII века — сложное время для Соловецкой обители. После подавления Соловецкого восстания, ставшего одним из ярких проявлений старообрядческого сопротивления, монастырь возрождался буквально заново. И хотя число монашествующих в это время было невелико, архимандрит Фирс нашел возможным окружить себя первоклассными художниками, мастерами изобразительного искусства. При нем создаются уникальные памятники — такие, как вновь построенная в конце XVII века резная конструкция иконостаса Преображенского собора. В это время при монастыре занимались гравированием, была своя иконописная палата. В конце XVII — начале XVIII вв. в монастыре работали монахи-иконописцы: Дорофей, Сисой, Никон; занимались иконописанием слуги и трудники: Семен Никифоров ярославец, Евдоким Евстафьев переславец, Иван Иванов смоленин и другие⁷. В Поморье, в Сумском остроге, по заданию монастыря писали иконы солдаты Иван Чалков и Сава Никифоров.

Соловки в конце XVII века были важным религиозно-политическим центром Русского Севера. В условиях борьбы с расколом монастырь был призван всеми средствами расширить идеологическое влияние на северные территории. Именно в это

время в изобразительном искусстве появилась особая потребность в религиозно-назидательных сюжетах. Не случайно во второй половине XVII века в русском искусстве становятся очень популярны сюжеты, раскрывающие искупительную жертву Христа. В состав русских иконостасов, в том числе и на Севере, включаются сюжеты страстного цикла Христа (Введенский собор г. Сольвычегодска). Они известны и в стенных росписях (Преображенская церковь XVIII в. п. Яренск). «Плоды страданий Христовых» — одна из таких религиозно-дидактических композиций. Н. В. Покровский считает, что это изображение появилось в России только во второй половине XVII века на основе знакомства с западноевропейской иконографией⁸. Он даже находит прямой аналог — картину XV века из собрания музея Клуни в Париже. Огромное влияние на русское искусство второй половины XVII века оказала Библия Пискаatora, изданная в 1674 году в Амстердаме. Пояснения к Библии переводились на русский язык⁹. Эти литературные стихотворные тексты стали основой для создания новых сюжетов в древнерусской иконописи и гравюре. По крайней мере тексты виршей, использованные в гравюре В. Андреева и повторенные на исследуемой иконе, следует отнести к одному из переводов Библии. В. Г. Брюсова считает автором аналогичных виршей на фреске «Плоды страданий Христовых» Спасской церкви в Костроме монаха Мардария Хоникова¹⁰. Однако в опубликованном варианте его виршей, написанных в 1679 году (9, с. 32), не удалось найти текстов нашей иконы. Исследователь стихов Мардария Хоникова М. Соколов утверждает, что Библия Пискаatora имела много русских переводчиков.

Икона «Плоды страданий Христовых» писалась в Соловецком монастыре не в единственном варианте. Исследователь соловецкого иконописного собрания В. П. Никольский отметил икону «Плоды страданий Христовых» XVIII века в коллекции Соловецкого общества краеведения¹¹. Правда, она имеет ряд отличий от исследуемого нами памятника. С Соловецким монастырем связано и произведение декоративно-прикладного искусства — оклад Евангелия 1695 года, на котором чеканена композиция «Плоды страданий Христовых» (в упрощенном варианте).

На окладе гравирована надпись: «ЛѢТА ЗСѢ ГОДУ МАІА ВЪ АІ ПОСТРОЕНО СІЕ СТОЕ ЕВНГЛІЕ В ЦѢЛОВЪ УСПЕНІА БЦЫ». Неудивительно, что на одной пластине оклада совмещены два сюжета: сверху «Плоды страданий Христовых», внизу — «Успение Богоматери»¹².

Иконописные изображения на сюжет «Плоды страданий Христовых» достаточно редки. Нам известно еще несколько икон, происходящих с Севера: в собраниях Соловецкого государственного историко-архитектурного и природного музея-заповедника¹³, музея Кюменлааксо в Финляндии¹⁴, Великоустюжского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника¹⁵, а также в действующей церкви Рождества Богородицы г. Каргополя¹⁶. Такие иконы известны и в музейных собраниях центральной России: в Свердловской картинной галерее¹⁷, в Муромском филиале Владимиро-Суздальского музея-заповедника¹⁸, в Ярославском художественном музее и других¹⁹.

Композиция на сюжет «Плоды страданий Христовых» встречается в настенных росписях второй половины XVII—XVIII веков: в церкви Иоанна Богослова 1681—1687 гг. г. Костромы (роспись 1735 г.), в Сергиевской церкви 1742 г. г. Костромы, в Спасской церкви 1685—1688 гг. г. Костромы (8, с. 43—45, 48, 49; табл. XXVII, XXVIII), в церкви Иоанна Предтечи 1694—1695 гг. в Толчкове г. Ярославля (роспись в южном притворе датируется 1708 годом²⁰).

Таким образом, этот сюжет получил распространение в живописных памятниках северной и центральной России во второй половине XVII—XVIII веков. Большинство рассмотренных икон и росписей восходят корнями к упомянутой выше гравюре Василия Андреева, созданной в 1680-е годы.

Как датированное подписное произведение, исследуемая икона представляет большой интерес. Она характеризует искусство северной иконописи конца XVII века. В то же время на ней отпечаток общерусской художественной традиции второй половины XVII века, с ее новыми представлениями о светотеневой моделировке. Последнее наиболее явно проявляется в трактовке фигуры Христа.

В стиле и образе иконы сочетаются схематизм рисунка с живописной образностью. Повышенная роль контура, а также нанесение кистью мелкой параллельной штриховки, имитирующей работу резцом, в подражание граверам, свидетельствуют о графическом источнике-прототипе исследуемой иконы.

Композиция иконы ритмичная, отдельные участки усилены повторяющимися жестами, позами (летающие ангелы, евангелисты). Пространство иконы строится традиционно: по ярусам, плоско. Только в изображении пятиглавого храма намечается попытка дать глубину — за счет примитивных перспективных построений. Однако свобода расположения фигур на плоскости доски (за исключением группы воскресающих), живые разнообразные жесты, драпировки, ракурсы персонажей созда-

ют впечатление насыщенности воздушным пространством. Этому способствует и декоративная гряда облаков в верхней части иконы. Зеленоватый фон воспринимается как условная пространственная среда.

Красочный слой плотный. Цветовая гамма насыщенная, но не очень разнообразна. Использованы зеленый, красный цвета, охры, белила. Они встречаются как в чистом виде, так и в различных сочетаниях. Некоторые цвета, положенные рядом, контрастны друг другу,— это создает цветовое напряжение, соответствующее смыслу иконы. Фон неоднородный по цвету. Он постепенно сгущается кверху от светлого зеленовато-оливкового к темно-зеленому. Благодаря этому создается своеобразное свечение вокруг фигуры Христа.

Среди раскрытых северных икон прямых стилистических аналогий иконе «Плоды страданий Христовых» из собрания Архангельского областного музея изобразительных искусств не найдено. Думается, что их в первую очередь следует искать среди икон Соловецкого монастыря и поморских земель конца XVII — начала XVIII веков. В этом плане нам кажется возможным рассмотреть фигуру соловецкого иконописца, солдата Сумского острога Савы Никифорова (1664—1748). Он известен по двум подписным гравюрам: «Зосима и Савватий Соловецкие с монастырем» 1710 года и «Ангел-Хранитель» 1713 года; а также как один из авторов иллюстрированной житийной рукописи «Сад спасения» 1711 года. Неоднократно упоминается в письменных источниках Соловецкого монастыря как иконописец. Судя по всему он был значительной фигурой на фоне местного монастырского иконописания конца XVII — первой половины XVIII веков (7, с. 302—303). В 1689 году он повторил для монастыря гравюру В. Андреева «Плоды страданий Христовых». Это наводит на мысль, что именно он мог создать в том же году и икону с одноименным сюжетом.

Иконописная манера Савы Никифорова пока не известна. Но думается, что среди живописных памятников Соловков и Поморья после их раскрытия в дальнейшем могут быть найдены прямые аналогии исследуемому произведению. Датированная икона «Плоды страданий Христовых» дает возможность шире раскрыть такое явление, как северная иконопись. Несомненно, что этот памятник в будущем станет опорным в атрибуции целого ряда произведений северной живописи.

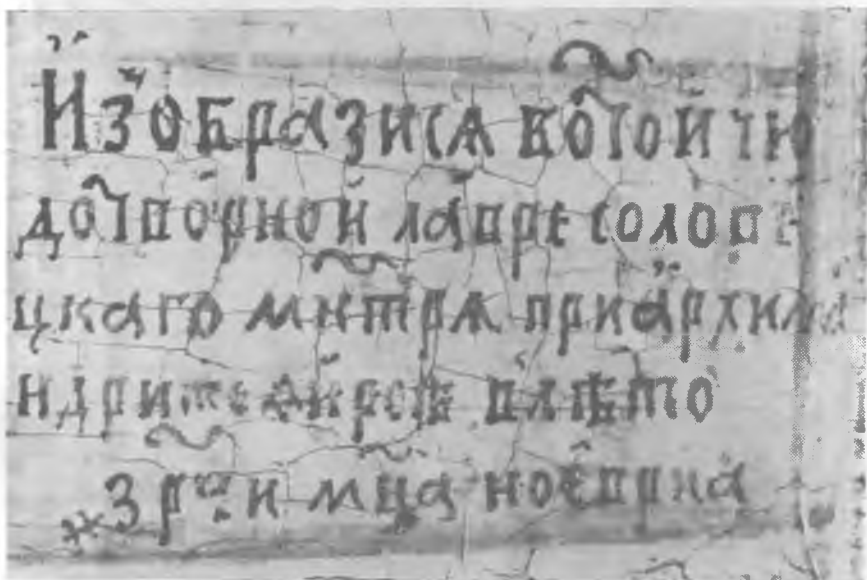
ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Размер иконы 132×100×4,2 см, икона отреставрирована в 1974 году А. А. Рыбаковым (Вологодская СНРПМ).

2. Ровинский Д. А. Русские народные картинки.— Кн. III.— СПб, 1881.— С. 361—363.
3. Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, отдел эстампов, Олсуфьевское собрание, IX, № 1650.
4. О. Н. Вешнякова. Икона «Зосима и Савватий Соловецкие с житием» (рукопись в печати).
5. Искусство земли Вологодской XIII—XX веков / Каталог выставки.— М., 1990.— С. 74.
6. Ровинский Д. А. Виды Соловецкого монастыря, опубликованные с досок, хранящихся в тамошней ризнице.— СПб, 1884.— С. 3.
7. Скопин В. В. Иконописцы на Соловках в XVI—середине XVIII вв. / Древнерусское искусство: Сб. ст.— М., 1989.— С. 285—309.
8. Н. В. Покровский. Памятники церковной старины в Костроме.— СПб, 1909.— С. 45.
9. М. Соколов. Славянские стихи монаха Мардария Хоникова к лицевой Библии Пискатора / Археологические известия и заметки.— М., 1895.— № 9—10.
10. В. Г. Брюсова. Русская живопись XVII века.— М., 1984.— С. 107.
11. В. П. Никольский. Обзорение отдела христианских древностей музея Соловецкого общества краеведения.— Отдел I. Иконы.— Соловки, 1927.— С. 21, рис. 4. (Судьба этой иконы не известна).
12. Соловецкий государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник, № 46, ГУ 18.
13. Соловецкий государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник, № 3803. Кон. XVII—нач. XVIII вв. Размер 108×89,2. Вывезена экспедицией музея из Лазаревской (действующей) церкви г. Онеги.
14. Iälleen Päwävaloon. Näyttely Valamon luostarissa. 1.6—6.8.1987.— С. 39—49.— Конец XVIII века. Размер 142,3×116,4. Подарена Павлом I в Валаамский скит, расположенный прежде в Котка Мункхольме в Финляндии.
15. Великоустюжский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, № ИК 21181. Конец XVIII века. Размер 51,2×40,8. Происходит из сборной коллекции, хранившейся в Михайло-Архангельском монастыре Великого Устюга.
16. Конец XVII века. Размер 126×96. Хранится в киоте на южной стене действующей церкви Рождества Богородицы г. Каргополя, построенной в 1680 г.
17. XVII век. Размер 75,5×49. Опубликовано в книге: В. С. Булавин. Свердловская картинная галерея.— Свердловск, 1983.— Илл. 6.
18. Муромский филиал Объединенного государственного Владимиро-Суздальского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, № М-6750, XVII век. Размер 53×43. Поступила из Смоленской церкви г. Муром. Об этой иконе см.: Н. Г. Добрынкин. Священная картина «Плоды страданий Христовых». / Памятная книжка Владимирской губернии.— Владимир, 1895.
19. Иконы на исследуемый сюжет есть в собраниях Толгского монастыря, Государственных музеев Московского Кремля, Ростово-Ярославского архитектурно-художественного музея-заповедника, Музея истории религии. Н. В. Покровский отметил, что ему были известны иконы на сюжет «Плоды страданий Христовых» в Тверском музее и в церкви Святого Георгия в Пскове (Н. Покровский. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских.— М., 1890.— С. 142—144). Эти иконы разыскать не удалось, в указанных Покровским местах их нет. Автор благодарен за помощь в поисках аналогичных по сюжету памятников Е. В. Окунь, А. А. Рыбакову, И. В. Ярыгиной.
20. Дата росписи установлена искусствоведом Ярославской СНРПМ Т. Е. Казакевич.



Икона «Плоды страданий Христовых». 1689 год.
Из Соловецкого монастыря.
Собрание Архангельского областного музея
изобразительных искусств.



Датирующая надпись на иконе
«Плоды страданий Христовых»
из собрания Архангельского
областного музея
изобразительных искусств.



В. Андреев. «Плоды страданий Христовых»
1680-е годы. Гравюра на металле.

Собрание Государственной Публичной библиотеки
им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.



Оклад Евангелия. 1695 год.
Серебро, чеканка, гравировка.
Собрание Соловецкого государственного
историко-архитектурного и природного музея-заповедника.



Икона «Плоды страданий Христовых».
Конец XVIII века.
Собрание музея Кюменлааксо в Финляндии.



Икона «Плоды страданий Христовых».
Конец XVII — начало XVIII вв.
Из Лазаревской церкви г. Онеги.
Собрание Соловецкого государственного
историко-архитектурного и природного
музея-заповедника (икона не раскрыта)

«ЛЕСТВИЦА ДУХОВНАЯ» — ПАМЯТНИК РУКОПИСНОЙ КНИЖНОЙ ТРАДИЦИИ СЕВЕРНОЙ ДВИНЫ

Известно, что Северная Двина — один из древнейших и крупнейших центров рукописной книжной традиции. Эта традиция формировалась здесь на культурной почве края, где развивались деревянное и каменное зодчество, фольклор, иконописание, народное искусство, где ощущалось воздействие такого могучего культурного очага, как Соловецкий монастырь. Вспомним, что вплоть до революции местное население проходило в нем школу обучения грамоте, ремеслам и искусствам благодаря институту годовиков. Годовиками в монастырь принимались мальчики с 10—12 лет. Бывших годовиков и сейчас еще можно встретить среди старшего поколения двинян.

У грамотного, искусного в ремеслах населения книга почиталась и являлась неотъемлемой частью их духовной жизни.

Но не только словом действовала книга на сознание. Она влияла и своей эстетикой, самим искусством «делания книги».

Мастерство писца, рисовальщика-миниатюриста, переплетчика, окруженное ореолом особой духовности, как бы поднимало моральное значение труда вообще, особенно такого труда, который касался искусства.

Мастерство изготовления рукописной книги не замыкалось в себе. Оно имело связь с художественным ремеслом. Не раз отмечалось в литературе о народном искусстве влияние книжного оформления, орнаментов, иллюстраций — если можно называть этим словом рисованные картинки — на народные декоративные росписи (на Волге, Печоре, Северной Двине). Но изу-

чение этих связей требует обширного сравнительного материала, а не случайного, когда родство соблазнительно объяснить формальными чертами отдаленного сходства. Поэтому в собирательской работе музейщика так важен каждый найденный памятник, способный пролить свет на эту проблему и дающий доказательствам опору.

При изучении народных росписей Севера, особенно Северной Двины, становится все более очевидно, что влияние искусства оформления рукописной книги и искусства декоративных росписей было обоюдным.

Только изучая эти виды художественной деятельности крестьян в их единстве, можно, например, постичь смысловую, духовную глубину и художественные особенности такого явления, как большой северодвинский стиль в росписях русского Севера.

И именно на Севере мы имеем право включать искусство рукописной книги в сферу народного творчества.

Северодвинский мастер, которого обычно представляют плотником, резчиком по дереву, орнаменталистом-живописцем, подчас оказывается и великолепным каллиграфом, и художником-графиком, и библиофилом, а также еще и иконописцем, т. е. мастером в широком смысле слова и духовным наставником, учителем жизни.

Вокруг такого мастера возникает особая творческая и умственная атмосфера.

Книжная рукописная традиция во всей своей художественной полноценности существует на Северной Двине до конца XIX в. Традиции декоративных росписей доживают до 1930-х годов. Дальнейшему их развитию воспрепятствовали многие обстоятельства: война, социальные изменения и потрясения, уход из жизни последних носителей этих традиций. Теперь уходят и те, кто помнил мастеров и мог о них рассказать.

Нам в экспедициях, как правило, достаются безымянные памятники. Возникает задача атрибуции этих произведений. И вновь становится необходимым сравнительное изучение того и другого рода художеств.

В свете всего сказанного и предстает книга «Лествица духовная» из собрания Русского музея и ее художественное окружение¹.

Но так как это книга, то все же это в первую очередь искусство слова, слова эмоционального, образного, которое дает импульсы творческой фантазии художника. Поэтому необходимо говорить и о содержании рукописных текстов.

«Лествица духовная» была в 1967 г. приобретена автором в Нижней Тойме на Северной Двине, в деревне Великий

Двор — аристократическом очаге северодвинского старообрядчества. Аристократическом по множеству духовно развитых и творчески одаренных людей, живших там.

Книга представляет собою сборник эсхатологического характера, включающий четыре повествования на 52 страницах, писанные полууставом. И каждое соответственно имеет иллюстрации, выносные, в виде длинных складывающихся полосок (по вертикали или по горизонтали). Рисунки исполнены пером черными чернилами с раскраской внутри контуров красной, зеленой и желтой краской. Текст и рисунки выполнены на бумаге фабрики наследников Сумкина № 6, что сразу определяет время написания книги — не ранее второй половины, а может быть, и конца XIX в.

Открывается сборник повествованием: «Лествица духовная и восходная на небо...»

Это версия широко известного в средние века сочинения «Лествица райская» настоятеля Синайского монастыря Иоанна Лествичника, жившего в конце VI — начале VII века. Лествица из 30 ступеней символизировала собою этапы духовного самосовершенствования и очищения от страстей и пороков. Каждая ступень соответствовала одной из тридцати бесед Иоанна — его наставлений инокам (30 ступеней — «во образ тридцати лет господня совершеннолетия», как пояснял Иоанн Синаит свой труд). На Руси хорошо знали этот труд подвижника. Сам же образ лестницы восходит к известному видению во сне Иакова из книги Бытия (28 глава). На эту тему писались иконы, создавались духовные картинки, лубки, писались в храмах фрески².

Итак, текст первого повествования нашей рукописной книги дал ей название. Писец, однако, не упоминает об Иоанне и братии, которую тот наставлял. Его всецело занимает умозрительная идея духовного очищения и самосовершенствования человека, идея постепенного восхождения к идеалу праведной жизни: «Восходите же по лестнице сей духовней действенне и мысленне», — призывает автор нашей версии, не оговариваясь, что цитирует Синаита. Он как бы от себя обращается к читателю: «Понеже высоко стоит небо от земли и несть на него ни лестницы, ни восхода чувственного».

Восходят на лестницу одолевшие в себе вредные желания, соблазны, «скудости и тесноты от злых человек», исполняющие заповеди и добродетели отеческие.

Тут же дается напутствие — метод духовной тренировки: достичь совершенства можно лишь последовательно, ступень за ступенью преодолевая трудности самовоспитания:

«Аще кто начнет первыя заповеди и добродетели обходить, последний те не имут его покоряться». Этому методу, кстати, следуют древние педагогические системы многих народов.

Далее автор сам с собою рассуждает о том, что большинство — «ни много, ни мало не хотят ходить лестницею сею... яко един от тысящи едва-едва от миру отторгнется — малое стадо». Предаются «в нерадении лености, покоем, пищам и питиям».

И приходит наш моралист к неутешительным мыслям: «Един от ста едва избирется, спасаемых. А от пятидесяти, нечем, обрящется ли кто». Иллюстрация к тексту, склеенная Т-образно из двух полос бумаги, изображает длинную лестницу с фигурками, карабкающимися, оступающимися и падающими в бездну. В верхней части композиции художник изображает стены Горнего Великого Града, красивые райские двери, Всевышнего на троне, по сторонам праведников, обретших радость среди палат райской обители.

Монотонность вертикали-лестницы оживляется изящно прорисованными фигурками и завершается широко раскинувшейся по горизонтали, сказочно прекрасной, богатой архитектурными и декоративными элементами картиной Великого Града, что отвечает заключительным эмоционально приподнятым призывам к читателю, которого должно очаровать великолепное зрелище.

Следующее повествование, полное драматических коллизий и чувственных по своей жизненности образов — как св. Феодора по смерти проходила 20 воздушных мытарств и возвестила о том в сонном видении ученику преподобного Василия Нового — Григорию. Сюжет заимствован из жития Василия Нового (память которого 26 марта по старому стилю).

Сюжет этот встречается в рукописной литературе XVII, XVIII и XIX веков в разнообразных редакциях, иллюстрируется и попадает в русский лубок³.

В Северо-Двинском сборнике Русского музея и текст, и иллюстрации отличаются самостоятельностью интерпретации. Язык этой версии экспрессивен по стилю и образен, что помогает читающему преодолеть длинное с повторами повествование. Рисунки, расположенные лентой вверх, точно следуют тексту, но статичны по сравнению со словесными описаниями. Особенно спокойны ангелы. Бесы же и смерть движутся, устрашают.

Вот сцена разлучения души с телом. Смерть в виде скелета — «яко лев ревый, страшна видением.., носящи оружия всякия, мечи, ножи, пилы, серпы, оуди, стрелы, теслы, бритвы, се-

чива, оскорды, рожны и инна многа незнаемая, ими же козно-действует...»

Смерть расчленила тело умершей Феодоры и дала ей выпить такой горечи, что о Феодориному свидетельству — «в той час отторже ми душу, и скоро искочих из тела, яко птица от оуруку ловца». И тут некий красные юноши в светлых ризах приняли ее душу. Бесы же со свитками в руках вопили о грехах Феодориных, а юноши-ангелы, споря с ними, свидетельствовали о ее добрых делах: «Аще когда дах хлеба убогому или напоих жадна, или болящаго осетих, и в темницах заключенных, или ходих со усердием в церковь на молитву... и аще смирих кого сварящихся..., или отвратих кого не сотворяти греха, ...или удержал от празднословия, и клеветы и лжи... Они же скрежетаху зубы на мя...», — говорит Феодора Григорию. «И се внезапно обретеса отец наш Василий». Он дал ангелам ковчежец с молитвами откупить душу Феодоры у бесов. Далее начинаются воздушные мытарства с яркими описаниями греховных человеческих деяний, следующих друг за другом на подобие ступеней лестницы, только зло предстает тут в чувственно осязаемых образах бесов. Итак, перед читающими и разглядывающими рисунки проходят: 1) Оклеветание, 2) Поругание, 3) Зависть, 4) Лжи, 5) Гнев, 6) Гордыня, 7) Празднословие и сквернословие, 8) Лихва и лесть, 9) «Пьянственное люто упивающимся», 10) Злопомнение, 11) Чревоугодие и т. д. И вот мытарство блудное.

Феодора грешила в юности, и тут понадобился ларец-ковчежец преподобного Василия, чтобы спасти ее душу от крюков и бесовых лап. И, наконец, последний бес. Он обвиняет в немилосердии и жестокосердии. Это мытарства ангелы с трепещущей душой Феодоры легко миновали и «ввели душу в горнее покоище, в недра Авраамовы». Тут писец умолкает, а художник изображает чудесный город и там праотца Авраама с большой фантазией и знанием различных архитектурных мотивов, близких иконописным изображениям.

Третье повествование — «Видение Григория оученика Василиева...», близкое апокрифическому сказанию о хождении Богородицы по мукам. Здесь рассказывается о том, как к престолу Господню приходила жена, «лице ея светися паче солнца», Это сама Богородица. И Господь «с веселием и радостью прият ю». Пришли к вратам Града и семьдесят учеников, и двенадцать апостолов, праведники, Авраам, Исаак и Иаков, пророки, милостивые и нищелюбцы. У многих одежды были «яко крин бел», лица праведников были «красна, бела и румяна». Особо повествование выделяет супругов, верных друг другу:

«собор мал и красен зело, лица же имяху румяна яко цвет червлен... и на главах венцы от цветов красных». И всех их принимали во святом Граде. Красоте праведных противопоставляется безобразность грешников: отступников, грабителей, прелюбодеев, гневливых, ярых, «делателей всякия неправды». И было их множество по всей земле, «яко песок морской от Адама».

Все, и праведные и грешники, изображены стоящими группами на длинных лентах выносных иллюстраций. Отдельные группы праведных одеты в белые одежды, слегка подцвеченные розовой и светло-зеленой краской по контурам рисунка, что делает их фигуры легкими, воздушными на белом фоне бумаги. Но в иллюстрации преобладают веселые, яркие цвета — красный, желтый, зеленый, в которые расцвечены фигуры большинства праведников. Особенно нарядна группа милостивых в длинных одеждах, украшенных крупными узорами, и группа непорочных супругов, головы которых украшены сказочными коронами. Пользуясь неизменными тремя красками, мастер-художник создает впечатляющее зрелище сродни росписи северодвинских туесов и прялок.

Другая иллюстрация — группы грешников, которых хватают и ввергают в огненную реку юноши-ангелы. Ангелы в великолепных ярких красных одеждах, а грешники контрастируют с их фигурами своими серо-черными массами. Они собраны в группы, лица их едва различимы, многие из них обнажены. Мастер наивно покрывает свои рисунки сплошной серо-черной краской. Иллюстрация, однако, по выразительности не может соперничать с искусством слова. В тексте повествования наиболее выразительными и пространными оказываются описания именно грешников, а не праведников. Приведем несколько примеров: «А се чин иноческий... Бяху же лица их омраченна и светильники держаше темны и без масла, на выях же их леность и небрежение яко птицы сидящи...». «А се черноризцы милостивые и простая чадь. На них же одеяния яко мгла». «От рук же их десных капа же масло чисто, яко злато, от левых же яко суровая смола». Этих, поступающих в жизни то хорошо, то плохо, ждала участь грешных иноков, но мати Богородица заступилась за них ради милостыни, которую они творили, и их поместили между раем и адом, между Градом Великим и огненной рекой, где всегда будет скучно и сумрачно.

Автор рукописи стремится своими красноречивыми картинками наказаний за грехи, их описаниями и изображениями напугать, отталкивающими описаниями носителей греха обличить, убедить читателя следовать в жизни праведными путями, упо-

добиться светлолицым, исполненным душевного покоя добродетельным героям повествования.

Завершает сборник короткий назидательный рассказ о трапезе благочестивых и нечестивых, сюжет, нашедший отражение в Домострое, в лубочных картинках.

Потрясенный адскими видениями, уставший от страстных интонаций проповеди, читатель может теперь отдохнуть и даже немножко развеселиться. Повествуется же здесь о том, как «Некогда ходя, преподобный отец Нифонт (он изображен посреди композиции, между палат) виде человека на трапезе сидящего и ядуща с женою и детьми своими, а возле каждого стоял юноша в светлых ризах и прекрасный видом. Ядущий же бяху нищий». Нифонт удивился тому. И тут ему открылось, что бедняги, скромно в молчании сидящие за столом, удостоились присутствия самих ангелов.

А там, где за трапезой сидели, по-видимому, богатые, где начиналось празднословие, злоречие, кощунство, недовольство пищей («начнет брашна хулити»), речи их отогнали ангела от сотрапезников «как дым отгоняет пчел». И вместо ангела пришли темные бесы и «всевали» всякое зло посреди обедающих, и проливали на них «дым злосмрадный».

Иллюстрация напоминает лубочную картинку, где на одном листе противопоставляются скромные нищие и буйные богатые. Иллюстрация своей наглядностью противопоставления хорошего и плохого поведения за трапезным столом напоминает стиль назидательных лубков, стилистически же полностью находится в системе графических и декоративных приемов всех рисунков-иллюстраций этой рукописной книги — «Лествицы» из собрания Русского музея.

Кем и где был создан сборник «Лествица духовная»?

Скорее всего в Нижней Тойме или в близлежащих от нее деревнях, в последней трети — конце XIX в. В это время здесь жили и трудились два талантливых мастера. Первый — Егор Игнатьевич Меньшиков (1860-е—1931 гг.) из деревни Аввакумовская в Нижней Тойме. Человек страстный, начитанный в старообрядческой литературе, связанный с северными и сибирскими скитами. Он писал иконы, расписывал деревянные киоты и прялки, украшал рукописи великолепными буквицами, вводя в растительные элементы узоры человеческие фигуры.

В деревне Великий Двор, также составляющей часть Нижней Тоймы, жил на дворе у семейного брата бобылем Василий Иванович Третьяков (1867—1931). Человек совершенно иного душевного склада — тихий, «высоковерец», как вспоминали о

нем старики еще в 1960-е годы. Он также писал иконы, украшал книги, расписал много прялок местным женщинам.

Внутреннее единство книжных рисунков сборника и прялочных росписей с сюжетными композициями позволяет предположить, что исполнителем их мог быть один и тот же мастер⁴). Кто именно? Один из названных или третий? Дальнейшее изучение миниатюр и росписей северодвинского круга должно принести ответ.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Инв. № ГРМ.

2. К. В. Корнилович. Окно в минувшее. Л., 1968, с. 106, ил. на с. 107. А. А. Сидоров. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951, с. 192—195, ил. 71, 72 и примечания на с. 323. Д. А. Ровинский. Русские народные картинки. СПб., 1881, кн. 111, с. 133—137.

3. Д. А. Ровинский. Указ. соч. с. 131, 132, №№ 757, 758; кн. IV, с. 558—560, кн. V, с. 204, кн. III, с. 80, № 728.

4. Образцы графических изображений, родственных по характеру иллюстрационным рисункам «Лествицы», можно видеть на расписных прялках, опубликованных О. В. Кругловой и С. К. Жегаловой. См.: О. В. Круглова. Народная роспись Северной Двины. М., 1987, ил. 83, 84, 81, 80, 89, 90. С. К. Жегалова. Художественные прялки. В кн.: Сокровища русского народного искусства. Резьба по дереву. М., 1967, с. 115—138, рис. 110—112, с. 129, ил. 103—105.

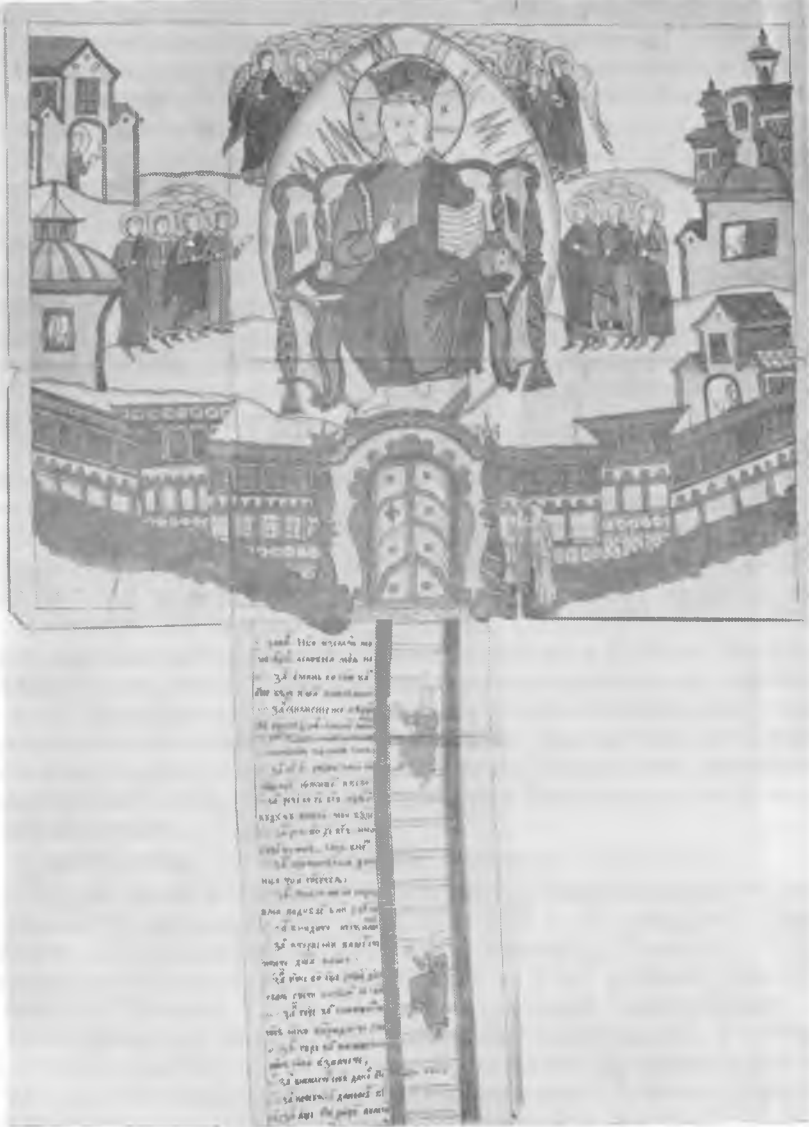


Иллюстрация в сборнике «Лествица духовная».
Вторая половина XIX века.
Собрание Государственного Русского музея.



Трапеза благочестивых и нечестивых.
Иллюстрация в сборнике
«Лестница духовная».
Вторая половина XIX века.
Собрание Государственного
Русского музея.

ИКОНОСТАСЫ ХРАМОВ ОБОНЕЖЬЯ ПО ПИСЦОВОЙ КНИГЕ 1628 — 1629 гг. И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ИКОНОСТАСНЫХ КОМПОЗИЦИЙ В XVII — XVIII веках

Изучение процессов формирования древнерусского иконостаса и его развития является одной из важнейших проблем истории культуры Древней Руси. Если от древнего периода сохранилось сравнительно немного живописных ансамблей, то XVII и XVIII столетия дают обильный материал по истории иконостаса, включая дошедшие до нашего времени произведения иконописи и разнообразные архивные документы. Значительная часть этих материалов пока не введена в научный оборот.

В данной работе освещены некоторые вопросы эволюции иконостасов в храмах Обонежья XVII—XVIII вв. на основе анализа писцовой книги 1628—1629 гг., натурного обследования культовых памятников и изучения икон в фондах музеев.

Погосты вокруг Онежского озера, в юго-восточном и северо-восточном Приладожье составляли в древности Заонежскую половину Обонежской пятины новгородских владений, а с XVI в. получили наименование Заонежских погостов. В литературе эту территорию принято называть Обонежьем.

Об иконостасах в храмах Обонежья XIV—XVI вв. можно сказать немного. Сохранившиеся произведения живописи позволяют заключить, что древние иконостасы в основном имели не более двух рядов (местные иконы и деисусный чин). На рубеже XIV—XV вв. здесь был известен тип поясного деисуса. От второй половины XV—XVI вв. сохранилось несколько деисусов с фигурами в рост. Дошедшие до нашего времени иконы

праздников относятся к периоду не ранее второй половины XVI в.

Описания иконостасов в писцовой книге по Обонежью 1628—1629 гг.

О составе иконостасов обонежских храмов в первой трети XVII в. дают представление материалы писцовых книг по Обонежью 1628—1629 гг. Н. Панина и И. Долгорукова¹. Выдержки из них были опубликованы в «Олонецких губернских ведомостях»: из части, составленной Н. Паниным, — в № 1—7 за 1849 г. и из части, составленной И. Долгоруковым, — в № 12—47 за 1850 г. и № 1—2 за 1851 г. В этом издании, однако, опущены описания многих иконостасов, поэтому мы обратились к писцовой книге Н. Панина, хранящейся в ЦГАДА, фонд 1209, № 308 (книга И. Долгорукова не сохранилась).

Описание охватывает около 70 храмов. Поскольку некоторые церкви имели приделы, в книге содержится описание 75 композиций.

Иконостасы из одного и двух рядов составляли почти три четверти от общего их числа (10 однорядных и 46 двухрядных композиций). Лишь четверть иконостасов имела три или четыре ряда (8 трехрядных и 11 четырехрядных композиций). Эти данные позволяют заключить, что процесс распространения высокого иконостаса находился в Обонежье на ранней стадии.

Скромные однорядные и двухрядные иконостасы в основном находились во вторых (теплых) храмах погостов-центров и в церквях небольших пустынь, однако иногда они встречались и в главных храмах. Так, однорядные иконостасы находились в основных церквях Андомского и Пиркинского погостов и Клименецкого монастыря, двухрядные — Выгозерского, Шуйского, Челмужского, Шунгского погостов, а также Брусненского, Машезерского, Яшеозерского монастырей и Корнилиевой пустыни. Иконостасы этого типа располагались не только в небольших клецких храмах, но довольно часто и в церквях с развитой вертикальной композицией (шатровых). Среди последних выделяется Никольская церковь Шунгского погоста, имевшая девять шатровых верхов.

Иконостасы из трех рядов не имели широкого распространения. В одном случае подобный иконостас находился в главном монастырском храме (Муромский монастырь), в двух случаях — в теплых церквях погостов-центров, где главный храм уже имел четырехрядный иконостас (Кижский, Толвуйский по-

госты). Половина церквей с трехрядными иконостасами имела шатровое завершение, остальные были клецкими.

Наиболее развитые четырехрядные композиции иконостасов были сооружены в главных храмах Олонецкого, Кижского, Толвуйского погостов, в каменных культовых зданиях Александровского монастыря и в некоторых других. Из 8 деревянных церквей 4 имели шатровое завершение, один храм был «о пяти верхах» (Георгиевская церковь в Толвуге), остальные — клецкие.

При описании местных рядов иконы перечисляются по сюжетам, причем указывается расположение икон относительно царских врат. Правда, в некоторых случаях этот порядок не соблюден.

Слева от царских врат обычно располагалась икона Богоматери Одигитрии, иногда — Богоматери Умиление и в единичных случаях — Богоматери Знамение и Софии Премудрости Божией. В некоторых храмах икона Богоматери отсутствовала или находилась в другом месте нижнего яруса. Храмовая икона располагалась справа от царских врат, причем в пяти иконостасах — на втором месте от врат.

Важнейшее место в местном ряду занимали иконы почитаемых на крестьянском Севере святых. Это прежде всего Никола (38 икон и, кроме того, 16 храмовых), пророк Илья (16 икон и 6 храмовых), Георгий (11 икон и 5 храмовых), апостолы Петр и Павел (6 храмовых), Флор и Лавр (3 иконы и 1 храмовая), Параскева Пятница (2 храмовые), а также Козьма, Дамиан, Дмитрий Солунский. Из числа русских святых преобладают изображения основателей северных монастырей — Зосимы и Савватия Соловецких (3 иконы), Александра Свирского (11 икон, из них 9 — в храмах Александровского монастыря), Варлаама Хутынского (2 иконы). В одном храме находилась икона Никиты Новгородского, в двух — Сергия Радонежского.

Иконы с житийными клеймами в этот период встречались сравнительно редко. Так, из 54 икон Николы лишь одна имела клейма, из 16 икон Георгия — 4, из 22 икон пророка Ильи — 6, из 4 икон Флора и Лавра — 1, из двух икон Власия — 1.

Лишь в двух иконостасах местный ряд включал икону Спаса Вседержителя. Изредка встречаются изображения Ветхозаветной Троицы, Отечества, Спаса нерукотворного. Довольно значительное место отводилось иконам на евангельские сюжеты. Наибольшее распространение получили «Воскресение», «Успение», «Рождество Христово», «Преображение».

В составе местного ряда встречались, хотя и не часто, резные иконы. В описаниях упомянуты три резные иконы Николы и одна — Георгия.

В 9 храмах иконостас включал северную алтарную дверь. Характер изображений на ней указан не всегда, но в пяти случаях это был Благоразумный разбойник Рах.

Переходим к рассмотрению второго ряда иконостаса. В большинстве случаев его описание очень лаконично: «в тябле деисус», иногда — «деисус одинакой», что, видимо, означает отсутствие праздников. Выражение «деисус с праздники и с пророки на одних цках» употреблялось в тех случаях, когда изображения писались на вертикальных досках в три ряда.

О характере деисуса можно судить лишь на основании лаконичных замечаний: «деисус меньшей поясной в киоте» (1 храм), «на тябле деисус образ Спасов, образ Пречистые Богородицы, образ Иоанна Предтечи» (1 храм), «деисус стоящей» (т. е. в рост, 4 храма). Вероятно, полнофигурных деисусов было все же больше, чем указано в книге, но они представляли лишь один из вариантов, наряду с поясными чинами. Наиболее развернутое описание получил деисус в иконостасе церкви Троицы Александро-Свирского монастыря. 11-фигурный чин включал, кроме семи основных фигур, изображения четырех святителей².

Уникальным является «деисус резной на трех цках с праздники и с пророки» в приделе Николы «на полатех» церкви Рождества Иоанна Предтечи Шунгского погоста³.

Особо следует выделить композиции двухрядных иконостасов с необычным составом второго яруса. В церкви Воскресения с. Заручье Кабуева Олонецкого погоста в центре второго ряда стоял трехфигурный деисус (Спас, Богоматерь, Иоанн Предтеча), а по сторонам находились иконы избранных святых и праздников: слева Власий, пророк Илья, Георгий, справа — Покров и Никола. Все иконы были «большими пядницами». Вероятно, деисус был поясным или оплечным. Композиция иконостаса завершалась иконой Спаса нерукотворного⁴. В церкви Петра и Павла с. Горы на реке Видлице Олонецкого погоста во втором ярусе, «в деисус места на тябле на одной цке» были написаны: в центре — образ Спаса нерукотворного, слева — Воскресение, Архистратиг Михаил, справа — Никола и Параскева Пятница. Икона Спаса названа «большой пядницей»⁵. Церковь Петра и Павла была «поставлена вновь». В иконостасе еще отсутствовали царские врата. Иконы, вероятно, были перенесены из храма-предшественника.

В церкви Ильи Пророка д. Вахтерсалма Олонецкого погоста, также поставленной вновь, над иконами местного ряда, «в деисус место», находился лишь образ Спаса нерукотворного. Формирование иконостаса к моменту описания не было закончено, так как в нем еще отсутствовали царские врата⁶.

Расположение иконы Спаса нерукотворного в центре деисусной композиции или среди икон праздников было связано с определенной традицией, восходящей к раннему этапу формирования иконостаса⁷.

Верхние ряды иконостаса (праздники и пророки) описываются очень лаконично, без перечисления сюжетов. Лишь в иконостасе Троицкой церкви Александро-Свирского монастыря отмечены «двенадцать праздников владычных», а в центре пророческого ряда — икона «Богоматерь Воплощение»⁸. Довольно редкий тип иконостаса с ярусом пророков, но без праздников, отмечен в церкви Троицы Толвуйского погоста⁹. Во многих храмах композиция иконостаса завершалась иконой Спаса нерукотворного. В Покровской церкви Александро-Свирского монастыря над иконостасом располагалась икона «Распятие», а в Успенской церкви Кондопоги — «Воскресение»¹⁰.

В писцовых книгах содержатся также сведения об уборе икон (оклады, подвесные пелены, гривны и т. п.), характере фона (иконы «на краске», «на празелени», «на золоте»), а также описания церковных сосудов, утвари, книг и облачений.

На основании изучения писцовых книг 1628—1629 гг. можно сделать некоторые выводы.

В первой трети XVII в. в храмах Обонежья преобладал тип двухрядного иконостаса, включавшего местные иконы и деисус. Особую разновидность двухрядного иконостаса представляют композиции с иконой Спаса нерукотворного в центре второго ряда, в окружении праздников и избранных святых.

Среди трехрядных иконостасов выделяется тип, в котором нет праздников, но имеется пророческий ряд. Подобные иконостасы известны и в других регионах¹¹.

Процесс формирования высокого иконостаса и его широкое распространение растягиваются на Севере на длительное время, включая XVII век.

Эволюция иконостасов в храмах Обонежья XVII—XVIII вв.

Проследить развитие композиций иконостасов на протяжении XVII—XVIII вв. позволяют сохранившиеся художественные ансамбли. Прежде всего представляют значительный интерес иконостасы тех храмов, которые упомянуты в писцовой книге 1628—1629 гг. и дошли до нашего времени без принципиальных перестроек.

Богоявленская церковь в с. Челмужи построена в 1605 г.¹². По описанию в писцовой книге, в церкви находился двухъярус-

ный иконостас из местного ряда, включающего две иконы, и деисуса¹³.

Праздничный и пророческий ряды здесь появились значительно позднее — во второй половине XVIII в., когда были написаны сохранившиеся двухрядные иконы.

Церковь Флора и Лавра на кладбище с. Мегрега построена в 1613 г.¹⁴. По нашему мнению, именно этот храм упомянут в писцовой книге при описании церквей в Олонецком погосте: «...Поставлен вновь на бору храм свящennemучеников Флора и Лавра деревян шатровой...»¹⁵.

В первой трети XVII в. в этой церкви имелся двухрядный иконостас из местного яруса (10 икон) и деисуса. Завершалась композиция иконой Спаса нерукотворного. Лишь в конце XVII в. был создан праздничный ряд, от которого сохранилось 11 икон, а в XVIII в. появились новый деисус и пророки.

Церковь апостолов Петра и Павла в д. Лычный Остров построена в 1620 г.¹⁶. Писцовая книга, составленная через несколько лет после окончания строительства, зафиксировала двухрядный иконостас из четырех местных икон и деисуса¹⁷. Верхние ряды, остатки которых были зафиксированы в церкви экспедициями, появились не ранее второй половины XVIII в.

В эволюции иконостасов церквей Челмужей, Мегреги и Лычного Острова можно отметить общие черты. Они прошли путь развития от двухрядных к четырехрядным композициям, причем верхние ряды — праздники и пророки — появились через столетие и даже позднее после постройки храмов.

Обратимся к рассмотрению иконостасов другой группы церквей, которые были построены в середине — второй половине XVII в. и сохранили ранние, если и не первоначальные иконостасы.

Церковь Варвары в д. Яндомозеро возведена в 1650 г.¹⁸. Вероятно, в первый иконостас входили иконы, перешедшие из часовни, известной уже по писцовой книге 1563 г.¹⁹. Ко второй половине XVII в. относятся северная алтарная дверь, двухрядные иконы с изображением праздников и поясных пророков. В конце XVII в. был написан деисусный чин, который, вероятно, заменил более ранние иконы.

Основываясь на анализе сюжетов сохранившихся двухрядных икон и данных описи имущества этой церкви 1872 г.²⁰, можно прийти к заключению, что в иконостасе было не менее 15 икон с праздниками и пророками. Крайние иконы при этом помещались на северной и южной стенах.

Пропорциональные соотношения между иконами деисуса (высота 80 см) и двухрядными иконами с праздниками и про-

роками (высота 90 см, причем каждое клеймо по 36 см (без полей) в этом иконостасе заметно отличаются от более древних примеров, где деисус преобладал в общей композиции (иконостас собора Кирилло-Белозерского монастыря 1497 г.²¹, приближаясь к решениям второй половины XVII в. (иконостас церкви Ильи Пророка в Ярославле)²².

Эволюцию живописного ансамбля церкви в Яндомозере повторяет иконостас церкви Ильи Пророка в с. Типиницы. Первоначальная церковь в этом селе, построенная, видимо, вскоре после Яндомозерской, не сохранилась, так как была заменена в XVIII в. (1761 или 1781 гг.) новой двухпрестольной церковью²³. От Ильинской церкви сохранился почти полностью иконостас второй половины — конца XVII в. (рис. 1). Он включает местный ряд (в его составе датированная икона 1660 г.), комплекс двухрядных икон с праздниками и пророками второй половины в XVII в. (1660-е годы?) и деисус конца XVII в., дополненный в XVIII в. Пропорциональные соотношения между рядами очень близки иконостасу Яндомозерской церкви. Вероятно, к концу XVII в. в Обонежье сформировался определенный тип четырехрядного иконостаса с установившимися иконографией и пропорциями.

С другой стороны, с конца XVII в. и особенно в XVIII в. происходит процесс проникновения в Обонежье новых композиционных приемов, что связано с усилением культурных связей края. Иконы праздников нередко перемещаются под деисус. Пропорциональные соотношения между иконами деисуса и праздников меняются, что отражает тенденцию к усилению композиционной роли последних. В наиболее яркой форме новые явления проявились в иконостасе Преображенской церкви на о. Кижи, созданном в начале XVIII в. (некоторые иконы местного ряда и верхние ярусы) и около середины XVIII в. (большинство икон местного ряда). Близок к этому художественному ансамблю по основным приемам построения первый тябловый иконостас Успенской церкви в Кондопоге 1774 г.

В XVIII в. четырехрядные иконостасы получают распространение и в отдаленных селениях Обонежья. Примером может служить иконостас церкви Паданского погоста, принадлежащего к числу окраинных северо-западных «лопских» погостов. Этот комплекс, созданный в эпоху позднего XVIII в., имеет пропорции, характерные для второй половины XVIII в. и в период его написания ставшие архаическими.

Эволюционные процессы, характерные для иконостасов церквей, находят соответствие и в живописных ансамблях северных часовен. Правда, иконостасы часовен изменялись мед-

ленные и нередко до позднейшего времени сохраняли архаические элементы.

Музейные экспедиции зафиксировали двухрядные иконостасы без деисусного чина в часовнях деревень Лазарево, Пяльма, Лижмозеро на Малом острове. В некоторых часовнях подобные композиции существовали на раннем этапе эволюции иконостаса, который можно реконструировать на основании сохранившихся икон и тябел (часовня в д. Мелойгуба). В составе второго яруса таких иконостасов имелась икона Спаса нерукотворного.

Наиболее распространенным типом иконостаса часовен Обонежья является композиция из икон местного ряда и деисуса. Характерны деисусные чины, выполненные на одной или нескольких узких досках горизонтального формата. Подобные иконостасы сохранились в часовнях д. Часовенской (близ Есино), д. Инемы, д. Чилмозеро (рис. 2). Деисус на отдельных досках вертикального формата получает распространение в иконостасах часовен во второй половине — конце XVII в. и в XVIII в., причем такой чин нередко приходит на смену деисусу на одной горизонтальной доске.

Довольно многочисленны и разнообразны по составу трехрядные иконостасы. В некоторых из них в среднем ряду располагались иконы избранных святых и наиболее чтимых праздников, а в третьем ярусе — деисус на горизонтальной доске, иногда в окружении икон с сюжетными сценами (часовня в д. Колгостров). Более типичны иконостасы из местного ряда, деисуса и праздников. Встречаются также иконостасы, в которых в третьем ярусе располагаются поясные пророки (часовня в д. Кургеницы, рис. 3). Пророки в рост находились в иконостасе часовни в д. Васильево.

Во второй половине XVII—XVIII вв. определенное распространение в часовнях получают четырехрядные иконостасы. Чаще всего они устанавливались в часовнях, расположенных в центре селений (д. Паяницы), хотя подобные живописные ансамбли так и не стали преобладающим типом иконостаса.

Исследование эволюции северного иконостаса, выявление многообразия его типов дают ценный материал для дальнейшего изучения истории древнерусского иконостаса, в том числе ранних этапов его развития.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. В последнее время предложена датировка этих книг 1628—1631 гг. См.: И. А. Чернякова. Опыт реконструкции писцовой книги Заонежских по-

гостов 1628—1631 гг. // Вспомогательные исторические дисциплины. Т. XX. Л.: Наука, 1989. С. 187—197.

2. Олонекские губернские ведомости, 1850, № 16 (далее — ОГВ).

3. ЦГАДА, ф. 1209, Поместный приказ, Писцовые и переписные книги, № 308, л. 248. (Далее — ЦГАДА, ф. 1209, № 308).

4. ЦГАДА, ф. 1209, № 308, лл. 46 об.— 47 об. См. также: ОГВ, 1849, № 1.

5. ЦГАДА, ф. 1209, № 308, л. 620. См. также: ОГВ, 1849, № 2.

6. ЦГАДА, ф. 1209, № 308, л. 637.

7. В. Н. Лазарев. Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII вв. (К истории иконостаса). // КСИИМК, вып. XIII. 1946. С. 67—76, рис. 26. В. И. Свенцицкая. Мастер икон XV в. из сел Ванновка и Здвижень. // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М.: Наука, 1977. С. 278. Э. С. Смирнова. Два примера убранства иконостасных тябл на Севере. // Средневековая Русь. М.: Наука, 1976. С. 352—355. Е. Е. Голубинский. История русской церкви. В 2-х тт. Т. 1, полутом 2. М., 1881, С. 176—179. В. Н. Лазарев. Три фрагмента расписных эпистилисов и византийский темплон // Византийская живопись. М., 1971. С. 124, 125. Л. В. Беттин. Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970. С. 43, 44.

8. ОГВ, 1850, № 16.

9. ЦГАДА, ф. 1209, № 308, л. 519 об.

10. ОГВ, 1850, № 22. ЦГАДА, ф. 1209, № 308, л. 193.

11. С. В. Филатов. Проблема взаимосвязи станковой и монументальной живописи в памятниках архитектуры московского круга конца XV—XVI веков. Автореферат дисс. на соискание уч. ст. канд. искусствоведения. М., 1987. С. 8, 12.

12. В. П. Орфинский. Деревянное зодчество Карелии. Л., 1972. С. 78.

13. ЦГАДА, ф. 1209, № 308, лл. 828—829 об. В данной работе мы не касаемся вопроса о том, какой из храмов в с. Челмужи дошел до нашего времени.

14. В. П. Орфинский. Деревянное зодчество Карелии..., с. 92.

15. ЦГАДА, ф. 1209, № 308, л. 48. ОГВ, 1849, № 1.

16. В. П. Орфинский. Деревянное зодчество Карелии..., с. 82.

17. ЦГАДА, ф. 1209, № 308, лл. 480—480 об. В составе иконостаса зафиксирована храмовая икона апостолов Петра и Павла на красочном фоне и без житийных клейм. Следовательно, сохранившаяся до нашего времени икона «Апостолы Петр и Павел, с житием» на золотом фоне относится к более позднему периоду. Икона хранится в Музее изобразительных искусств КАССР.

18. Метрика церкви Варвары в Яндомозере // Архив ЛОИА АН СССР, Разряд III. Метрики церквей, № 4222.

19. М. В. Витов, И. В. Власова. География сельского расселения западного Поморья в XVI—XVIII веках. М.: Наука, 1974. С. 84 (№ 120).

20. ЦГА КАССР, ф. 25, оп. 12, ед. хр. 36/175, лл. 9 об., 11, 11 об.

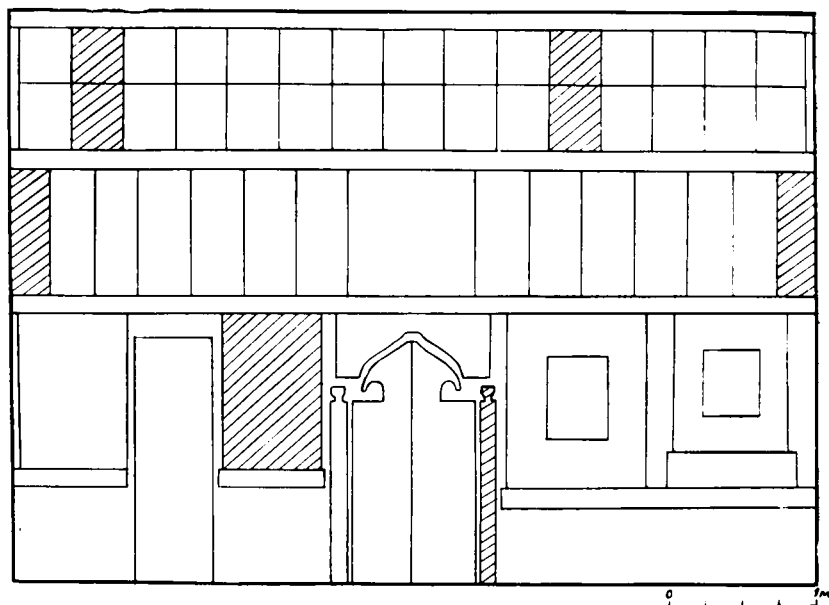
21. Живопись Древнего Новгорода и его земель XII—XVII столетий. Каталог выставки / ГРМ. Л., 1974. С. 61—64.

22. Т. Е. Казакевич. Иконостас церкви Ильи Пророка в Ярославле и его мастера // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. М., 1980. С. 13.

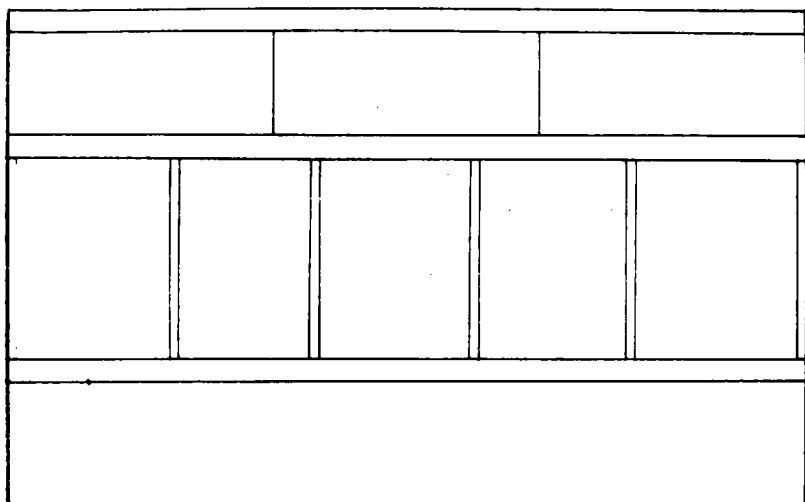
23. В. П. Орфинский. Деревянное зодчество Карелии..., с. 88, 114 (примечание 35).

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

КСИИМК	Краткие сообщения Института истории материальной культуры.
ЛОИА АН СССР	Ленинградское отделение Института археологии Академии наук СССР.
ОГВ	Олонецкие губернские ведомости.
ЦГАДА	Центральный государственный архив древних актов.
ЦГА КАСР	Центральный государственный архив Карельской АССР.

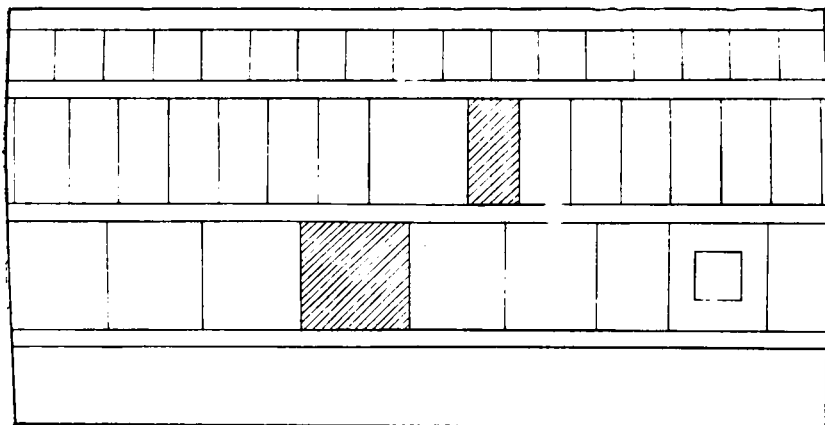


Иконостас церкви Пророка Ильи в с. Типиницы. Местный ряд, денсус, праздники и пророки. Вторая половина — конец XVII в. Реконструкция. Утраченные произведения отмечены штриховкой.



0 1 м

Иконостас часовни Иоанна Предтечи в д. Чилмозеро.
Местный ряд и деисус на трех горизонтальных досках.
XVIII в. Реконструкция.



0 1 м

Иконостас часовни Собора Богоматери в д. Кургеницы.
Местный ряд, деисус, поясные пророки.
Середина XVIII в. (ок. 1748 г.). Реконструкция.

ИКОНОГРАФИЯ АНТОНИЕВО-ДЫМСКОГО МОНАСТЫРЯ

Первые иконы с видом древнего Антониево-Дымского монастыря¹ появляются, по нашему представлению, в конце XVII в. — в переломную эпоху русской истории, когда уже полностью сформировались приемы изображения конкретных монастырских ансамблей в системе художественной культуры позднего средневековья и зарождаются жанры реалистического искусства. Поэтому мы получаем возможность рассмотреть два вопроса: о степени достоверности «портрета» деревянного Дымского монастыря на двух иконах XVII в. — самых ранних из известных нам памятников иконографии этого ансамбля и о постепенном замещении ее иконописных черт на иконах, миниатюре и гравюрах XVIII—XIX вв. (см. Приложение). Попутно мы выявляем основные этапы строительной биографии монастырского комплекса.

Одна икона преподобного Антония Дымского давно известна: она хранится в Карельском музее изобразительных искусств (Приложение, 1). Вторая, Русского музея (Приложение, 2), была в свое время атрибутирована одним из авторов этих строк², ибо в инвентарном списке, несмотря на отсутствие на ней подписи, числилась под именем Александра Свирского. Э. С. Смирнова, не узнав ее на фотографии из фонда Н. П. Сычева, сочла, что там изображен Кирилл Белозерский. Сравнив неверно названную икону с первой, а также с клеймами иконы Александра Ошевенского, исследователь сделала обобщающий вывод о том, что на иконах «северных писем» XVII в. с изобра-

жением монастырей передается лишь их собирательный образ. «Эти изображения,— заключила Э. С. Смирнова,— очевидно, плод творчества художника: в них передан не точный вид данного комплекса, а обобщенный образ северного монастыря»³. Иными словами, перед нами своего рода унифицированный знак для обозначения разных монастырей, но имеющий ряд убедительных архитектурных элементов.

С. В. Ямщиков, говоря о первой иконе преподобного Антония Дымского, высказывает прямо противоположную точку зрения: «точно нарисован с натуры вид деревянного монастыря, запечатленный сверху... Древний живописец был лишен возможности подняться на доступную лишь воздушным кораблям высоту. Поэтому верхняя проекция северной обители... свидетельствует о незаурядном природном даре древнего мастера, умевшего анализировать и обобщать разнообразные художественные явления»⁴. Итак, или обобщенный образ северного монастыря вообще, или же почти вид с натуры. Далее мы покажем ошибочность обеих точек зрения, высказанных, кстати сказать, априорно, без специального исследования.

Теперь попытаемся определить степень достоверности изображенного на двух пядничных иконах ансамбля, что, в свою очередь, дает возможность уточнить их датировки. Обе иконы относятся к единственному изводу с видом деревянного монастыря⁵. Отличаясь своей живописной манерой, они полностью совпадают по изображению архитектуры. Поэтому далее не делается различий при анализе изображения на них монастырского ансамбля.

Преподобный Антоний представлен в одеянии схимника в обычной для основателей монастыря позе молитвенного предстояния перед благословляющим Христом. Последний изображен в сегменте, символизирующем небесную сферу. Между ними, будто на границе дольного и горнего, представлена обитель, окруженная лиственным лесом. У ног преподобного — озеро и две хозяйственные постройки на берегу.

Церкви и кельи окружены овальной в плане оградой, рубленной в лапу (видны врубки городской или тарас⁶), без башен. На переднем плане выделяются обращенные к озеру Святые ворота, крытые бочкой. В центре ансамбля — трехшатровая группа, состоящая из высокой колокольни, рубленной «в обло» и двух низких аналогичных срубов. Справа — два одноглавых клетских храма, слева — несколько келий.

В какой же мере этот облик монастыря соответствует реальному? Ответить на этот вопрос можно только путем привлечения независимых, в нашем случае архивных источников, ибо

на протяжении XVIII—XIX вв. деревянные постройки были полностью заменены каменными.

Первая подробная опись монастыря, относящаяся к 1682 г., упоминает ограду с тремя воротами, пятиглавую церковь во имя иконы Казанской Божьей Матери с двумя приделами — Антония Великого и Николая Чудотворца, вторую церковь Рождества Иоанна Предтечи с трапезной. «Колокольня рубленая круглая», т. е. восьми- или реже шестириковая. Главы обиты чешуею — лемехом, кровли — тесом. «На монастыре ж шесть келий», одна из них хлебная, в одной связи с трапезной. «...У озера коровей двор»⁷. Почти все названные описью постройки мы находим на наших иконах, хотя, конечно, судить о степени их соответствия конкретным формам у нас нет достаточных оснований. Расхождений между описью и иконами по существу два: изображены не трое, а одни ворота и, что важнее, — главный храм имеет не пять, а одну главу. Эти разночтения частично можно объяснить тем, что монастырь претерпел какие-то изменения после пожара 1687 г.⁸, после которого опись 1689 г. отмечает у церкви Казанской Божьей Матери по-прежнему два придела, но три главы⁹.

Насколько панорамное изображение согласуется с последней описью? Скорее всего иконописец, стремясь полнее представить монастырь, переместил два придела, крытых шатрами, из его восточной и почти невидимой части, где они могли располагаться в действительности, и где они были бы заслонены как самим храмом, так и фигурой преподобного, ближе к переднему плану. Подобные перекомпоновки характерны для изображения монастырских ансамблей на иконах, что отмечалось ранее¹⁰. Таким образом, три главы основного храма, впервые упомянутые послепожарной описью, соответствуют на иконах главе клетской церкви и двум низким шатрам приделов¹¹, а количество глав издревле было основным отличительным признаком храма¹². Что же касается колокольни и трапезной церкви, то облик после пожара, по всей видимости, не изменился. Опись по-прежнему в ограде числит трое ворот, из которых «двое ветхи»¹³. Можно предположить, что одни располагались на восточной стороне по оси тихвинской дороги, другие с юга, со стороны полей и дер. Мулёво, т. е. не могли быть видными от озера и не представлены на иконах. Их иконописец как бы заместил главными, Святыми воротами.

Фиксация описью 1689 г. трех глав Казанской церкви позволяет предположить, что протооригинал наших икон, а, следовательно, и сами иконы, отражают послепожарный облик мо-

настыря и потому они не могли быть написаны ранее последнего десятилетия XVII в.¹⁴.

В свое время один из авторов этих строк уже писал, что панорамные изображения на иконах представляли монастыри, как правило, с запада, являясь при этом суммой многих точек зрения, тяготеющих к этой стороне. В результате на иконах возникал, конечно, не «вид с натуры», а обобщенный и в то же время индивидуально-неповторимый образ архитектурного ансамбля¹⁵. Рассмотренные иконы Антония Дымского полностью подтверждают эти наблюдения: на них в общих чертах верно передано положение монастыря около озера, хотя в действительности он отстоял от берега значительно дальше, нежели это показано на иконах. Ансамбль здесь изображен с юго-запада (Святые ворота с северо-запада), при этом главные постройки даны с двух точек: колокольня и часть ограды у Святых ворот — фронтально, храмы и остальная часть ограды — сверху. Состав построек, количество глав на храмах и, вероятно, тип соответствуют действительности, однако их взаиморасположение, как уже говорилось, представлено достаточно произвольно. Здесь для иконописца главным были композиционно-художественные соображения, а не следование натуре.

Иконография Дымского монастыря в XVIII в. исчерпывается всего двумя клеймами: одно на графическом листе «Вид Новгорода и приписных к нему монастырей» (Приложение, 3) и второе на гравюре 1759 г. «Вид Большого Тихвинского монастыря» (Приложение, 4). На них еще нет рисунка, полностью построенного по законам прямой перспективы. Сохранена та же, что и на иконах, точка зрения на монастырь — с юго-запада; в первом клейме озеро показано на переднем плане, во втором оно за спиной святого. Однако обитель представлена уже с единой точки зрения: в первом случае монастырь изображен строго фронтально, во втором — с высоты птичьего полета. Ограда по-прежнему деревянная, но заплотной конструкции, на первом клейме она имеет башни. Скорее всего, что за дань традиции, ибо на самом деле они отсутствовали: ни одна опись их не упоминает, да и на втором клейме, как и на иконах, их нет. Есть расхождение и в изображении Святых врат: в первом случае они двухпролетные, увенчанные главкой, во втором — однопролетные с бочечным завершением. Главная доминанта ансамбля — шатровая колокольня в обоих клеймах представлена достаточно условно. Во втором случае это ярусное сооружение с высоким шпилем. Соборная церковь и там и тут имеет значительный объем, два ряда окон и притвор. Она отличается на этих листах лишь количеством глав: три в первом случае и

одна во втором. Трапезная церковь отсутствует вовсе, хотя в действительности она существовала и упомянута описью 1768 г.¹⁶.

В отношении передачи натуры в рассмотренных клеймах сделан даже шаг назад по сравнению с иконами, ибо здесь скорее обозначены, нежели изображены монастырские здания и притом только главные. Однако количество глав соборного храма по-прежнему соответствует действительности: до постройки одноглавого каменно-деревянного собора в 1738—1740 гг.¹⁷ деревянная церковь имела три главы¹⁸. Таким образом, первое клеймо ориентировано на монастырь конца XVII — первой трети XVIII вв.

Иконография XIX в. отражает два этапа формирования ансамбля и два различных способа передачи архитектуры. Первая группа, состоящая из двух икон начала XIX в. и гравюры 1815 г. (Приложение, 5—7), показывает деревянный монастырь с каменно-деревянным собором, т. е. соответствует ситуации, которая возникла после 1740 г. Композиция икон этой группы в основных чертах восходит к иконам XVII в.: сохранились прежнее расположение монастыря, озера и фигуры подвижника, высокая точка зрения на ансамбль, фронтальное изображение западного прясла ограды, западных келий и колокольни. В то же время сделана попытка представить монастырь в перспективном сокращении. Заметим, что верхний ярус собора в этот период был деревянным («...церковь каменная поземная, над сводами верх деревянной брусчатой»¹⁹), но это не нашло никакого отражения на всех изображениях монастыря: отмеченные различия в строительном материале, видимо, не имели значения для художников.

Другая группа, состоящая из двух икон (Приложение, 8, 9) одной миниатюры (Приложение, 10) и литографии 1874 г. (Приложение, 12), показывают монастырь почти полностью каменным, каковым он стал в 1835—1840-х гг.²⁰ (деревянной оставалась лишь церковь Иоанна Предтечи). Однако только что отмеченные черты старого иконографического извода и старых приемов изображения архитектуры мы находим и здесь. Правда, в монастырской панораме появилось множество подробностей, соответствующих реальному облику ансамбля. Это и часы на колокольне, и шпили на угловых башенках ограды, и сад в северо-восточной части монастыря... Собор представлен каменным, двухъярусным (второй ярус стал каменным в 1790-х гг. и был освящен в 1806 г.²¹). Теперь он включил в свой объем и колокольню, в результате этот комплекс стал выглядеть почти таким, каким запечатлен на фотографиях начала нашего века:

массивный первый ярус «прорезан» глубокими нишами небольших окон, не имеющими никакого декора. Второй ярус собора с престолами Троицы и Антония Дымского поставлен на стенах нижнего с небольшим откосом к западу от двухгранной алтарной стены. Стены второго яруса раскрепованы рустованными лопатками и карнизными поясками. Окна имели наличники прямоугольной формы.

В отличие от фотографий иконы этой группы показывают на соборе одну, а не пять глав, которые, по нашему мнению, появились вместе с каменным вторым ярусом в начале XIX в. Это отступление от натуры можно объяснить, во-первых, данью старой иконографической традиции и, во-вторых, неумением показать пятиглавие при строго фронтальном изображении, когда колокольня заслоняла главы. Кстати, и стоящая рядом церковь Иоанна Предтечи показана как бы каменной, хотя в это время она оставалась деревянной. Знаменательно, что в миниатюре, где повторена та же композиция, сделано «уточнение»; собор представлен пятиглавым, из-за чего колокольню пришлось сместить вправо. В результате западный фасад стал асимметричным, что, разумеется, не соответствовало натуре. Так стремление к точности в одном привело неумелого миниатюриста к необходимости отступить от нее в другом.

В середине XIX в. параллельно с традиционной иконографической схемой возникла и стала развиваться новая (Приложение, 11, 13). Монастырь впервые предстает со стороны тихвинской дороги, т. е. с северо-востока. Теперь панорама стала значительно ближе к реалистическому пейзажу: монастырь показан с одной точки зрения, примерно с высоты человеческого роста, но озеро вдали по-прежнему дано сверху. На его противоположном берегу — ряд особенно больших деревьев. В последних приемах проглядывают не вполне преодоленные черты иконописного языка.

На всех изображениях XIX в. ограда прямоугольная в плане. Свой регулярный характер она приобрела еще в XVIII в. или, точнее, незадолго до 1768 г., когда в описи она названа новой²², однако она оставалась по-прежнему деревянной, каковой и показана на иконе из музея Коломенского. В остальных случаях, сохранив свой план, близкий к квадрату 50×50 саженей, ограда каменная, каковой стала, вероятно, в 1835—1840-х годах. Ее прямоугольная конфигурация акцентирована угловыми башнями, а главным элементом, выявляющим ось симметрии, по-прежнему остаются Святые ворота с небольшой часовней, решенные в духе александровского классицизма²³. Сходное ре-

шение получили и северные врата — парадные, обращенные к тихвинской дороге.

Какие выводы можно сделать из проведенного обзора?

Рассмотрение всех выявленных памятников иконографии Антониево-Дымского монастыря вместе с письменными источниками и данными натурного изучения позволили определить основные строительные этапы формирования ансамбля и одновременно уточнить датировку некоторых изображений (так, две иконы с изображением деревянного монастыря отнесены нами к концу XVII в.);

иконографическая схема XVII в., для которой характерны изображение обители сверху, суммирование точек зрения, тяготеющих к западной стороне, и передача основных ландшафтных признаков, сохраняется до середины XIX в., приобретая черты прямой перспективы, но при этом повышается интерес к реальным деталям, нередко опускаются второстепенные объекты;

иконы XVII в. запечатлели обобщенный образ Дымского монастыря, отразивший лишь его основные индивидуальные черты, которые позволяют легко отличить изображение этой обители от других;

с середины XIX в. в иконографии монастыря появляются новые точки зрения на ансамбль, главным образом с северной стороны;

по сравнению с изменением реального облика монастыря наблюдается некоторое отставание иконографии (особенно это относится к главам собора);

комплексное изучение иконографии Дымской обители показывает, что в XVIII и особенно XIX вв. происходят примитивизация иконописных приемов и схематизация традиционной композиции монастырской панорамы.

Отмечая трансформацию, которую претерпевают панорамные изображения монастыря на иконах XIX в., следует обратить внимание на явление, весьма характерное для культуры этого времени: переход приемов иконописного искусства в изобразительный примитив, основанный на непрофессиональном пересказе высоких образцов. Многие здесь сродни портретным и «видовым» лубкам: это совмещение на одной плоскости разномасштабно представленных объектов и нескольких проекций, повышенный интерес к каким-либо деталям, в частности, к природному пейзажу, стремление следовать канонической композиции с тем, чтобы она оставалась легкоузнаваемой даже без подписи, хотя таковая непременно присутствовала.

Сделанные выводы носят предварительный характер, ибо они основаны лишь на первой систематизации иконографии

Антониево-Дымского монастыря; необходимо дальнейшее выявление его изображений, главное же — сопоставление с результатами аналогичного изучения иконографии других монастырей. Только тогда с достаточной полнотой могут быть изучены процессы трансформации древнерусского художественного наследия при изображении архитектуры на иконах, гравюрах и лубках XVIII—XIX вв.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Антониево-Дымский монастырь расположен на берегу Дымского озера, в 16 км от Тихвина. Бывш. Тихвинский уезд, ныне пос. Броневики Бокситогорского района Ленинградской области. Основан в XIII в. учеником Варлаама Хутынского Антонием (умер в 1273 г. и погребен в монастырском храме). О монастыре см.: [Григорьев Л. И.] Тихвинские монастыри. СПб., 1854. С. 101—103; Историко-статистическое описание Дымского монастыря. СПб., 1861; Зверинский В. В. Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи. Т. II. СПб., 1892. С. 75.

К настоящему времени монастырь почти полностью разрушен. В виде руин стоят лишь колокольня, настоятельские кельи (1830-х гг.) и двухэтажный корпус гостиницы (1867 г.).

2. Мильчик М. И. Северный деревянный монастырь на иконах XVII—XIX вв. // ПКНО 1978. Л., 1979. С. 346.

3. Смирнова Э. С. Житийная икона Александра Ошевенского из Кемь. // ТОДРЛ. Т. XXII. Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси. М.-Л., 1966. С. 333.

4. Ямщиков С. В. Древняя живопись Карелии. Петрозаводск, 1986. С. 56.

5. Третью, по-видимому близкую к нашим, икону описал К. К. Романов, видевший ее в 1907 г. в ризнице Антониево-Дымского монастыря: «...Образ преподобного Антония Дымского старого письма. На нем изображен монастырь Дымский, обнесенный деревянной стеною с деревянными башнями, деревянной церковью и кельями внутри. Церковь изображена шатровая с папертью, над которой две главки, над шатром главка, а за нею еще две, также над шатрами» (архив ЛОИА. Ф. 29. № 472. Л. 4—4 об.).

6. О таразах и городнях см.: Фриде М. А. Русские деревянные укрепления по древним литературным источникам // Известия Российской Академии истории материальной культуры. Л., 1924. Т. III. С. 129—133; Мильчик М. И., Ушаков Ю. С. Деревянная архитектура Русского Севера. Страницы истории. Л., 1981. С. 101.

7. Архив ЛОИИ. Ф. 132. Оп. 2. № 448. Л. 2 об., 13—14.

8. Архив ЛОИИ. Ф. 89. Карт. 2. № 18 (И. П. Мордвинов. Монастырь Антониев на Дымах). Л. 28.

9. Архив ЛОИИ. Ф. 132. Оп. 2. № 609. Л. 3.

10. Еще Н. В. Султанов отмечал, что древнерусский художник «ставит на первый план не ту часть здания, которая ближе к картинной плоскости, а ту, которая важнее по своему значению» (Султанов Н. В. Образцы древнерусского зодчества в миниатюрных изображениях. СПб., 1881. С. 9). О том же см.: Кочетков И. А. О принципах изображения архитектуры на иконах митрополитов Петра и Алексия // Советская археология, 1973. № 4. С. 125; Мильчик М. И. Указ. соч. С. 340—341.

11. По плановой структуре ближайшим аналогом соборного храма Дымского монастыря является ныне несуществующая Благовещенская церковь (1795 г.) села Турчасово, у которой два придела фланкируют переход из трапезной к главному храму (Забелло С., Иванов В., Максимов П. Русское деревянное зодчество. М., 1942. С. 150—151). Правда, приделы здесь крыты бочками. Сходную композицию имеет Успенский собор в Кемі (1714 г.), где оба придела, как и главный храм, завершаются шатрами, в результате чего, подобно храму Дымского монастыря Кемский собор является трехшатровым (Забелло С., Иванов В., Максимов П. Указ. соч. С. 136—137; Ополонников А. В. Памятники деревянного зодчества Карело-Финской ССР. М., 1955. С. 38—47).

12. Кочетков И. А. Указ. соч. С. 131.

13. Архив ЛОИИ. Ф. 132. Оп. 2. № 609. Л. 3

14. Предположение о том, что протооригинал наших икон мог восходить к XVI в., маловероятно, во-первых, потому, что изображения деревянных монастырских ансамблей получают распространение лишь во второй половине XVII в. (Мильчик М. И. Панорамные изображения северных архитектурных ансамблей в древнерусской живописи вт. пол. XVI—пер. пол. XVIII вв. Автореферат. Л., 1975. С. 20—21) и, во-вторых, потому что, судя по краткой описи монастыря 1583 г., церковь преподобного Антония — предшественница Казанской — имела лишь один, Никольский придел (Временник МОИДР. Кн. 6. М., 1850. С. 89). В то же время можно допустить, что не дошедшая до нас икона Антония Дымского, на которой была изображена пятиглавая (пятишатровая?) церковь (см. примеч. 6), отражала облик допожарного монастыря третьей четверти XVII в., когда там, судя по описи 1682 г., соборную церковь венчали пять глав (Архив ЛОИИ. Ф. 132. Оп. 2. № 448. Л. 2 об.). В таком случае существовал не известный нам второй (или точнее первый) извод в монастырской иконографии XVII в.

15. Мильчик М. И. Панорамные изображения..., С. 22; он же. Северный деревянный монастырь... С. 341.

16. ЦГИА СССР. Ф. 834. Оп. 3. № 2456. Л. 253.

17. Главным каменщиком был костромич Матвей Васильев Говоров (Архив ЛОИИ. Ф. 89. Карт. 2. № 18. Л. 64—67).

18. Архив ЛОИИ. Колл. 115. № 4. Л. 2 об.

19. ЦГИА СССР. Ф. 834. Оп. 3. № 2456. Л. 254 об.

20. Архив ЛОИИ. Ф. 89. Карт. 2. № 18. Л. 113.

21. В записках П. И. Челищева, который посетил Дымскую обитель 10 декабря 1791 г., читаем: «...вверху ж старанием ...священника Авраама Ксенофонтова отделяется церковь Живоначальная Троицы» (Цит. по И. П. Мордвинову. См.: Архив ЛОИИ. Ф. 89. Карт. 2. № 18. Л. 76). Освящена церковь только в 1806 г. (Амвросий. История Российской иерархии, Ч. IV. М., 1812. С. 71).

22. ЦГИА СССР. Ф. 834. Оп. 3. № 2456. Л. 264.

23. Архив АН СССР. Ф. 1049. Оп. 4. № 27. Л. 12.

ИКОНОГРАФИЯ АНТОНИЕВО-ДЫМСКОГО МОНАСТЫРЯ

Краткий каталог

Наименование изображения, пояснительный текст на произведении	Дата	Инвентарные данные (размеры в см)	Точка зре- ния на ан- самбль (с — север; з — запад; юз — юго- запад и т. д.)
1	2	3	4

I. Изображения деревянного ансамбля

- | | | | |
|---|---|--|--------|
| 1.* Икона — Преподобный Антоний Дымский чудотворец в предстоянии | конец XVII в. | КМИИ, инв. И-475, 43×37; поступ. из Кижского собр. в 1962 г. | юз + з |
| 2.* Икона Антония Дымского (подпись отсутствует) в представлении | конец XVII в. | ГРМ, инв. ДРЖ 1620, 42,8×36,2; приобретена в 1910 году из коллекции Селиванова | юз + з |
| 3.* Клеймо — «Монастырь Дымский от нова града 120 верст, в нем мощи преподобного Антония Дымского, преставился в лето 6800 октября в 13 день, ученик Варлаама Хутынска» | перв. треть XVIII в. (1700—1720-е гг.?) | ГПБ, Собр. Олсуфьева УП. 1339; УП. 1340 (Эж 1129 к); клеймо № 16; гравюра | юз |
| 4. Клеймо — Преподобный Антоний Дымский на гравюре Г. А. Качалова «Вид Большого Тихвинского монастыря» | 1750 г. | ГРМ, Гр. 31711, 46,8×35,8 | з + юз |
| 5.* Икона — Преподобный Антоний Дымский, в молении | Нач. XIX в. (ок. 1815 г.) | ГМЗК, № Ж-1450, 33,5×29,5 | з |
| 6. Гравюра «Преподобный Антоний Дымский — Изобразился обитель усердием строителем неро- | 1815 г. | 17×14, гравюра аналогична иконе из ГМЗК (см. № 5) | |

* Помещена в качестве иллюстрации к настоящей статье.

1	2	3	2
монахом Варфоломея с братиею 1815 г.», в молении			
7. Икона Преподобный Антоний Дымский в молении	Нач. XIX в. (до 1835 г.)	Частное собрание (Ленинград)	3
II. Изображения каменного ансамбля			
8. Икона Преподобный Антоний Дымский	Ок. 1840—42 гг.	ГРМ, ДР/ж Б-662, 22,3×18,8, ярлык «259», на об. «строителем... Дымского ...августа 30 1842 г.»	3
9.* Икона Преподобный Антоний Дымский в молении	Сер. XIX в.	Частное собрание (Тихвин), 11,3×9,1	3
10.* Миниатюра — вид монастыря в «Житии Антония Дымского»	Сер. XIX в.	ГБЛ. Ф. 218 (собр. Ундольского), № 875. Л. 1 об.	3
11.* Икона «Преподобный Антоний Дымский»	Сер. XIX в.	ГРМ, Др/ж Б-28, 31,7×25,3 (не реставрирована)	С
12. Литография «Вид Дымской обители, в которой почивают мощи преподобного Антония Дымского». Литография Ларионова, СПб.	1874 г. (изд. 2-е?; повтор. изд. 1851 г.?)	ГПБ, Э 134405, 23×15,7	3
13. Литография «Вид св. Антония Дымского монастыря в 15 верстах от г. Тихвина», «рис. с нат. И. Первухин; рис. на кам. С. Лукоин, лит. Я. Траншея»; СПб.	1867 г.	ГПБ; Э 134404, 36×54,2	СЗ

* Помещена в качестве иллюстрации к настоящей статье.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГБЛ	— Гос. библиотека им. В. И. Ленина, отдел рукописей.
ГМЗК	— Гос. музей-заповедник с. Коломенского.
ГПБ	— Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, отдел эстампов.
ГРМ	— Гос. Русский музей.
КМИИ	— Карельский музей изобразительных искусств.
ЛОИА	— Ленинградское отделение Института археологии АН СССР.
ЛОИИ	— Ленинградское отделение Института истории СССР АН СССР.
ПКНО	— Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник.
ТОДРЛ	— Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского дома) АН СССР.
ЦГИА	— Центральный гос. исторический архив СССР (Ленинград).



Икона преп. Антония Дымского
с деревянным монастырем.
Конец XVII в.
КМИИ



Икона преп. Антония Дымского
с деревянным монастырем.
Конец XVII в.
ГРМ.

бра пѣ 24 день



16: Мнѣрь дымскій внопа града 170 перѣ
 анемъ мощи препѣнаго антоніа дымс
 каго прѣстаниа влѣто 6800 ошѣбра
 пѣ 13 день учинѣ парлсама хѣтынскіа
 го

Клѣтмо с изображеніем Дымского монастыря
 на гранюре «Вид Новгорода и приписанных к нему монастырей».
 Первая треть XVIII в.
 ГПБ.



Икона преп. Антония Дымского с каменным монастырем.
Фрагмент. 1840—1842 гг.
ГРМ.



Икона преп. Антония Дымского с каменным монастырем.
Фрагмент. Середина XIX в.
Частное собр.



Миниатюра с изображением Дымского монастыря.
Лицевая рукопись «Житие Антония Дымского».
Середина XIX в.
ГБЛ

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ Д. А. ГРИГОРОВА (1860 — 1929)



Д. А. Григоров.
Фото начала XX века.

Имя Дмитрия Александровича Григорова в настоящее время известно только узкому кругу специалистов, занимающихся историей изучения древнерусского искусства. До сих пор он почти неизвестен на своей родине как краевед, как исследователь памятников Тотьмы и края, нет полной оценки его вклада в организацию научного краеведения на Вологодской земле.

Дмитрий Александрович Григоров родился 4 февраля 1860 года¹ в городе Вологде в семье священника Зосимо-Савватиевской церкви г. Вологды Александра Кировича Григорова². Мать его, Мария Викторовна, также происходила из семьи вологодского священника Виктора Васильевича Иконникова³.

В 1868 году умер отец, и Мария Викторовна осталась одна с тремя детьми — пятнадцатилетним Сергеем, восьмилетним Дмитрием и пятилетней Катей. В 1868 году Дмитрий поступил на учебу в Вологодское духовное училище, в котором уже учился его старший брат — Сергей. Семья Григоровых жила в собственном доме, от которого имела небольшой доход, и потому мать не получала денежного пособия от попечительства, Сергей и Дмитрий в период своего обучения получали ежегодное жалованье в размере 18 рублей каждый⁴.

В 1874 году Дмитрий заканчивает обучение в духовном училище одиннадцатым по рангу учеником⁵ и в этом же году поступает в Вологодскую духовную семинарию. Он завершает обучение в семинарии в 1880 году по первому разряду и соответственно получает аттестат и звание студента, что давало ему



Один из проектов церкви-школы,
разработанных Д. А. Григоровым
для сельских районов Тотемского уезда.
Рисунок Д. А. Григорова.

право на поступление в духовную академию⁶. Но этим правом он сразу не воспользовался. Причиной этого, вероятнее всего, явились денежные затруднения. С октября месяца 1880 года по 15 ноября 1882 года Дмитрий Александрович состоит в должности надзирателя за воспитанниками Вологодской духовной семинарии⁷.

В 1882 году Д. А. Григоров поступает в Петербургскую духовную академию, где в это время возглавлял кафедру литургики и церковной археологии Николай Васильевич Покровский⁸. Н. В. Покровский в своей преподавательской деятельности большое внимание уделял церковной археологии и не изменял этому на протяжении всей своей преподавательской и исследовательской деятельности⁹. Вероятно, не без его участия Д. А. Григоров в период учебы в академии избрал для своей исследовательской деятельности проблему изучения русского иконописного подлинника, которая и стала темой его кандидатской диссертации «Русский иконописный подлинник», защищенной в 1887 г. В том же году эта монография была напечатана в «Записках императорского Русского археологического общества» в Петербурге¹⁰. В следующем году она выходит в свет в виде отдельного оттиска, что говорит о том, что работа заслуживала большого внимания и потому была выделена в отдельное издание из состава «Записок»¹¹.

В чем же заключается особый интерес этого труда для исследователей русского искусства? Вопросы истории русского иконописного подлинника и раньше рассматривались в ряде работ и статей таких ученых, как Н. П. Сахаров, который в своей работе «Исследование о русском иконописании» дает подробное сообщение о русском живописном подлиннике; в 1856 году выходит статья Д. А. Ровинского «История русских школ иконописания», где автор рассматривает техническую сторону иконописания по сведениям иконописных подлинников; в 1861 году выходят статьи Ф. И. Буслаева, В. А. Прохорова, Г. Д. Филимонова и других. Чем же отличалось от этих работ исследование, проведенное Д. А. Григоровым? Вот как он сам определяет суть своей работы в предисловии к ней: «Мы обращаем свое внимание, по преимуществу, на те вопросы, которые или не рассматривались в названных сочинениях, или только затрагивались. Главным же вопросом для себя мы поставили: проследить историческое развитие текста Русского иконописного подлинника и определить редакции его»¹².

Вся работа Д. А. Григорова делится на пять частей. В вводной части автор делает обзор библиографии вопроса, указывает круг авторов, которые ранее рассматривали тему русского ико-

нописного подлинника. Далее он определяет задачи своего исследования и говорит об использованном материале. Как он сообщает, им использовано около сорока лицевых и толковых иконописных подлинников разных редакций и списков. В его распоряжении имелись подлинники XVI—XIX вв. Автор сожалеет о том, что он не мог в полной мере воспользоваться подлинниками, находящимися на хранении в Москве, и ему пришлось использовать только те редакции московских подлинников, которые появились к этому времени в печати.

В первой главе Д. А. Григоров приводит сведения по истории появления иконописного подлинника, определяет период перехода от лицевого подлинника к толковому, отмечает постепенное расширение его текстовой части. Он упоминает о появлении алфавитных подлинников во второй половине XVII века, не получивших распространения в практике русского иконописания, где шире использовалась месяцесловная система размещения персонажей и композиций. Он отмечает стабильность описания персонажей и композиций в рассматриваемых подлинниках, приводит данные о том, что существует определенная система в использовании образцовых типов, дает подробные сведения о системе описания личного письма, одежд, атрибутики, размещения персонажей в композициях, описание архитектурного стаффажа.

Во второй главе автор прослеживает пути развития толкового подлинника, где первоначальная краткость описания постепенно перерастает во все более подробное описание персонажей, композиций из-за отсутствия изобразительного материала. С XVII века происходит дальнейшее расширение русского иконописного подлинника в результате включения вновь канонизированных русских святых. В конце этой главы автор проводит сравнительный анализ московского и новгородского иконописного подлинника.

В третьей главе Д. А. Григоров анализирует различные редакции иконописного подлинника: алфавитный, великокняжеский, первый и второй сводные, сборный или клинцовский, поморский и делает заключение о том, что все они исходят из двух первичных редакций — новгородской и московской — и изменялись в зависимости от времени или места их появления.

Большой интерес представляет пятая часть работы — «Приложения», — где автор дает подробные сведения об использованных им списках иконописных подлинников. Кроме данных об этих подлинниках, автор и эту часть работы активно использует для проведения сравнительного анализа между отдельными редакциями или их списками.

К работе приложено три листа с иллюстративным материалом.

Необходимо отметить, что автор в своей работе использовал имеющийся в собственном распоряжении список рукописного толкового иконописного подлинника. В перечислении использованных источников он указывает: «10. Подлинникъ, принадлежавшій мне. Рукопись въ 4-ю долю листа, писана скорописью конца XVIII века, с приписками более позднего времени. По листамъ рукописи находится подпись: «Сей подлинникъ Вологодскаго уезду, Сямженской трети и волости, церкви Всемилостиваго Спаса, что въ Сеямскомъ ramenъи иконописца дьячка Якова Григорьева, а писалъ трудолюбно своею рукою 1767 году Ноября дня».

В сноске к этому тексту Д. А. Григоров указывает следующее: «Из других подписей в рукописи видно, что фамилия его была «Иконников» и что с 1781 года он был священником при означенной церкви»¹³. Необходимо отметить, что Яков Григорьевич Иконников был предком матери Дмитрия Александровича, Марии Викторовны Григоровой, в девичестве Иконниковой, и отец ее, Виктор Васильевич Иконников, по происхождению из семьи священника Спасской церкви в Сямженском Рамени¹⁴.

После завершения учебы в академии Д. А. Григоров возвращается в Вологду, где в течение года работает надзирателем и преподавателем чистописания в Вологодском духовном училище, а с августа 1888 года он переводится в Тотемское духовное училище, где первоначально исполняет должность учителя русского и церковнославянского языка, а с декабря 1889 года преподает арифметику и географию¹⁵.

Продолжением интереса молодого преподавателя к теме русского иконописного подлинника стало появление в «Записках императорского Русского археологического общества» за 1888 год еще одной работы Д. А. Григорова «Техника фресковой живописи по русскому иконописному подлиннику»¹⁶. В сравнении с первой работой эта публикация невелика по объему, но также опирается на обширный круг первоисточников. Автор рассматривает тридцать два иконописных подлинника, в семи из них он обнаружил сведения о технике стенного письма. В своей работе он обобщает материалы по технике приготовления левкаса, красок, клея; излагает способы починки стенного письма по сухому левкасу, золочения по сырому и сухому левкасу. Это сообщение подписывается им уже как членом-сотрудником Русского археологического общества, в которое он был принят в марте 1888 года.

В библиотеке Тотемского краеведческого музея есть книга

Н. И. Суворова «Описание Вологодского кафедрального Софийского собора». М., 1863 с дарственной надписью от 10 апреля 1888 года автора Д. А. Григорову с поздравлением о принятии последнего в члены-сотрудники Русского археологического общества.

В период работы учителем в Тотемском духовном училище Д. А. Григоров активно включается в преподавательскую и общественную деятельность, связанную с училищем. С 1889 года он является членом и казначеем Тотемского отделения Вологодского епархиального училищного совета, с 1892 года он выбран членом строительной комиссии, которая была организована в период строительства для училища новых учебных и жилых помещений, а также был членом различных благотворительных обществ¹⁷.

В результате инспекторской проверки деятельности училища в 1907 году ушел в отставку смотритель училища А. А. Соколов, деятельность которого активно поддерживал Д. А. Григоров, к руководству училищем был назначен преподаватель Вологодской духовной семинарии А. П. Полиевктов. С приходом нового смотрителя часть преподавателей ушла в другие учебные заведения. В 1908 году Д. А. Григоров переходит преподавать в Лысковское духовное училище Нижегородской губернии, где и работает до выхода на пенсию в 1914 году¹⁸.

В этом же году Дмитрий Александрович возвращается в Тотьму и активно включается в краеведческую и исследовательскую деятельность по изучению истории города Тотьмы и местного края. Он становится членом Вологодского общества изучения Северного края. В 1915 году совместно с другими тотьмичами — членами этого общества — он создает Тотемский отдел ВОИСК, являясь одним из самых активных его членов¹⁹.

В этот период Д. А. Григоров помещает в издаваемом ВОИСК «Известиях» две статьи. Одна из них посвящена критическому рассмотрению вышедшей в 1914 году книги Г. К. Лукомского «Вологда в ее старине. СПб., 1914»²⁰. Отмечая положительные стороны книги — фундаментальность издания, где наряду с культовыми памятниками рассматриваются и памятники гражданской архитектуры, большое количество иллюстративного материала, отличное полиграфическое исполнение — в то же время он выражает неудовлетворенность несоблюдением автором объявленного плана изложения материала, тем, что автор не полностью использовал весь арсенал памятников Вологды, поверхностно подошел к описанию некоторых из них, отметил целый ряд редакторских ошибок и промашек.

Во второй статье, написанной в 1916 году и напечатанной

в IV выпуске «Известий» ВОИСК, Д. А. Григоров проводит критический разбор появившегося в Вологде нового печатного издания — «Временника», вышедшего под эгидой Северного кружка любителей изящных искусств²¹. Дмитрий Александрович делает анализ всех публикуемых на его страницах статей, особое внимание обращает на статьи И. Евдокимова и псевдонима С. С. П., посвященные творчеству вологодских иконописцев, оценке их деятельности и ее значимости в истории русского иконописания.

Обе критические статьи Д. А. Григорова, напечатанные в «Известиях» ВОИСК, свидетельствуют о том, что автор прекрасно знает памятники архитектуры и древнерусской живописи Вологды, что он постоянно находится в курсе художественной жизни не только Вологды, но и всей страны. Его статьи отличаются широтой взглядов, точностью оценок, внимательным отношением к рецензируемому тексту.

С самого начала существования Тотемского отдела ВОИСК его программой стало не только изучение истории и культуры местного края, но и проведение отделом собирательской и просветительской деятельности. Это и послужило толчком к организации при отделе общества библиотеки и музея, идея создания которого возникла еще в 90-х годах XIX века, но осуществилась только к августу 1915 года. У истоков их организации находился Д. А. Григоров²².

Особые трудности в деятельности Тотемского отдела и музея возникли в связи со сложившейся политической обстановкой — первой мировой войной, февральской и Октябрьской революциями, гражданской войной. Резкие изменения политического климата негативно сказывались на деятельности отдела и музея при нем.

Многие сотрудники Тотемского отдела ВОИСК по разным причинам отошли от активной краеведческой работы. Вот что пишет в 1927 году Н. А. Черницын²³, с 1920 г. возглавивший Тотемский краеведческий музей: «1918—1919 и первая половина 1920 гг. За данный период жизнь музея пошла более замедленным темпом и к концу почти прекратилась... Полное отсутствие средств, наступивший тяжелый продовольственный кризис заставили работников (сотрудников Тотемского отдела ВОИСК — С. Б.) отойти от работы. Один Д. А. Григоров проявлял в буквальном смысле героизм — перетаскивая и перевозя из помещения в помещение музей и библиотеку, чем способствовал их сохранению»²⁴.

Уже при Советской власти Д. А. Григоров стал штатным

заведующим музеем и получал содержание за счет средств Тотемского отдела ВОИСК²⁵.

В 1920 году в результате возникшего конфликта между отделом общества и Тотемским отделом народного просвещения, а вернее, между Н. В. Ильинским, бывшим ранее членом Тотемского отдела, и председателем отдела Д. А. Григоровым, который не соглашался с идеей закрытия отдела и передачи музея и библиотеки в ведение отдела народного просвещения, отдел был закрыт по решению Вологодского губернского отдела народного образования²⁷. Все имущество общества было передано в Тотемский отдел народного просвещения, а заведующим музеем назначен П. А. Черницын, рекомендованный на это место Н. В. Ильинским.

О том, какая была создана атмосфера вокруг отдела общества и его председателя Д. А. Григорова, можно судить по тому, что писал в 1945 году в очерке о работе музея П. А. Черницын: «Отдел, имевший в своей массе господскую «высшей мерки» интеллигенцию из преподавателей средних учебных заведений, духовенства и крупного уездного чиновничества, оказался замкнутой организацией и без средств, если не считать грошевых сумм, составлявшихся из членских взносов... Главари отдела занялись борьбой с революционными выступлениями рабочих и крестьян, подготавливающих под руководством партии Ленина—Сталина Великую Октябрьскую социалистическую революцию, которая, совершившись, по выражению председателя комитета (Д. А. Григоров — С. Б.), «заглушила окончательно работу отдела, даже музей (точнее предметы, собранные для музея — Н. Ч.), библиотеку, архивы едва удалось спасти в целости». Это самая наглая ложь!.. В Тотьме со стороны революционных рабочих и солдат-фронтовиков не было ни одного факта посягательства на экспонаты, собранные для музея Тотемского отделения ВОИСК, а, наоборот, сами члены отдела под видом «сохранения» наиболее ценные экспонаты растаскивали по своим квартирам. Так, при помощи ЧК автором этих строк часть экспонатов уже в 1920 г. была изъята на квартире у преподавателя реального училища Пономарева В. И. и других членов отдела. Не экспонатам музея и не библиотеке грозила опасность, а кадетам и прочей своре, сидевшей в отделе»²⁸.

Как видно из приведенных текстов, П. А. Черницын в 1927 и 1945 гг. по разному трактует сведения о начале существования музея в Тотьме и деятельности Д. А. Григорова. Если в первом случае он считает 1915 год годом открытия музея, а деятельность заведующего музеем Д. А. Григорова героической, то к 1945 году он начисто исключает данные о существовании

музея до 1920 г. (года, когда он его возглавил), а деятельность Д. А. Григорова и его соратников определяет как контрреволюционную и вредительскую.

Согласно распоряжению Вологодского губернского отдела народного просвещения от 7 июля 1920 года, в деятельности которого активно участвовал Н. В. Ильинский, Тотемский отдел ВОЙСК закрыт, музей передан в ведение Тотемского уезднар-образа. В пункте три указано: «отстранить совершенно от участия в работе Уезднаробраза гр. Григорова как главного виновника бездействия Общества»²⁹, а всю дальнейшую работу по изучению края поручить Черницыну.

С этого периода Д. А. Григоров полностью исключен из активной общественной жизни города. Он не принимал участия ни в деятельности музея, ни во вновь организованном краеведческом обществе. Но это формальное отстранение от краеведческой работы не остановило его самостоятельной деятельности по изучению истории Тотьмы и края. Он полностью ушел в работу по совершенствованию своего главного исследовательского труда — «Очерка истории г. Тотьмы и местного края»³⁰.

Потребность в подобном исследовании возникла давно, так как по истории города ранее существовала только одна работа В. Т. Попова «Город Тотьма», изданная в 1886 году. В 1915 году после создания Тотемского отдела ВОЙСК остро встал вопрос о новом издании по истории Тотьмы и местного края. Комитетом отдела летом 1915 года было поручено Д. А. Григорову чтение лекций по истории города для проведения экскурсий³¹. Это и стало толчком к написанию им серии лекций по архитектурным памятникам, истории города Тотьмы и края. Эти материалы легли в основу очерка. Уже к 1916 году первый вариант очерка был написан, но начавшаяся мировая война и возникшие в связи с ней материальные трудности в отделе общества не позволили издать этот сборник. Первая редакция очерка основывалась в основном на библиографических источниках и частично на архивах местных церквей. Но при разборе и изучении Д. А. Григоровым архива местного казначейства в 1917 году, а в 1918 году архива бывшего полицейского управления г. Тотьмы в его распоряжении оказался новый материал, который он и использовал для переработки своего очерка³².

Если и ранее вопрос о публикации этой работы был весьма проблематичным из-за сложностей военного времени и трудностей революционного периода, то после отстранения в 1920 году Дмитрия Александровича от общественной жизни, он окончательно потерял возможность опубликовать свою работу. Но удивительна сила духа этого человека. Он не оставляет работы

над рукописью, и это хорошо видно по постоянным изменениям, дополнениям в рукописном тексте, где он полностью переписывает целые страницы, если он обнаруживает какие-либо новые дополнительные сведения. О том, что он до последних дней своей жизни работал над рукописью, можно судить по тому, как менялся его почерк от молодого, энергичного, стремительного до стареющего, не столь уверенного, но хотя столь же разборчивого и понятного, как и в начале работы.

В настоящее время рукопись Д. А. Григорова находится на хранении в архиве Тотемского краеведческого музея. В составе этой рукописи имеется несколько черновых вариантов истории Тотьмы и окрестностей. С листа 47 следуют более подробный очерк истории города и его окрестностей, описание собора, церквей, гражданской архитектуры города, Спасо-Суморина монастыря, Дедовской Троицкой пустыни, истории солеварения на тотемской земле. На лл. 154—198 записаны черновые листы лекций о Тотьме, прочитанные автором в 1915—1921 гг. Последние лекции прочитаны им на областных курсах, состоявшихся в г. Тотьме 21—23 июня 1921 года. Далее в рукописи помещен историко-статистический очерк «Тотемские соляные источники». Последние листы рукописи представляют отдельные разрозненные материалы и справки по истории Тотьмы.

Самого пристального внимания заслуживает материал, который расположен на лл. 47—153,—это и есть главный труд Д. А. Григорова, над этим текстом он и работал с 1915 года до последних дней своей жизни.

В текст, написанный в 1915—1916 годах в последующие годы им вносится большое количество дополнений и изменений, а отдельные листы очерка переписываются заново. Очень обширный и интересный материал для своей работы он почерпнул в архивах Министерства юстиции и иностранных дел. В последующие годы он выезжает в Москву и Петроград (после 1924 г. в Ленинград) для получения необходимых ему сведений как в архивах, так и в библиотеках этих городов.

О том, какой обширный круг источников использован Д. А. Григоровым для своего исследования, можно судить даже по краткому перечню этих материалов. Им проработаны труды Н. М. Карамзина, С. М. Соловьева, А. А. Богословского, П. И. Челищева, Ф. И. Буслаева, К. Случевского, Н. И. Суворова, П. И. Савваитова, И. К. Степановского, В. Т. Попова и ряд других. Он активно пользовался материалами периодических изданий — таких, как «Вологодские епархиальные ведомости», «Вологодские губернские ведомости», «Записки Русского археологического общества», «Чтения общества истории и древ-

ностей Российских», «Русская историческая библиотека» и другие. Им были использованы материалы архивов Министерства юстиции и иностранных дел, тотемских архивов казначейства и полицейского управления, а также исторические материалы, находившиеся на хранении в местных церквях. Многие из использованных архивных источников до настоящего времени не сохранились, и это особенно увеличивает ценность его работы.

На примере описания Богоявленского собора г. Тотьмы можно проследить методику работы Д. А. Григорова. Прежде всего он обозначает местоположение храма в городе, приводит описание как внешнего, так и внутреннего вида его, дает сведения о наличии наиболее чтимых и интересных, на его взгляд, иконах; сообщает о представляющих художественную и историческую ценность предметах, находящихся на хранении в храме, — плащеницах, книгах, крестах, одеждах и т. д. Далее он подробно освещает историю возникновения храма. При этом он подробно описывает все перестройки, изменения, производившиеся до 1915 года. Все сведения подкрепляются ссылками или выписками из первоисточников; при этом он отмечает разночтения в источниках. В случае ссылки на архивный источник всегда приводится дословный текст оригинала. Подобной методике он остается верен во всех частях своей работы.

В конце жизни Д. А. Григоров написал предисловие к своему очерку, назвав его «От автора». В начале его он сообщает о причинах, побудивших его к написанию очерка, об использованном им материале, о сложности проведения исследований в годы войны и революций, о невозможности опубликовать эту работу. Вот как он сам пишет о сложившейся ситуации: «С первых же годов революции материальная обеспеченность изменилась, приходилось больше заботиться о куске хлеба, чем о научной работе. В годы, когда город был объявлен на военном положении, выход из квартиры вечером не допускался; огонь в квартирах (освещение) по вечерам позволяли держать не позднее 9 часов; выезд из города в центральные города был крайне затруднителен, доступ в уцелевшие архивы нередко невозможен. Библиотеки, как было сказано, были разорены. Книги старых изданий уцелели лишь в центральных библиотеках, и то далеко не везде. Чтобы получить нужную справку, приходилось обращаться в Москву или Ленинград, но и отсюда, при всем желании, нередко было невозможно достать ее. Благодаря таким условиям зачастую приходилось прекращать работу на целые месяцы или даже год, и работа затянулась. Кроме того, и издать работу (очерк), как показал опыт, при попытке издать очерк Соляных промыслов Тотемского уезда, было весьма трудно. Порой не-

вольно зарождалась мысль, не бросить ли начатую работу, и нужна ли она?.. И только количество собранного материала, ценность его в историческом отношении, благодаря источникам, из которых уже многие утрачены навсегда, да сожаление о потраченных трудах и средствах на соби́рание их заставили кое-как закончить работу в надежде, что авось когда-нибудь она пригодится и появится в печати. Обработать же и исправить изложенное уже не хватило сил...»³³.

Сведений о последних годах жизни Д. А. Григорова нет, но известно, что 5 января 1929 года умерла его жена Вера Ивановна, а 15 октября 1929 года в результате тяжелого заболевания на семидесятом году жизни скончался и Дмитрий Александрович Григоров³⁴.

Прошло 60 лет после кончины Д. А. Григорова. Имя его все эти годы оставалось в тени. Было известно лишь о его исследовании по истории русского иконописного подлинника. Ныне, по новому взглянув на его жизнь и исследования, встает настоятельная необходимость издания главного труда его жизни — рукописи по истории города Тотьмы. Необходимо, чтобы это исследование увидело свет и стало памятником тотемскому патриоту, краеведу и историку Дмитрию Александровичу Григорову.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Аттестат Григорова Д. А. об окончании им в 1880 году Вологодской духовной семинарии. Государственный архив Вологодской области (в дальнейшем ГАВО), ф. 466, оп. 1, д. 772, л. 90.

2. Суворов Н. И. Описание Спасообыденной Всеградской, что в Вологде, церкви. Вологда, 1879. С. 27.

3. К лировая ведомость о церкви Всеградской Всемило стивого Спаса в гор. Вологде за 1863 год. ГАВО, ф. 496, оп. 1, д. 13530, л. 41—л. 53 об.

4. К лировая ведомость о Вологодской Спасовсеградской церкви, что на площади, по священноцерковнослужителям оной с семействами за 1868 год. ГАВО, ф. 496, оп. 1, д. 14216, л. 205 об.

5. Вологодские епархиальные ведомости (в дальнейшем ВЕВ), № 14 от 15 июля 1874 года, с. 244.

6. ВЕВ. № 14, 1875, с. 182—194; № 14, 1876, с. 252—265; № 14, 1877, с. 232—235; № 14, 1878, с. 198—210; № 15, 1879, с. 193—201; № 15, 1880, с. 184—190. Аттестат Григорова Д. А. ...ГАВО, ф. 466, оп. 1, д. 772, л. 90.

7. Соколов А. А. История Тотемского духовного училища. Составлена к празднованию семидесятипятiletнего юбилея 24 января 1890 года по документам училищного архива.— В кн.: Вологодские епархиальные ведомости, прибавления, № 20, октябрь, 1890. С. 322.

8. Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986. С. 357; Энциклопедический словарь. Т. XXIV, изд. Брокгауз Ф. А. и Ефрон И. А., СПб., 1894. С. 248—249; Соколов А. А. История... С. 322.

9. Вздорнов Г. И. История открытия... С. 255.

10. Григоров Д. А. Русский иконописный подлинник.— В кн.: Записки императорского Русского археологического общества, новая серия, т. III, вып. 1, 1887. С. 21—167.

11. Григоров Д. А. Русский иконописный подлинник. СПб., 1888.

12. Там же. С. 1—2.

13. Там же. С. 117, сноска 2.

14. Клировая ведомость Вологодской градской Зосимо-Савватиевской церкви за 1847 год. ГАВО, ф. 496, оп. 1, д. 11495, л. 2 об.

15. Соколов А. А. История... С. 322.

16. Григоров Д. А. Техника фресковой живописи по русскому иконописному подлиннику.— В кн.: Записки императорского Русского археологического общества, новая серия, т. III, вып. 3 и 4. 1898. С. 414—423.

17. Соколов А. А. История... С. 322; Полиевктов А. П. Историческая записка о состоянии Тотемского духовного училища за последнее двадцатипятилетие (1890—1915 гг.) — В кн.: Вологодские епархиальные ведомости, прибавления, № 12, 15 июня, 1913; № 1, 1 января, 1914.

18. Полиевктов А. П. Историческая записка... 1914. С. 11; Веселовские А. и А. Вологжане-краеведы. Источники словаря. Вологда, 1923. С. 115.

19. Протокол заседания Тотемского отдела Вологодского общества изучения Северного края, 14 мая 1915 г. ГАВО, ф. 652, оп. 1, д. 16, л. 9.

20. Григоров Д. А. Критическая статья на книгу Г. К. Лукомского «Вологда в ее старине. СПб., 1914».— В кн.: Известия Вологодского общества изучения Северного края. Выпуск II. Вологда, 1915. С. 143—147.

21. Григоров Д. А. Критическая статья на журнал «Временник», 1.— Вологда, 1916.— В кн.: Известия Вологодского общества изучения Северного края. Вып. IV, Вологда, 1917. С. 107—121.

22. «Мысль о создании в Тотме музея местного края впервые возникла еще в 90 гг. прошлого XIX столетия и принадлежала видному местному земцу, председателю уездной земской управы В. Т. Попову... Эту мысль В. Т. Попова как местного историка мы находим в письме к Н. А. Иваницкому, опубликованной в «Живой старине» за 1891 год (вып. 3, стр. 193)». (Черницын Н. А. Тотемский районный краеведческий музей. 1920—1945 гг. Краткий очерк. Тотма, 1945. С. 1); Черницын Н. А. Тотемский музей местного края за годы революции.— В кн.: Север. Орган научного северного краеведения. Книга I. Вологда, 1923. С. 186.

23. Черницын Николай Александрович (1888—1973) — краевед, археолог, директор Тотемского краеведческого музея (1920—1951). До закрытия в 1920 году Тотемского отдела ВОЙСК был членом этого общества. (Веселовские А. и А. Вологжане-краеведы... С. 164; Календарь знаменательных и памятных дат по Вологодской области на 1988 г. Вологда, 1988. С. 15).

24. Черницын Н. А. Тотемский музей имени А. В. Луначарского. Краткий исторический очерк. 15—26 декабря 1927 г. Машинописный текст. ГАВО, ф. 46, оп. 1, Д. 80, л. 5.

25. Зайцев С. М. «Белые пятна» в истории края. Газета «Ленинское знамя», г. Тотма, 11 марта 1989 г.

26. Ильинский Николай Васильевич (1884—1943) — геоботаник, краевед, исследователь Вологодского края, профессор ботаники. В период после 1910 года по 1919 год жил в Тотме и работал преподавателем в учительской семинарии. Один из организаторов Тотемского отдела ВОЙСК и музея в 1915 году. В 1919 году переехал на жительство в Вологду. (Веселовские А. и А. Вологжане-краеведы... С. 30—31; Русские ботаники (ботаники России — СССР). Биографо-библиографический словарь. М., 1950. С. 465—468; Имена вологжан в науке и технике. Вологда, 1968. С. 176—177).

27. Черницын Н. А. Тотемский музей... ГАВО, ф. 46, оп. 1, д. 80, лл. 5—5 об.

28. Черницын Н. А. Тотемский районный... 1945. С. 2—3.

29. Протокол № 3 Комиссии по ликвидации Тотемского отделения Вологодского общества изучения Северного края 9-го августа 1920 г. Архив Тотемского краеведческого музея, ф. 206, д. 1, л. 11.

30. Григоров Д. А. Черновые наброски по истории г. Тотьмы и местного края. Библиотека Тотемского краеведческого музея. Отдел рукописей. Инв. № 615, лл. 30—215.

31. Протокол заседания... 14 мая 1915 г. ГАВО, ф. 652, оп. 1, д. 16, л. 9.

32. Отчет Тотемского отдела ВОЙСК за 1916 г. Тотьма, 1917. С. 10; Отчет Тотемского отдела ВОЙСК за 1917 г. Тотьма, 1918. С. 5—6.

33. Григоров Д. А. Черновые наброски... Лл. 239—242.

34. Запись акта о смерти Григоровой Веры Ивановны. Загс г. Тотьмы. Запись о смерти 1927—1933 гг. Кн. 24. Запись за 7 января. Запись акта о смерти Григорова Дмитрия Александровича. Загс г. Тотьмы. Запись о смерти 1927—1933 гг. Кн. 24. Запись за 15 октября 1929 г.

А. А. Рыбаков
(Вологда)

**ХУДОЖНИК
Н. Г. БЕКРЯШЕВ**

(1874 — 1939)

В ВЕЛИКОМ УСТЮГЕ

(К истории сохранения
памятников
художественной культуры
Великого Устюга)



Н. Г. Бекряшев с семьей.

Николай Георгиевич Бекряшев родился 30 марта 1874 года в деревне Долгополовской (Вырыпаиха) Устьевской волости Сольвычегодского уезда Вологодской губернии (позднее Красноборский р-н Архангельской обл.)¹. Отец, Бекряшев Егор, с 1855 по 1870 г. служил в солдатах, участник Крымской кампании 1856 г. Вернувшись со службы, женился и стал крестьянствовать, подрабатывал дворником в Красноборске. В семье было 4 сына и дочь.

Мальчиком Николай Бекряшев познакомился с художником Александром Алексеевичем Борисовым, который был родом из соседней деревни, и с этого знакомства началось его увлечение рисованием. Мать жалела его и иногда покупала оберточную бумагу и карандаши, отец же не поощрял этого баловства и ругал жену за эту потачку. Когда не было бумаги и карандашей, Николай рисовал углем и цветной глиной на фанере, на бересте.

В начальной школе способности Николая к художеству заметил учитель Александр Иванович Сысоев и во многом содействовал их развитию. По окончании школы по совету А. А. Борисова Н. Бекряшев едет на Соловки, где его принимают учеником в монастырскую иконописную мастерскую. Деньги на дорогу до Соловков Николаю дал его учитель А. И. Сысоев.

Точно неизвестно, сколько времени провел Н. Бекряшев в иконописной мастерской Соловецкого монастыря. Известно лишь, что в 1890-е годы он оказывается в Петербурге, где посе-

щает классы Рисовальной школы Общества поощрения художников. И на эту поездку в Петербург его вновь снабжает деньгами учитель А. И. Сысоев. Вероятно, не без помощи А. И. Сысоева удалось выхлопотать маленькую стипендию от Сольвычегодского уездного земства. Стипендии хватало лишь на то, чтобы купить хлеба и пол-огурца в день. Позднее, когда он поднааторел в штудиях, ему стали передавать заказы на исполнение копий, жизнь стала более сносной, эта поддержка позволила подготовиться к поступлению в Академию художеств, куда он был зачислен в 1900 г., в возрасте 26 лет.

В Академии Н. Г. Бекряшев занимался у Владимира Егоровича Маковского по классу жанровой и портретной живописи. 2 ноября 1910 г. за картину «Выбор приданого» он был удостоен звания художника. Картина выставлялась на отчетной выставке в залах Академии художеств и была замечена. Репродукция с нее с сопроводительным текстом была помещена в журнале «Нива» (№ 10 за 1911 г.).

Еще в 1909 г. Н. Г. Бекряшев женился на двоюродной сестре А. А. Борисова Людмиле Федоровне Борисовой. По окончании Академии художеств Н. Г. Бекряшев давал уроки рисования в гимназиях и средних учебных заведениях Петербурга. Когда началась первая мировая война, с увеличением семьи (в Петербурге у Николая и Людмилы родились сын Сергей и дочь Галина) материальное положение семьи ухудшилось, к тому же климат Петербурга плохо воздействовал на здоровье Людмилы Федоровны. Н. Г. Бекряшев принимает решение вернуться в родные края.

Первоначальным планом его было поехать в Каргополь по приглашению проживавшего там брата Людмилы Федоровны. Но случайное знакомство с Михаилом Ивановичем Помяловским, директором Великоустюжской гимназии, изменило эти планы, и Бекряшевы в начале 1915 г. по приглашению М. И. Помяловского выехали в Великий Устюг. Здесь Н. Г. Бекряшев получил место преподавателя рисования в гимназии, а Людмила Федоровна стала преподавать труд в ней же.

Весной 1918 г. проживавший в своем доме из 22 комнат под Красноборском А. А. Борисов, состоявший в партии кадетов, был репрессирован: у него был конфискован его дом со всем имуществом и с его произведениями. Н. Г. Бекряшев поспешил на помощь своему другу и коллеге и предложил организовать в Великом Устюге выставку его картин, чтобы нейтрализовать опасность гибели конфискованных произведений. А. А. Борисов согласился, и Н. Г. Бекряшев развернул активную деятельность по подготовке выставки. Тем временем

А. А. Борисов благодаря личной встрече с В. И. Лениным добился отмены распоряжения о конфискации дома и имущества, но от идеи проведения выставки в Великом Устюге не отказался.

Между тем при активном содействии великоустюжских историков и ценителей отечественных древностей Е. А. Бурцева, В. П. Шляпина, В. В. Комарова и других идея Н. Г. Бекряшева об организации художественной выставки переросла в идею создания Музея северо-двинской культуры. Возможность создания такого музея стала реальной с образованием Северо-Двинской губернии с центром в Великом Устюге. Необходимую для этого поддержку оказал заместитель председателя губисполкома А. П. Васендин.

8 ноября 1918 г. Музей северо-двинской культуры в Великом Устюге был торжественно открыт. Н. Г. Бекряшев сначала заведовал его художественно-этнографическим отделом, а с 1924 года после смерти Е. А. Бурцева стал его директором и нес эту нелегкую в те годы службу в течение 14 лет. В ночь на 20 февраля 1938 г. Н. Г. Бекряшев был арестован сотрудниками местного отдела УНКВД как «активный участник контрреволюционной повстанческой организации». Через 38 дней ему исполнилось 63 года, впервые свой день рождения он встретил в тюремной камере. Решением Особого Совещания при НКВД СССР от 31 октября 1938 г. за «контрреволюционную деятельность» он был приговорен к трем годам заключения в исправительно-трудовой лагерь. 6 апреля 1939 г. Н. Г. Бекряшев умер в Онежском ИТЛ (станция Плесецкая Архангельской области)².

В первые годы работы в музее Н. Г. Бекряшев активно участвовал в создании и пополнении музейных коллекций, ездил в экспедиции по Великоустюжскому и Сольвычегодскому уездам. Во время одной из экспедиций он сильно простудился и заболел; после этой болезни на всю жизнь осталась глухота. Приходилось немало заниматься и организационными вопросами.

Уже из первой известной нам его докладной записки, направленной в Северо-Двинский губисполком и датированной 13 декабря 1919 г., видно, что идея организации краевого музея как хранилища ценностей отечественной культуры, особенно необходимого в разрушительном водовороте гражданской войны, как активного положительного начала, благотворно воздействующего на развитие духовной жизни общества эстетическими средствами, отчетливо сознавалась им с самого начала его музейной деятельности и стала затем духовным стержнем всей его подвижнической жизни и деятельности в Великом

Устюге³. Эта докладная записка была вызвана выселением музеев из дома Чебаевского, в ней отражено беспокойство Н. Г. Бекряшева за сохранность картин и других произведений искусства, находившихся на хранении в художественном отделе.

В октябре 1920 г. Н. Г. Бекряшев по поручению коллегии музея ездил в Москву с жалобой на действия местных властей, выселявших музей из занимаемого им помещения. Ему удалось добиться положительного решения, из Москвы на Северо-Двинский губисполком пришла телеграмма с предложением о предоставлении музею необходимого для размещения его коллекций помещения. В 1922 г. Музей северо-двинской культуры был переведен из дома Чебаевского в дом А. Смолина⁴.

При создании экспозиции художественного отдела Н. Г. Бекряшев столкнулся с проблемой реставрации экспонатов. Понимая, что за дальностью расстояния и из-за крайней загруженности работой рассчитывать на помощь столичных реставраторов не приходится, на заседании коллегии музея 19 июня 1922 г. он выступил с проектом организации реставрационной мастерской при музее. Однако ни одного реставратора в городе не нашлось, а обещанного специалиста из Москвы в Великом Устюге так и не дождались⁵. Так при жизни Н. Г. Бекряшева и не удалось осуществить эту идею. Она реализовалась лишь в 1970 г., через 48 лет после его программного выступления на коллегии музея⁶.

21 ноября 1924 года скончался Е. А. Бурцев — известный великоустюжский историк, краевед и этнограф, состоявший в должности председателя коллегии Северо-Двинского музея. При обсуждении кандидатов на вакантное место выбор членов коллегии музея и подотдела по охране памятников искусства и старины при губисполкоме пал на Н. Г. Бекряшева. Он и был назначен директором музея северо-двинской культуры.

В качестве директора музея Н. Г. Бекряшев заботился о пополнении коллекций и о доступности их для посетителей. Экспонаты в фонды музея в эти годы поступали как от частных лиц-дарителей, так и путем покупки от населения на те крайне ограниченные средства, которые получал музей из госбюджета на свое содержание. Были единичные поступления и из Государственного музейного фонда. Но уже с 1924 г. главным каналом развития музейного собрания явилась передача ему ценного в художественном отношении культового имущества из закрывавшихся местных монастырей и церквей, ставших за многовековую историю Великого Устюга подлинными сокровищами местной художественной культуры.

Закрытием церквей занимались административные органы

Северо-Двинского губисполкома, преобразованного позднее в окрисполком, а с 1929 года — окружной административный отдел НКВД РСФСР. В состав этих комиссий входили представители финорганов и Рудметаллторга, и те предметы культа, которые представляли по их понятиям какую-либо материальную ценность, передавались в госфонд и бесследно исчезали. Чтобы предотвратить гибель наиболее ценных памятников местной истории и культуры, Н. Г. Бекряшев настойчиво добивался своего включения в состав ликвидационных комиссий и отбирал наиболее ценные предметы музейного значения для коллекций музея. Когда же ему это не удавалось, то он старался вытребовать известные ему ценные экспонаты со складов госфонда.

В декабре 1924 г. в ведение Северо-Двинского губмузея решением секретариата губисполкома переданы Михайло-Архангельский собор и Владимирская церковь Михайло-Архангельского монастыря. Несколько ранее, 14 ноября 1924 г., из административного отдела губисполкома в музей поступило свыше ста предметов из имущества того же монастыря, среди которых такие «ценные экспонаты, как иконы «Иоанн Богослов» строгановской школы и «Благовещение» работы Назария Истомина, в серебряных чеканных окладах с чернью⁷. Особое беспокойство вызывала судьба Троицкого собора Троице-Гледенского монастыря с его уникальным резным иконостасом. По настоянию Н. Г. Бекряшева и членов совета музея актами от 24 марта и 9 мая 1926 г. Троицкий собор со всеми иконами, иконостасами, скульптурой и колоколами из ведения подотдела госдоходов ГФО передается Северо-Двинскому музею⁸.

25 августа 1927 г. в музей поступает первая крупная партия экспонатов из великоустюжского Успенского собора. Полное же изъятие Успенского собора из церковного обихода произошло в 1929 г. При этом актом от 1—10 декабря здание Успенского собора передавалось окружному совету физкультуры, а все имущество собора распределялось между госфондом, Северо-Двинским музеем и обновленческой религиозной общиной. Музею передавались наиболее ценные, по определению Н. Г. Бекряшева, иконы, кресты, плащаницы, а также соборная библиотека, насчитывавшая 3345 книг⁹. Среди ценнейших экспонатов из собора в музей тогда попала и знаменитая Библия Пискатора XVII в.

На протяжении 1928—1932 гг. в Великом Устюге были закрыты почти все церкви. Северо-Двинский музей был захлестнут потоком поступавших экспонатов. Так, кроме имущества упомянутых монастырских и городского соборов, в музей доставлялись художественные и исторические ценности из церквей

Пятницкой, Спасо-Преображенской, Петропавловской (1928 г.), Иоанна Богослова (1929 г.), Вознесенской, Никольской, Христорождественской, Сретенской, Леонтьевской, Варваринской, Симеона Столпника, из Филиппо-Якововского монастыря (1930 г.), из Прокопьевского собора (1932 г.)¹⁰. А всех штатных сотрудников в музее на 1928 год было всего 4 человека. Они едва успевали инвентаризировать новые поступления и далеко не всегда могли заниматься их паспортизацией.

В практической деятельности губернских, окружных и областных музеев РСФСР в 1920-е гг. значительное внимание уделялось вопросам памятников местной истории и культуры. По сути, музеи выполняли функции государственных органов по надзору за их состоянием и сохранностью. Но двойственное отношение со стороны правительства и государства к культурному наследию, с одной стороны, провозглашавших старую культуру достоянием народа, а с другой стороны, стремившихся к ее уничтожению и к построению нового мира и новой культуры, делало положение музеев в этой сфере культурной работы двусмысленным и крайне сложным. Не был исключением в этом отношении и Северо-Двинский музей.

Ясно сознавая весь трагизм этой коллизии революционного времени, искренне и глубоко веруя в непреходящую ценность творений человеческого гения, Н. Г. Бекряшев твердо и открыто вставал на позиции защиты памятников отечественной культуры. Являясь по должности государственным служащим, он в то же время крайне плохо вписывался в характерную для сферы совпартрудников тех лет обстановку с присущим ей революционным догматизмом и фразерством. Человек старой культуры, он напоминал трезвого в развеселившейся подвыпившей компании, пытающегося спасти хоть что-то от хмельного разгула. И это ему удавалось, хотя не все и не всегда. А за ценой он не стоял, и ставка была высокой. Если в наши дни Великий Устюг по праву считается одним из интереснейших и красивейших городов Северной России, сохранившим свой уникальный исторический облик, то этим в значительной мере он обязан Н. Г. Бекряшеву и близким по духу немногим единомышленникам.

Листая в архивах страницы бекряшевских актов, докладных записок, писем по инстанциям, кажется, невольно вызываешь на свет боль, отчаяние и искры надежды, которые жили в душе этого больного пожилого человека, обремененного семьей и бесконечно страдающего от картин гибнущей культуры, от торжествующего грубого невежества. Из числа баталий, проведенных Н. Г. Бекряшевым на великоустюжском культурном фронте,

выделяется по остроте и напряженности борьба за сохранение ансамбля Успенского собора, происходившая в конце 1929—начале 1930 гг.

Как уже упоминалось, в результате принятого в ноябре 1929 г. Северо-Двинским окрисполкомом решения о закрытии Успенского собора, все соборное имущество было поделено между госфондом, музеем и общиной верующих-обновленцев. Судьба здания собора, иконостасов и колоколов некоторое время оставалась неопределенной, т. к. на здание претендовали физкультурники, на колокола — местный Рудметаллторг, а Н. Г. Бекряшев настаивал на передаче ансамбля в ведение музея. Но поддержки из Москвы от Главнауки музеев не дождался, и в декабре 1929 г. началось сбрасывание колоколов с соборной колокольни («учитывая потребность государства в металле для производства машин внутри его»¹¹). На сдачу в утиль был обречен и колокол XVIII в. весом 1054 пуда «Варлаам». Расправа с бывшим кафедральным собором творилась невзирая на то, что соборный ансамбль незадолго до этих событий был принят на учет как памятник истории первой категории и взят под государственную охрану.

29 декабря 1929 г. собрался ученый совет музея, который заявил резкий протест против самоуправства местных властей и настаивал на сохранении «Варлаама». На следующий день созвала свою рать противная сторона: была создана комиссия, в которую вошли председатель горсовета Голиков, секретарь РК ВКП(б) Стулов, от ОКРФО Амосов, от окрОНО Сумарокова, от Рудметаллторга Кузнецов, от музея включили Н. Бекряшева. Комиссия постановила: «Колокола, в том числе и большой колокол весом 1054 пудов под названием «Варлаам», особой ценности как памятники старины и искусства не имеют и подлежат снятию с колокольни бывшего собора и передаче Рудметаллторгу; б) Иконостас в нижнем этаже собора площадью примерно 180 кв. метров, имеющий большую материальную ценность, по наличию в нем золота, разобрать для извлечения из него золота. Одну колонну иконостаса передать местному музею».

Н. Г. Бекряшев на этом заключении пишет особое мнение: «1) Большой колокол т. н. «Варлаам» весом 1054 пуда, богато украшенный орнаментом в стиле 1-й половины XVIII века, отлит в В. Устюге; он имеет первоклассное историко-художественное значение в области литья данной эпохи г. В.-Устюга. Художественная ценность колокола еще усиливается и тем, что он в связи с такой оригинальной колокольной представляет собою ансамбль. И если бы наш СССР менее нуждался в цветных

металлах, то его следовало бы безусловно сохранить как ценнейший памятник местного края. 2) Иконостас холодного храма как первоклассный памятник резьбы по дереву XVIII века в строго выдержанном стиле «барокко» без разрешения Главнауки Наркомпроса разборке и сломке не подлежит»¹².

«Варлаам» был сброшен с колокольни Успенского собора 5 января 1930 г. Иконостас же собора с золоченой позднебарочной резьбой и полихромной скульптурой благодаря энергичному протесту Н. Г. Бекряшева уцелел до наших дней. По-видимому, в качестве компенсации за утрату колокола-великана, Н. Г. Бекряшеву было обещано здание Успенского собора. Сообщая в СевкрайОНО и в Главнауку Наркомпроса о гибели «Варлаама», он стремится и из этой неудачи извлечь какую-то пользу для своего детища — музея: просит содействия адресатов в том, чтобы 60% стоимости металла переплавленного «Варлаама» было передано Северо-Двинскому музею на ремонт Троице-Гледенского и Михайло-Архангельского соборов, а также Успенского собора («если это помещение будет передано музею», — добавляет он). А в деньгах музей остро нуждался: по смете 1929—1930 гг. на ремонт зданий и хозяйственные нужды музею было отпущено 20 рублей при минимальной потребности 3000 руб.¹³.

Успенский собор музею так и не отдали¹⁴, но один из архитектурных шедевров Великого Устюга — церковь Вознесения, построенную в 1649 г., Н. Г. Бекряшеву удалось отстоять. Вознесенская церковь была закрыта 14 февраля 1930 г. Актом ликвидационной комиссии по установившейся схеме имущество церкви распределялось между госфондом, Северо-Двинским музеем и общиной верующих, которой для отправления культа передавалась городская Георгиевская церковь. Здание Вознесенской церкви было отдано музею «как имеющее историческую художественную ценность»¹⁵.

Состояние церкви Вознесения сильно беспокоило Н. Г. Бекряшева, процесс деградации памятника после закрытия церкви резко ускорился. Проникавшие в церковь искатели кладов, враждебно настроенные атеистической пропагандой ко всему, что имеет отношение к религии, молодые люди и обитатели городского дна бесчинствовали внутри храма, устраивали там погромы и поджоги. Н. Г. Бекряшев старался предотвратить гибель памятника, обращался в горсовет, в милицию, в прокуратуру, в РОНО и в СевкрайОНО, требуя прекращения актов вандализма в Вознесенской церкви и ее действенной охраны как памятника архитектуры высшей категории. Ответной реакции от властей чаще всего не было.

Печальную картину разгрома и запустения в Вознесенском храме рисует Н. Г. Бекряшев в акте от 13 июня 1934 г., через четыре с половиной года после его закрытия: «Окраска на церкви облетела, стекла во всех рамах выбиты, крыша во многих местах поржавела, с южной стороны в стенах заметны крупные трещины, крыльцо деревянное для верхнего храма находится в полуразрушенном состоянии, лестница, ведущая в верхний храм, и входные двери в паперть храма, уничтоженные во время пожара, бывшего 17-го июня 1933 г., не восстановлены, не восстановлено деревянное и железное покрытие на барабане колокольни, погоревшее и сломанное во время повторного пожара 22-го июля 1933 г., и в результате этого дождь и снег свободно проникают на внутреннюю площадку колокольни и угрожают ей разрушением. Внутренние помещения храма представляют весьма печальную картину. В нижнем этаже входная дверь в главный храм открыта: в нижнем ярусе иконостаса часть икон вынута из своих мест и брошена на пол, в алтаре церковная библиотека изъята из шкафа и разбросана по полу, с некоторых икон сняты варварски медные ризы и тоже брошены на пол; на старинном художественно исполненном паникадиле, висящем сравнительно высоко на середине храма, часть канделябр выломана, а часть загнута; часть прекрасно выполненной резьбы сорвана с иконописью. В верхнем храме погоревшая входная дверь была заколочена досками, но при осмотре часть досок оказалась обломанной, и в проделанное отверстие имеется свободный вход в храм. Здесь в левом приделе часть колонок и часть икон из иконостаса вынуты из своих мест и брошены на пол. Прекрасная цветная изразцовая печь XVII века подверглась разрушению, углы и карнизы отбиты и валяются на полу. Здесь замечены следы жилья и места для уборной. В левом приделе нижнего храма помещается архив ЗАГСа горсовета с документами гражданского состояния (о рождении, браке и смерти) с XVIII в. по 1930 г. с пяти уездов бывшей С. Двинской губернии. Замок на входных дверях сломан и унесен. Документы с полок во многих местах сброшены на пол, растрясаны и таскаются в разных местах...». В заключительной части акта от горсовета требуется ремонт здания памятника и организация его постоянной милицейской охраны¹⁶.

Усилия Н. Г. Бекряшева по сохранению памятников архитектуры и художественной культуры Великого Устюга шли вразрез с практической деятельностью правительства и его органов на местах, повсеместно развернувших антирелигиозную и антицерковную пропаганду, приступивших в соответствии с теорией об усилении классовой борьбы к физическому истреблению сле-

жителей культов и материальных атрибутов и символов религии. Тем не менее благодаря энергичной, самоотверженной работе Н. Г. Бекряшева и его сподвижников (В. В. Комарова, Э. Ф. Глезер, Г. И. Матвеева, В. П. Шляпина, К. А. Цивилева, Е. С. Мансветовой) к концу 1933 г. в Великом Устюге были приняты под государственную охрану церкви Вознесения, Спасо-Преображения, Сретения, Мироносицкая, Симеоновская, Иоанна Праведного, соборы Успенский, Михайло-Архангельский и Троице-Гледенский, церкви Дмитрия Солунского и Сергия Радонежского в Робеспьеровской слободе (так именовалась после революции Дымковская слобода) — всего 12 памятников архитектуры¹⁷. Все они сохранились до наших дней.

К тому времени Северо-Двинский музей под руководством Н. Г. Бекряшева стал одним из крупнейших научных культурно-просветительских учреждений на Севере РСФСР. В его фондах насчитывалось свыше 23 тысяч экспонатов¹⁸, посещаемость, по данным на конец 1929 г., составила 12419 человек. «Музей является уже и в настоящее время одной из крупных сокровищниц искусства, причем искусство Севера, его художественные ремесла: чернь, чекан, финифть, скань, резьба по кости, кафельное дело, просечное по железу и др. представлены в музее уже довольно большими ценными коллекциями, вызывающими восхищение, особенно приезжих посетителей. Не меньшее впечатление производит и уголок живописи и вышивок строгановской школы с его вершиною — складнем Владимирской Б. М.», — с законной гордостью писал в 1930 г. Н. Г. Бекряшев¹⁹. Формирование регионального музея-сокровищницы потребовало от его организатора немалых сил и жертв, но немалых его усилий стоила и защита музейных коллекций от разных посягательств, в том числе со стороны столичных музеев и архивов, в 1930-е гг. активно выметавших наиболее ценные памятники культуры из закров провинциальных музеев. Серию раундов отчаянной борьбы за упомянутый складень Владимирской Богоматери XVII в. работы Прокопия Чирина провел в 1930—1933 гг. Н. Г. Бекряшев с Государственной Третьяковской галереей.

Начало этого «судного дела» следует отнести, вероятно, к 1928—1929 гг., когда в Великом Устюге дважды побывал А. И. Анисимов, назвавший складень Владимирской Богоматери шедевром, лучше которого не найти²⁰. Очевидно, не без его рекомендации дирекция Третьяковской галереи обратилась в Главнауку Наркомпроса с просьбой о содействии в передаче складня из Северо-Двинского музея в Третьяковскую галерею. 26 февраля 1930 г. в Великом Устюге было получено письмо из Главнауки с просьбой «сообщить о возможности передачи

иконы Владимирской Богоматери Строгановского письма Гос. Третьяковской галерее». 6 марта собрался ученый совет Северо-Двинского музея, который отклонил просьбу третьяковцев.

Заслуживает особого внимания аргументация отказа, записанная в протоколе заседания совета музея: «Те граждане, которым удалось достигнуть в жизни большего, чем рядовому рабочему, служащему, крестьянину-бедняку или середняку, имеют много шансов за то, что они в Москве побывают и увидят там богатые, блестящие собрания многочисленных сокровищ и родного искусства и искусства всех времен и народов; но массы рядовых работников С/еверо-/Дв/инского/ округа едва ли могут рассчитывать на быстрое увеличение своих материальных средств и возможностей, и большинству из них побывать в Москве, по всей вероятности, едва ли придется, и то, что они могут увидеть из мира искусства, они увидят только у себя дома, в В/еликом/ Устюге, в С/еверо-/Двинском музее. Работники С/еверо-/Дв/инского/ музея горячо желают и напряженно стремятся создать в особенности для этих своих сограждан, для беднейших рядовых трудящихся такой музей, который мог бы по праву считаться в числе лучших музеев Союза, отразить в нем наряду с достижениями социалистического советского строительства настоящего времени также и достижения своеобразного народного творчества Севера в прошлом, творчества б. ч. безвестных талантов с немногими открытыми потомством.

5) Следует, по всей справедливости, обратить внимание еще и на то, что завед/ующий/ С/еверо-/Дв/инским/ музеем, работающий для музея не только с первого дня существования музея, но еще и до открытия его, отдавший музею немалую часть здоровья, оставшийся верным музею в его самые трудные и скудные периоды, сохранил, несмотря на все трудности (всяких сортов), живой энтузиазм в любимой работе и имеет нравственное удовлетворение видеть музей выросшим поистине как сказочный богатырь за 12 лет его существования: взамен 232 первоначальных экспонатов (целиком из музея впоследствии выбывших) их насчитывается в настоящее время более 20-ти тысяч, и число их все еще продолжает быстро возрастать. И это — при крайне трудном положении в многочисленных прошлых (не совсем изжитых еще и в настоящее время) невольных столкновений с некоторыми учреждениями, представители которых нередко оказывались недостаточно осведомленными в отношении постановлений в области охраны памятников власти центральной... Нравственное удовлетворение есть; но живой энтузиазм в работе поддерживают более всего все-таки именно вершины художественных достижений. Утрата этих вер-

шин не может не повлиять расхолаживающим образом в дальнейшей музейной работе»²¹.

Но эта аргументация не остановила москвичей, они лишь изменили тактику: письмом от 18 августа 1930 г. запросили складень для временного экспонирования на первой выставке отдела древнерусского искусства ГТГ. Совет Северо-Двинского музея решил, что в интересах изучения складня его следует послать в Москву на выставку, но с условием его возвращения весной 1931 г. 4 октября 1930 г. дирекция ГТГ сообщила Н. Г. Бекряшеву о получении складня на выставку и одновременно вновь запросила его на постоянное хранение, предложив в обмен произведения Венецианова, Перова, Крамского, Васнецова, Сурикова, Репина, Серова, Левитана (по преимуществу, этюды)²². Несмотря на отказ Северо-Двинского музея от этого обмена, Владимирский складень так и остался в Третьяковской галерее²³.

К середине 30-х гг. выступления в защиту памятников старины осложнили отношения Н. Г. Бекряшева с местными властями, а его сопротивление растаскиванию ценнейших экспонатов вызывало неудовольствие московского начальства. Вместе с тем ужесточалось идеологическое давление партийных органов в общественной жизни, шли поиски скрытых классовых врагов, к чему Н. Г. Бекряшев не скрывал своего скептического отношения²⁴. Все чаще вызвала нападки историко-художественная направленность в деятельности музея. На заседании совета музея 5 декабря 1935 г. директор вышестоящего Краевого музея некто Тонков прямо заявил, что в великоустюжском музее главными должны быть три отдела: 1) природы и производительных сил; 2) общественных экономических формаций и 3) социалистического строительства. А 26 апреля 1936 г. приказом по Великоустюжскому райисполкому вопреки мнению Н. Г. Бекряшева Северо-Двинский музей переименован в Великоустюжский районный краеведческий музей.

В 1935—1936 гг. в связи с 25-летием трудовой деятельности Н. Г. Бекряшева появились публикации о нем в местной и центральной печати²⁵. Совет музея выступил с предложением о присвоении ему звания заслуженного деятеля искусств, на что секретарь райкома ВКП(б) Барболин заявил, что райком званию заслуженного деятеля искусств для Бекряшева «не аплодирует» и ходатайствовать перед правительством не будет²⁶.

Последний документ, написанный рукой Н. Г. Бекряшева и сохранившийся в делах великоустюжского музея, датирован 3 февраля 1938 г. Это была повестка, приглашавшая на заседание комиссии «для осмотра и соответствующего заключения

о состоянии памятника высшей категории церкви Вознесения»²⁷. 20 февраля 1938 г. он был арестован и 6 апреля 1939 г. скончался²⁸.

На долгие годы всякое упоминание о Николае Георгиевиче Бекряшеве было вычеркнуто из истории культуры Северного края. Но память о его жизни, отданной им во имя будущей славы Великого Устюга и отечественной культуры, не могла исчезнуть бесследно, и, вероятно, недалек тот день, когда в прославленном северном городе-музее на стеле благодарной памяти потомков будет сиять и его имя.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Биографические сведения о Н. Г. Бекряшеве получены главным образом от дочери художника З. Н. Бекряшевой, за что автор выражает ей искреннюю признательность. Краткие биографические данные о нем содержатся в «Список русских художников к юбилейному справочнику Императорской Академии художеств», СПб., (1915), с. 15. Кроме того, автор пользовался анкетными данными, имеющимися в делах Северо-Двинского музея (Великоустюжский филиал ГАВО (далее ВФ ГАВО), ф. Р-338). Ценными источниками для биографии Н. Г. Бекряшева являются рукописный вариант записок сына художника С. Н. Бекряшева «Воспоминания об отце» (хранится в архиве Великоустюжского музея-заповедника, текст датирован 6 февраля 1984 г.), а также статья С. и Н. Бекряшевых «Взгляд сквозь годы», опубликованная в великоустюжской газете «Советская мысль», № 6, 10 января 1989 г. Автор признателен также великоустюжскому краеведу Н. М. Кудрину за любезно сообщенные им воспоминания о личных встречах с Н. Г. Бекряшевым.

2. Из письма автору заместителя начальника управления КГБ по Вологодской области Ю. Г. Афонина от 24 мая 1989 г.

3. В этой записке он писал: «...Я как художник-профессионал, происходя из среды крестьян и свое социальное образование в Академии Художеств пришлось получать с большими лишениями, поэтому и является для меня особенно важным сохранить картины как достояние народное и этим дать возможность трудовому народу воспитывать себя не только научно, но и эстетически, ибо наука и искусство должны служить всему трудовому народу». — ВФ ГАВО, ф. Р-338, оп. 1, д. 5, л. 350 об.

4. ВФ ГАВО, ф. Р-338, оп. 1, д. 5, л. 309; д. 10, л. 1—2.

5. ВФ ГАВО, ф. Р-338, оп. 1, д. 6, л. 19.

6. Первым художником-реставратором в Великоустюжском музее была М. П. Брызгалова; позднее в реставрационную мастерскую музея пришли О. В. Калининская и И. В. Добрынина, затем Н. А. Марушкова.

7. «Акты архитектуры и памятников искусства. 1928—1934 гг.». Архив ВУИАХМЗ, д. № 3, лл. 1, 47—48.

8. Там же, лл. 43, 48.

9. Там же, лл. 15—16, 21—25, 32, 36. Ликвидацию Успенского собора по мандату Северо-Двинского окрисполкома № 361/8 от 29 ноября 1929 г. производила комиссия в составе: Згардинский (окружной административный отдел НКВД РСФСР), Ларионова и Богданов (окрфинотдел), Бекряшев (окрОНО), Гскинг (горсовет), Королев (окружной совет физкультуры), Григоров и Торопов (причт Успенского собора).

10. Там же, лл. 9—169.

11. Там же, л. 18.

12. Там же, л. 37—37 об.
13. Там же, л. 19.
14. Здание Успенского собора до 1976 г. использовалось как складское помещение.
15. Архив ВУИАХМЗ, д. № 3, л. 54.
16. Архив ВУИАХМЗ, д. № 17, «Об охране древних памятников», б/п.
17. Из письма Н. Г. Бекряшева в Великоустюжский горсовет, б/д/после 23/IX-33/; там же, б/п.
18. Данные о количестве экспонатов в музее приведены по письму Н. Г. Бекряшева нарком просвещения СССР Бубнову от июня 1933 г.; там же, б/п.
19. Из сопроводительной записки Н. Г. Бекряшева в СевкрайОНО к смете расходов Северо-Двинского музея на 1931 г.; там же, б/п.
20. «Переписка с Третьяковской Галереей о «Владимирском складе», 1930—1933 гг. Архив ВУИАХМЗ, д. 5, лл. 12—12 об.
21. Там же, л. 4—4 об.
22. Там же, л. 10—28.
23. В собрании Гос. Третьяковской галереи складень из Великого Устюга ныне значится под инвентарным № Др. 20 (см. Антонова В. И., Н. Е. Мнева). Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Т. II, М., 1963, № 809, с. 334—335.
24. Эта атмосфера засилья партийной идеологии, культа вождей и разоблачения классовых врагов, а также трезвая критическая оценка происходящего Н. Г. Бекряшевым хорошо отражены в дневнике молодой тогда сотрудницы музея Е. В. Кукановой.
25. Юбилейные статьи и заметки о Н. Г. Бекряшеве вышли в журналах «Наши достижения» (№ 7, 1936), «Советский музей» (№ 6, 1936), «Советское краеведение» (№ 9, 1936), «Огонек» (№ 6 и 7, 1937).
26. ВФ ГАВО, ф. Р-338, д. 45, л. 43.
27. Сыроватская Л. Г. Признательность за город.— Газ. «Советская мысль», 8 ноября 1988 г.
28. Из письма автору заместителя начальника УКГБ по Вологодской области Ю. Г. Афонина от 24.05.89 г.

Л. Я. Тынтарева
(Новгород)

**АННА
ДМИТРИЕВНА
СТЕНА**



Реставратор А. Д. Стена.

В наше время усиливается интерес к прошлому. В нем было много потерь, связанных с репрессиями, но те, кому посчастливилось выжить, являются примером духовной стойкости и беспримерного самопожертвования делу, которому они служили. Среди таких людей была специалист по древнерусскому искусству Анна Дмитриевна Стена. Мало кому известно имя этой скромной женщины, менее пяти лет проработавшей в Новгородской Специальной научно-реставрационной производственной мастерской, но деятельность ее, талантливого и честного человека, беспрдельно преданного искусству и архитектуре, осталась в памяти тех, кто ее знал.

Увлечение искусством у А. Д. Стены началось с детства. Она родилась 19 декабря 1896 г. в Петербурге. Отец ее, Стена Дмитрий Петрович, юрист, до революции председатель Кассационного департамента Судебной палаты, а после революции юрист-консультант Волховстроя, Свирьстроя, Электротока в Ленинграде. Мать, Елена Владимировна, дочь известного основателя «бытовой новеллы» в живописи — художника Владимира Егоровича Маковского. Лето Маковские проводили на Украине, где у отца А. Д. Стены было небольшое имение. Увлечением всех на летнем отдыхе были домашние спектакли, музыкальные вечера, рисование. В 1915 г. А. Д. Стена закончила гимназию и дополнительный педагогический класс. Хорошо знала языки,

любила поэзию и особенно своих современниц М. Цветаеву и А. Ахматову, чьи стихи любила читать вслух.

Рано появившийся интерес к живописи реализовать сразу не пришлось: шла империалистическая и гражданская война. Обстоятельства привели А. Д. Стену на курсы медицинских сестер охраны материнства и младенчества. По этой специальности она и работала в Василеостровской консультации Ленинграда с 1924 по 1933 годы.

В 1922 г. А. Д. Стена поступает в институт истории искусств и в 1926 г. заканчивает его по специальности «Искусствовед-музеевед по древнерусскому искусству».

Институтом истории искусств и Академией истории материальной культуры в 1925—1926 гг. были созданы группы по копированию фресковой росписи. По свидетельству Н. Г. Порфиридова, методы копирования живописи, разработанные в искусствоведческих учреждениях Петрограда, впервые в широких размерах на практике применены в Новгороде. Главой школы копирования была признана Л. А. Дурново. Среди тех, кто работал под ее руководством, Н. Г. Порфиридов вспоминал А. Д. Стену. Копировщики приезжали в начале лета и оставались до осени. Это были энтузиасты, не пугавшиеся бытовых трудностей. Для А. Д. Стены работа по копированию стала основным делом**.

В Новгородских памятниках XII—XIV веков во время выездной практики ею скопированы: «Архангел Уриил» в ц. Спаса на Нередице; «Юноша, копающий землю» в Рождественском соборе Антониева монастыря; «Макарий Египетский» в ц. Спаса Преображения; «Пророк Илья» в ц. Спаса на Ковалеве. Все эти копии ныне хранятся в Государственном Русском музее. В 1986 г. в музей поступила копия «Архангел Гавриил» — фрагмент композиции «Благовещение» из церкви Рождества на Поле, «Святитель Родион» и орнаменты одежды из ц. Рождества Богородицы в Ферапонтове. Значение этих копий для нашего искусства очень велико. В то время отсутствовала цветная фотография, и скопированные росписи — единственный способ их увековечения.

В личном деле А. Д. Стена отметила свою работу в 1929—1930 гг. художником-копиистом Государственного Эрмитажа.

В апреле 1933 г. А. Д. Стена была арестована и осуждена по обвинению в «принадлежности к религиозной секте» и почти 10 лет провела в исправительно-трудовых лагерях на строительстве Беломоро-Балтийского канала.

** Н. Г. Порфиридов. «Новгород 1917—1941 гг. Воспоминания». Лениздат. 1987, с. 162—165.

В 1942 г. была «активирована» в связи с отморожением ног. После трехлетних мытарств и работы на лесопунктах Пермской области в конце декабря 1946 года она приехала на работу художником Новгородской Специальной научно-реставрационной производственной мастерской.

Состояние памятников архитектуры в пережившем Отечественную войну Новгороде было очень плохим. При обсуждении состояния памятников на расширенном заседании ученого совета Государственных художественно-реставрационных мастерских было высказано пожелание снять копии с фресок на случай их гибели. Работу по копированию росписей поручают А. Д. Стене. В церкви Благовещения близ Аркаж она копирует вновь открытые композиции: «Усекновение главы», «Иосиф ведет Марию в свой дом» (фрагмент), «Обручение Марии», Н. П. Сычев — один из тех, кто после Великой Отечественной войны спасал фресковую роспись Новгородских памятников — отмечал уникальность открытой живописи: «Фрески написаны мастером равновеликим художникам, исполнителям Мозаик Палермо». В ц. Рождества на Поле А. Д. Стена копирует многофигурные композиции «Воскрешение Лазаря», «Ангел в монашеской одежде», «Видение Пахомия», а в 1948 г. сразу же после открытия «Деисуса» в Мартирьевской паперти Софийского собора и эту роспись. В ц. Федора Стратилата на Ручью — «Святая жена», в ц. Симеона Богоприимца — «Праотец Сиф».

По многим памятникам, имеющим росписи, А. Д. Стеной изготовлены схемы их расположения. Ценность копий в том, что они передают колористический строй. По воспоминаниям старейшего архитектора Новгородской СНРПМ Л. М. Шуляк, метод копирования росписей А. Д. Стеной состоял в тщательном предварительном исследовании их и установлении первоначального цвета, а потом уже подмалевывались напластования времен. Несмотря на болезнь ног и трудности передвижения, А. Д. Стена большую часть летнего времени проводила на подмостях и лесах памятников архитектуры.

Зимой вместе с архитекторами и техниками СНРПМ она выполняла обмерные работы, помогала в подготовке рабочих чертежей по проектам реставрации памятников. До настоящего времени пользуются схематичным планом размещения памятников архитектуры, изготовленным А. Д. Стеной. Ею подготовлены проекты утраченных после войны надписей памятника «1000-летие России»; голубя на кресте центральной главы Софийского собора, а также проект подвески колоколов на звон-

ницу Софийского собора. Все работы выполнены очень тщательно и теперь служат образцом подражания для молодежи.

А. Д. Стена была талантливой вышивальщицей, любила писать акварелью и раздаривать свои работы знакомым.

15 декабря 1948 г. А. Д. Стена вновь была арестована (превентивный арест), но 14 апреля 1949 г. освобождена, ибо бессмысленно было ссылать безногую на поселение.

Жизнь репрессированной А. Д. Стены — малая часть жертв сталинского террора. Фактически погибла вся интеллигентная семья, сосланная в Казахстан после смерти С. М. Кирова.

Даже после разрешения жить в Новгороде руководство СНРПМ боялось лишний раз поощрить хорошего добросовестного специалиста премией, в которой она так нуждалась. Скончалась А. Д. Стена в 1952 году и похоронена на Рождественском кладбище вблизи алтаря церкви, росписям которой она отдала свое мастерство.

Недолго проработала А. Д. Стена в Новгороде, но память о ее добрых делах не исчезла. Правление Новгородского областного отделения Всероссийского фонда культуры установило на могиле реставратора, художника-копииста фресковых росписей памятную доску. 26 апреля 1989 г. в соответствии с Указом Верховного Совета СССР от 16 января 1989 г. внесудебное решение в отношении Стены А. Д. отменено, и она полностью реабилитирована.

В 1989 г. состоялась выставка копий из собраний Государственного Русского музея. Это был праздник монументальной древнерусской живописи. Он стал возможен благодаря усилиям организаторов выставки во главе с Алевтиной Александровной Мальцевой и многих копиистов, в числе которых копиям А. Д. Стены принадлежит достойное место.

Тяжкие утраты фресковых росписей храмов Великого Новгорода стало возможно частично восстановить. Из разрозненных фрагментов лауреаты Государственной премии 1989 г. А. П. и В. Б. Грековы собрали множество фигур и сюжетных композиций. Более 20 лет их упорного труда доказали, что есть возможность для частичного восстановления росписей Спаса на Нередице и Успения на Волотовом Поле.

Вспомогательными документами для этой работы будут копии фресок.

**ПЕРЕЧЕНЬ РАБОТ,
ВЫПОЛНЕННЫХ ХУДОЖНИКОМ Л. Д. СТЕНОЙ**
Копии, хранящиеся в Государственном Русском музее,
выполненные в 1925—1930 годах

1. Архангел Уриил из ц. Спаса-Нередицы (1925 г.).
2. Макарий Египетский из ц. Спаса Преображения (1925 г.).
3. Юноша, копающий землю, из Рождественского собора в Антонове (1926 г.).
4. Пророк Илия из ц. Спаса на Ковалеве (1926 г.).
5. Архангел Гавриил. Фрагмент композиции Благовещения из ц. Рождества на Кладбище (1930 г.).
6. Святитель Родион из ц. Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (1925 г.).
7. Орнаменты одежды (1928 г.).
8. Святитель Родион из ц. Благовещения на Городище (1925 г.).

**Копии, сданные в Управление охраны памятников
Министерства Гражданского в 1948—1950 гг.
(Хранятся в музее А. В. Шусева)**

- | | | |
|--|---|---------------------------------------|
| 1. «Усекновение главы» | } | из церкви
Благовещения
в Аркаже |
| 2. «Иосиф ведет Марию в свой дом» (фрагмент) | | |
| 3. «Обручение Марии» | | |
| 4. «Денсус» из Софийского собора. | | |
| 5. «Видение Пахомия», «Ангел в монашеской одежде» из ц. Рождества на Поле. | | |
| 6. «Святая жена» из ц. Федора Стратилата. | | |
| 7. Праотец Сиф из ц. Симеона Богоприимца. | | |

**В Новгородском историко-художественном музее-заповеднике
хранятся копии фресок**

1. Голова Святителя из Георгиевского собора.
2. Головы апостолов.

**Схемы росписей
(хранятся в архиве Новгородского филиала института
«Спецпроектреставрация»)**

1. Росписи ц. Федора Стратилата на Ручью.
2. Росписи жертвенника и дьяконика ц. Благовещения в Аркаже.
3. Росписи ц. Спаса Преображения.
4. » Колокольни ц. Дмитрия Солунского.
5. Росписи собора Рождества Антониева монастыря.
6. Росписи тѣбла ц. Спаса Преображения.

**Обмерные и рабочие чертежи, выполненные в 1948—1951 годах
и хранящиеся в архиве Новгородского филиала института
«Спецпроектреставрация»**

1. По ц. Николы на Липне.
2. ц. Рождества на Поле со схемой реставрации восточного фасада.
3. Георгиевскому собору.
4. ц. Федора Стратилата на Ручью.

5. Оконных проемов четверика, оконных проемов барабана ц. Спаса Преображения. Проекты заполнения 20—21 окна (совместно с Шуляк Л. М.).
6. Спасской башни Кремля (совместно с Демчук Я. П.).
7. Схематический план памятников архитектуры Новгорода.
8. План раскопок и переделок по Софийскому собору.
9. Рабочие чертежи установки голубя на кресте центральной главы Софийского собора.
10. Проект подвески колоколов звонницы Софийского собора (7 чертежей).
11. Проект мемориальной доски к дому Н. А. Некрасова в селе Чудово.
12. Натурные обмеры надписей над горельефом и зарисовки их. Проект восстановления утраченных надписей по памятнику «1000-летие России».

Изготовлены схемы охранных зон памятников архитектуры г. Старой Руссы (ц. Мины, ц. Георгия, ц. Никольского Спасо-Преображенского монастыря, Воскресенского собора и села Буреге).

Титульные листы к проектам реставрируемых памятников: ц. Никиты, Софийского собора, Спаса на Нередице, Петра и Павла в Кожевниках, Иоанна Милостивого и Воскресения на Мячине, ц. Власия, Никольского собора, Троицы в Ямской.

Основанием для статьи явились натурные и регистрационные материалы, хранящиеся в архиве Новгородского отделения института «Спецпроектреставрация». Автобиография и личный листок по учету кадров А. Д. Стены и письма дальних родственников, хранящиеся у автора статьи.

Л. Я. Калачева
(Вологда)

**ИРИНА
АЛЕКСАНДРОВНА
ПЯТНИЦКАЯ
(1925 — 1989 гг.)**



И. А. Пятницкая.
1975 г.

20 июля 1989 г. ушла из жизни Ирина Александровна Пятницкая — заведующая отделом древнерусского и народного искусства Вологодского краеведческого музея. Она стояла у истоков создания этого важного очага пропаганды и изучения народного искусства земли Вологодской, была его душой и идейным вдохновителем. Это невосполнимая утрата для культуры Русского Севера и для знавших ее людей.

Родилась она в 1925 г. в г. Свердловске в семье служащих. С 10 лет ее воспитывала бабушка — Беляевская Софья Гвидоновна. В 1943 г. она окончила школу и одновременно двухгодичные курсы медсестер. В том же году она поступила в Свердловский государственный университет им. А. М. Горького на факультет журналистики. С 1943 по 1945 гг. успешно совмещала учебу в университете и работу в эвакогоспитале операционной сестрой. В 1947 г. с отличием окончила университет и по распределению поехала работать в Пермь. Там она сначала работала корреспондентом в редакции областной газеты «Звезда» и газеты «Камский большевик», а затем и. о. заведующей отделом пропаганды комитета радиовещания.

После демобилизации мужа В. Т. Невзорова из рядов Советской Армии в 1961 г. переехала с семьей на постоянное место жительства в Вологду. В январе 1962 г. поступила на работу в Вологодский областной краеведческий музей. В течение семи

лет возглавляла отдел истории дореволюционного прошлого. Она сразу же активно включилась в творческую работу. Ирина Александровна любила учиться. Она много читает по истории и культуре края, разрабатывает лекции, экскурсии, тематико-экспозиционные планы, в том числе «Промыслы Вологодской губернии»¹.

В 1962 г. в Вологду приезжает ленинградский художник-реставратор Николай Васильевич Перцев для исследования фонда древнерусской живописи в Вологодском областном краеведческом музее. Духовно Ирина Александровна была готова к этой встрече. Она уже ознакомилась с фондами музея, хранящими неисчислимые богатства народной культуры, и те пробные раскрытия на иконах, которые выполнял Н. В. Перцев, воспринимались ею как чудо. Наверно, уже тогда в ее душе зародилась идея создания древнерусской экспозиции. Одно ясно, что знакомство с Н. В. Перцевым предопределило дальнейшую судьбу Ирины Александровны. Ирина Александровна Пятницкая продолжает много читать по древнерусскому и народному искусству, изучает фонды Вологодского музея. Она работает в тесном контакте с группой реставраторов, возглавляемой Н. В. Перцевым, ездит в экспедиции по сбору памятников. С ее участием состоялись экспедиции в Тарногский, Верховажский, Никольский, Усть-Кубинский и другие районы Вологодской области. В 1965 г. по ее инициативе организована по типу открытых фондов выставка «Древнерусская живопись». Эта выставка располагалась в одной комнате и получила обиходное название «иконный зал».

У Николая Васильевича Перцева она учится «читать» икону. В 1969 г. в Вологодском краеведческом музее организован отдел древнерусского и народного искусства, который возглавила Ирина Александровна Пятницкая. В 1970 г. отдел открыл стационарную выставку «Новые открытия» в первых трех залах Экономского корпуса². К этому времени Николаем Васильевичем Перцевым создана группа художников-реставраторов, которые работали над раскрытием памятников древнерусского искусства для вновь организованного отдела³. Лично Н. В. Перцевым раскрыты такие ценнейшие памятники древнерусской живописи, как «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Апостол Петр» из деисусного чина и иконы праздничного чина «Снятие со креста», «Омовение ног», «Вход в Иерусалим», нач. XVI в. из Корнилиево-Комельского монастыря; «Богоматерь Владимирская», нач. XVI в. из Вологодской Владимирской церкви; «Никола Великорецкий», 1565 г. из Воскресенского собора г. Во-

логды⁴ и ряд других памятников. За год существования выставки ее посетило более 10 тыс. человек.

В 1972 г. открывается постоянная экспозиция «Древнерусская живопись, скульптура и прикладное искусство XIV—XVIII вв.». Уже в шести залах того же Экономического корпуса. И. А. Пятницкая — автор тематико-экспозиционного плана новой экспозиции, непосредственный руководитель и участник ее строительства. Созданная на научной основе экспозиция впервые показала древнее искусство Вологодского края в его историческом развитии. Экспозиция явилась важным и ответственным шагом, свидетельствующим о серьезном отношении к популяризации и изучению памятников отечественной культуры в Вологде. В своих начинаниях И. А. Пятницкая пользовалась поддержкой начальника управления культуры А. Н. Голубевой, заместителя начальника управления культуры И. В. Сепсякова и председателя облисполкома В. А. Грибанова. Издается приказ, запрещающий сбор памятников на территории Вологодской области без согласия дирекции Вологодского музея. В Доме политпросвещения читаются лекции по древнерусскому искусству специалистов из Москвы и Ленинграда.

К тому времени численно выросла и окрепла бригада художников-реставраторов под руководством Н. В. Перцева и А. А. Рыбакова⁵. Одной из ее крупных и значительных работ было раскрытие икон и фресок Вологодского Софийского собора. Роспись собора выполнена в 1686—1688 гг. ярославскими художниками во главе с Дмитрием Григорьевым Плехановым. Площадь фресок составляет около 4000 кв. м. Они были полностью переписаны в XIX в. За относительно короткий срок с 1962 по 1978 год выполнена комплексная реставрация интерьера собора: раскрыты и укреплены фрески, произведены реставрация и научная атрибуция икон иконостаса, большая часть которых, как установлено А. А. Рыбаковым, написана в 1736—1738 гг. польским живописцем М. К. Искрицким, укреплена и промыта золоченая резьба иконостаса, выполненная вологодским монахом польского же происхождения А. Борщевским, восстановлены паникадила. Ирина Александровна активно участвует в музеефикации главного соборного храма Вологды, в его возвращении в сферу духовной жизни народа.

На протяжении всех лет работы в музее И. А. Пятницкая активно участвует в издательской деятельности музея. Она является автором и составителем многих каталогов, буклетов, научных публикаций, выступлений в печати и по радио⁶. Под руководством И. А. Пятницкой в музее создано 7 постоянных экспозиций и 13 выставок, большинство из которых строилось

по ее научным планам и оформительским замыслам⁷. За время работы ею прочитано до 300 лекций.

За свой труд она награждена медалями и грамотами, а в 1973 г. ей было присвоено звание «Заслуженный работник культуры РСФСР».

Кому посчастливилось встретиться на своем жизненном пути с Ириной Александровной Пятницкой, тот уже ее никогда не забывал. Она несла в себе доброе начало. Охотно делилась с окружающими людьми своими знаниями и жизненным опытом. Большое количество благодарностей было высказано и написано посетителями Вологодского музея в адрес И. А. Пятницкой. Вот одна из них: «Глубокоуважаемая Ирина Александровна! Спасибо Вам большое за прекрасные объяснения по выставке Н. И. Федышина и по Прилуцкому монастырю. Я и все мои сотрудники в восторге от Вологды, от музеев, от поездки, от таких людей, как Вы, Н. И. Федышин, А. А. Рыбаков и другие. Д. Лихачев. 21/V-78»⁸.

Об И. А. Пятницкой много писали, но, мне кажется, точнее всех выразила свои чувства и понимание ее вологодская художница Д. Т. Тутунджан: «...Это обаятельная женщина! Встречая ее, всегда невольно улыбаешься. Я не могу определить точно, в чем сила ее обаяния. Наверное, в совокупности отношения к любимому делу с удивительной, чуткой этикой восприятия жизни вообще.

Сама она, весь ее облик, все, что она делает, полно ощущения значимости и важности каждого дня на земле, каждого события, связанного с выражением народного духа»⁹.

Ирина Александровна мечтает создать на материалах фондов Вологодского областного краеведческого музея большую экспозицию, в которой бы нашли отражение все направления в древнерусском и народном искусстве. Целенаправленно работают бригада художников-реставраторов, возглавляемая А. А. Рыбаковым, реставраторы музея, открывая все новые и новые памятники художественной культуры Русского Севера¹⁰. К этому времени под размещение отдела древнерусского и народного искусства отводятся новые помещения площадью до 1000 кв. м. Эти залы в том виде, в котором они находились, были не пригодны для задуманной экспозиции. Ирина Александровна в содружестве с вологодскими художниками работает над замыслом приспособления помещений. Художники создают макет экспозиции, который был представлен на Зональной выставке в Сыктывкаре в 1979 г.; он одобрен специалистами, проходит утверждение в Министерстве культуры РСФСР,

Ирина Александровна пишет тематико-экспозиционный план выставки и начинает ее строительство.

Ей удалось открыть три зала из одиннадцати задуманных. В 1980 г. по состоянию здоровья и в силу ряда других неблагоприятных обстоятельств, осложнивших ее работу в созданном ею отделе, она уходит на пенсию и переходит работать в фонды музея. В фондах она занимается описанием коллекции тканей и золотного шитья. Она загорается идеей показать в экспозиции золотное шитье во всем его многообразии, представленном в фондах Вологодского музея. Отбирает, атрибутирует памятники для будущей выставки, составляет план-указатель их размещения на будущей выставке... Но смерть помешала реализации этой идеи.

Сейчас ученики и последователи Ирины Александровны Пятницкой готовят эту выставку, продолжая ее дело и неся в благодарных сердцах огонь любви к русскому искусству, зажженный Ириной Александровной.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Материалы лекций, экскурсий, тематико-экспозиционных планов хранятся в архиве Вологодского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. Создан «Фонд И. А. Пятницкой».

2. Каталог выставки «Новые открытия». Вологда, 1970 г. Вступительная статья И. А. Пятницкой.

3. Состав бригады художников-реставраторов, созданной Н. В. Перцевым: Н. В. Перцев (руководитель), А. А. Рыбаков, Т. П. Щербакова, И. П. Ярославцев, Л. Н. Маркова.

4. Отреставрированные иконы Н. В. Перцевым публиковались: Каталог выставки «Новые открытия». Вологда, 1970; Каталог выставки «Живопись земли вологодской XIV—XVIII вв.», Москва, 1980; А. А. Рыбаков «Художественные памятники земли вологодской». М., 1980 и др.

5. Состав бригады художников-реставраторов, возглавляемой Н. В. Перцевым и А. А. Рыбаковым: Т. П. Щербакова, И. П. Ярославцев, В. К. Седов, В. А. Митрофанов, С. Б. Веселов.

6. Список работ, написанных И. А. Пятницкой и опубликованных: «Исторические корни и эволюция орнамента шегодской резьбы». В кн.: «Народное декоративно-прикладное искусство Русского Севера (тезисы докладов)». Ленинград, 1965; «Народное искусство». Каталог выставки по материалам экспедиций в Тарногский, Верховажский и Никольский районы. Вступительная статья. Вологда, 1966; «Рук народных дива дивные». Газ. «Красный Север», 11 ноября 1966; «За красотой в Вологду». Газ. «Красный Север», 18 августа 1970; «Вологодское кружево», Каталог. Вологда, 1976; «Рожденный в деревенской избе...» Газ. «Красный Север», 15 июля 1978; Вологодское кружево. Каталог. Вологда, 1980; «Краса жемчужная». Газ. «Красный Север», 3 декабря 1980 и др.

7. Список выставок, построенных И. А. Пятницкой: «Новые открытия», 1970, «Народное искусство», 1966, «Древнерусская живопись, скульптура и

прикладное искусство XIV—XVIII вв.», 1972; «Вологодское кружево», 1976; «Русские самовары», 1977; «Вологодское кружево», 1980 и др.

8. Письмо Д. С. Лихачева. Архив ВГИАХМЗ «Фонд И. А. Пятницкой».

9. «С днем рождения». Д. Т. Тутунджан. Газ. «Красный Север, 14 сентября 1975 г.

10. Состав бригады, возглавляемой А. А. Рыбаковым: Митрофанов В. А., Веселов С. Б., Белов С. П., Калачева Л. Я., Кирьянов М. Р., Ревин О. М., Астафьев А. В.

ИКОНА «ЗОСИМА И САВВАТИЙ СОЛОВЕЦКИЕ» 1711 г. (?)

Из собрания Архангельского областного
музея изобразительных искусств

В 1980 году реставраторами А. А. Рыбаковым и Т. П. Рыбаковой была раскрыта икона, которая расширяет круг памятников определенного иконографического извода и представляет большой художественный и исторический интерес⁸.

В среднике, обрамленном орнаментальной рамкой, изображены Зосима и Савватий с развернутыми свитками в руках на фоне панорамы Соловецкого монастыря. На переднем плане море с фантастическими рыбами — «китами» и кораблями, около монастыря и за его стенами многочисленные жанровые сценки из жизни обители и группы людей в светских одеждах. Вверху два ангела поддерживают икону «Преображение». Вокруг средника 20 клейм, два из которых со сценами перенесения мощей Зосимы и Савватия, остальные — с изображением чудес. В среднике пространные тексты: в нижней части — молитва, тропарь и кондак Зосиме и Савватию, краткая история монастыря, а на свитках в верхних углах экспликация монастырских построек, находящихся не только на территории кремля, но и за его пределами, с указанием расстояния до них². Надпись начинается словами: «Зри колико имать в себе лавра зданий» и далее перечислены церкви с приделами; часовни, хозяйственные постройки, в том числе «Мельница с толчеями», «швални» — «портная» и «чеботная», «поварня», «кузница», отмечена «книгохранительница», названы даже «рыбные ловитвы»; указаны также «остров Заецкий идеже церковь святаго апостола Андрея от лавры» и «остров Анзерский идеже церковь

Троицы и монашеское скитское житие от лавры». Все перечисленные сооружения с большой достоверностью представлены на иконе. И только план крепостной стены имеет не пяти-, а четырехугольную форму. Заканчивается текст надписью о втором приезде Петра I с царевичем Алексеем на Соловки в 1702 г. и датой — «1711 г.».

Из надписей на иконе явствует, что они скопированы с гравюры, о чем красноречиво свидетельствуют выражения: «яко же на сем листе изобразися», «издатеся сий чудотворный образ славою на меди» — на свитке в правом верхнем углу средника и «яко же zde изобразися тиснением святая лавра со всеми сущими в ней зданими и со прилежащими к ней местами и островами юже вся изображенная выше писанными числами» — в концовке текста с изложением краткой истории монастыря.

Среди известных графических произведений близкими иконографическими аналогиями иконе являются гравюры Василия Андреева 1699 г. и Дмитрия Пастухова 1765 г. Гравюра Д. Пастухова впервые упоминается Д. Ровинским в четырехтомном труде «Русские народные картинки»³. В 1884 г. Д. Ровинский издает альбом «Виды Соловецкого монастыря, отпечатанные с древних досок, хранившихся в тамошней ризнице»⁴, куда под № 6 вошел и лист Пастухова. Гравюра Андреева впервые воспроизведена в книге М. С. Лебедеванского, посвященной Алексею Зубову⁵. Обе работы рассматриваются в статьях С. В. Вереш «Эволюция облика Соловецкого монастыря по его изображениям» и М. И. Мильчика «Архитектурный ансамбль Соловецкого монастыря в памятниках древнерусской живописи», опубликованных в сборнике «Архитектурно-художественные памятники Соловецких островов»⁶. М. И. Мильчик выделяет три извода в иконографии Зосимы и Савватия с видом монастыря. К одному из них, по его мнению, возникшему на рубеже XVI—XVII столетий, когда архитектурный ансамбль помещается у ног святых, относятся рассматриваемые здесь произведения. В этом изводе исследователи отмечают документальную точность в изображении панорамы монастыря.

Гравюре Василия Андреева 1699 г. близка композиция средника иконы с полностью совпадающим изображением монастыря, аналогичными жанровыми сценами, одинаково расположенными надписями; и только вместо иконы «Преображение» в верхней части средника на листе Андреева представлен Спас в облачном сегменте и несколько иначе выглядит первый план с морским пейзажем. Облик монастыря отражает тот вид, который он приобрел к восьмидесятым годам XVII века⁷. За

мощными крепостными стенами с башнями показаны все основные сооружения с характерными архитектурными формами: Преображенский собор с несколькими ярусами кокошников, расположенных «в перебежку»; одноглавая Никольская церковь с двойным рядом щипцов и примыкающая к ней трехпролетная с тремя шатрами колокольня; трехглавая Успенская церковь с щипцовой кровлей, соединенная с ней трапезная с папертью и небольшой звонницей наверху; арочная галерея, соединяющая трапезную с Преображенским собором и т. д. Изображение монастыря на иконе АОМИИ аналогично и двум иконам «Зосимы и Савватия Соловецких» из Вологодского краеведческого музея, написанным Иваном Ефремовичем Марковым в 1709 г.⁸ Кроме общности в трактовке архитектуры, их роднит и наличие жанровых сцен. М. И. Мильчик и С. В. Вереш считают, что образом для вологодских икон послужила гравюра Василия Андреева. Таким образом, композиция средника икон Архангельского музея имеет прямые аналогии в кругу произведений, предшествовавших ей и довольно близких по времени создания, а прототипом изображения можно считать гравюру 1699 года.

Но ни гравюра Андреева, ни иконы Маркова не имеют клейм с «деяниями» Зосимы и Савватия. Значительно больше общих черт у иконы с гравюрой Дмитрия Пастухова 1765 г. Их объединяет общее построение композиции—средник, обрамленный орнаментальной рамкой с клеймами вокруг; изображение пейзажного фона в среднике и иконы «Преображение», поддерживаемой ангелами; полностью совпадает рисунок клейм и картушей, все надписи, кроме трех датирующих строк на свитке в правом верхнем углу. На гравюре значится: «...в царствующем Москве тоя лавры при архимандрите Досифеи от сотворения мира 7273 году от рождества по плоти бга слова 1765 год месяца», а на нижнем поле есть надпись-оттиск: «Штриховал на меди Дмитрией Пастухов г. 65 печатан в тое лавры 17 года». У иконы и гравюры почти одинаковые размеры. Но при многих идентичных чертах есть в них и различия. На гравюре иной рисунок рамки средника, меньше жанровых сцен, главное же — существенные расхождения в изображении архитектуры монастыря. У Пастухова она передана с учетом изменений, произошедших со временем в облике отдельных сооружений: щипцовое покрытие Благовещенской, Успенской церквей и пирамиды кокошников Преображенского собора заменены четырехскатными кровлями, вместо трехпролетной звонницы с тремя шатрами — трехъярусная колокольня и т. д.

Удивительная схожесть гравюры 1765 г. и иконы, на экспликации которой есть дата—«1711 г.», свидетельствует о возможном существовании другого раннего прототипа. В приложении к альбому с видами Соловецкого монастыря Д. Ровинский, характеризуя работу Д. Пастухова (№ 14), отмечает, что скопирована она «точь в точь с вида, гравированного Алексеем Zubовым в 1712 г. Подпись на нем скопирована дословно». Здесь же под № 7 дано краткое описание этой гравюры и приведено окончание надписи с перечнем построек. Если бы не было противоречия в датах, икону можно было бы считать живописным повторением гравюры Алексея Zubова. Причем замечание Ровинского о том, что подпись мастера «реза Алексий Zubов» — «едва можно разобрать», допускает возможность ошибки в прочтении года. Такая дата противоречит и указанию в тексте гравюры о создании ее в Москве. Из биографии художника известно, что еще в 1711 г. он переехал из Москвы в Петербург, где стал работать в типографии, выполняя ответственные заказы светского характера⁹.

Выявить другой, аналогичный, но более ранний образец, пока не представляется возможным. Правда, Ровинским упоминается гравюра Леонтия Бунина 1705 г. (№ 4) «Вид Соловецкого монастыря с Зосимой и Савватием», с текстом «под картиной» история Соловецка», приведенные начальные строки которой совпадают с надписями на иконе. В описании народной картинки под № 5 есть указание, что на гравюре Бунина была экспликация построек. Наличие клейм на листе Бунина не отмечается. Следует отметить одну характерную деталь. Изображение рыб на иконе и гравюре Пастухова идентично рисунку «кита» в Азбуке Кариона Истомина, художественное решение и оформление которой было выполнено в 1692—1694 гг. Леонтием Буниным. Т. к. сама гравюра, по-видимому, уже не существует (ни одного экземпляра ее не было известно и Ровинскому), считать ее основным прототипом нельзя.

Все выше сказанное дает основание считать, что икона Архангельского музея создана по гравюре, вобравшей в себя иконографические особенности нескольких произведений. Косвенным доказательством этого служат и механически повторенные в текстах даты: на иконе — «от создания мира 7201» (1693), имеющаяся на листе Андреева, и продублированная «от рождества 1702 августа дня»; на гравюре Пастухова в том же месте даты — «от создания мира 7210 (1702), от рождества 1705 августа дня». Возможно, образцом для иконы послужила работа А. Zubова, но созданная ранее 1712 г., либо другое аналогичное произведение, не дошедшее до наших дней.

Копируемый образец предопределил документальный характер памятника. Достоверное изображение панорамы монастыря, стремление передать его с топографической точностью обуславливают появление экспликаций построек и обозначение их славянскими буквами. Правда, на иконе, в отличие от гравюры, сами сооружения цифрами не отмечены, но указана нумерация глав жития Зосимы и Савватия к надписям клейм. Таких обозначений никогда не было в традиционной иконописи, они появляются лишь в гравюрах петровского времени.

Не только в тексте экспликации, но и в живописи иконы нашло отражение пребывание Петра I на Соловках. В среднике изображены корабли царского флота, над одним из которых развевается флаг с двуглавым орлом, а на берегу, рядом с гостиницей, группа людей в светских одеждах. Среди персонажей, одетых в розовые приталенные кафтаны и пышные белые парики, выделяется фигура человека, широким жестом руки опирающегося на трость. На нем свободный подпоясанный кафтан голубого цвета, короткий парик и круглая шляпа. Платьем голубого цвета выделен и человек небольшого роста. Фигуры очень мелкие, написаны штаффажно, и все же можно предположить, что здесь изображены Петр I и царевич Алексей, которому в то время было 12 лет. Показаны еще две группы в розовых кафтанах, но без париков, по-видимому, солдаты Преображенского полка, прибывшие с Петром на Соловки. Кроме царской свиты, вокруг монастыря и за его стенами представлены многочисленные жанровые сцены из жизни обители: на берегу рыбаки неводом ловят рыбу; лошадь, погоняемая трудником, везет телегу, наполненную мешками; на огороженном лугу пасутся кони под присмотром работника, а на монастырском дворе — сцена благословения группы людей выходящими из трапезной старцами; повсюду показаны монахи. Если изображение братии, занятой повседневными делами, вносит в икону жанровое звучание, то сцены, связанные с пребыванием Петра I на Соловках, и достоверное изображение монастыря придают ей светский, исторический характер.

По приемам изображения икона несет в себе черты старой, традиционной живописи и новой — реалистической, с иным пониманием формы, цвета, пространства. От средневековья сохранилась иконописная схема со средником и клеймами, определенная плоскостность, усиленная золотом фона, и условность образов. Новое появляется в стремлении передать пространственный фон с холодным, сине-зеленым облачным небом и закатной розовой полосой на горизонте, которое достигается исполь-

зованием цветовой перспективы. Это впечатление усиливается панорамным изображением монастыря и прилегающих к нему островов с постройками, увиденными как бы с высоты птичьего полета. В цветовом строе, наряду с белой и алой красками, преобладающими в светлом силуэте монастыря, ведущими становятся серовато-синие, голубовато-зеленые, розовые тона. Фигуры стали более весомыми, материальными. Большой живописной свободой отличается изображение неба и, особенно,— холодного, серовато-синего моря с красноперыми рыбами, на фоне которого развеваются цветные флаги и вымпелы кораблей. В иконе ярко выражено и графическое начало, свидетельствующее о влиянии образца. Стилистически оно проявилось в характере барочных картушей двух типов, в орнаментальных рамках средника и текстов, написанных черной краской по золоту. Выполняя их, художник имитировал даже следы резца по металлу с характерной сеткой пересекающихся линий.

Икона создана в переходный период истории русского искусства и отражает сложную картину его развития. Являясь ярким примером взаимопроникновения различных видов искусства и синтеза различных источников, она показывает один из путей становления новой живописи.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Архангельский областной музей изобразительных искусств, сокращенно — АОМИИ. Инв. № 154-ДРЖ. Размер 134,5×83×3. Доска липовая, из четырех частей. Шпонки врезные: нижняя сквозная, верхняя — односторонняя. На торцах по три скобки. Внизу, по всей ширине доски утрачена паволока с левкасом и красочным слоем, в результате почти полностью утрачена живопись 16 и 17 клейм, частично — 18, 19 и 20-го; полностью утрачены надписи в этих клеймах. В АОМИИ икона поступила в 1961 году из Архангельского областного краеведческого музея. Ранее находилась в Епархиальном древлехранилище, о чем свидетельствует крупная надпись черной краской вдоль досок, находящаяся на тыльной стороне иконы между шпонками: «Епарх. древн. № 41». Раскрыта в 1979—1980 гг. реставраторами А. А. Рыбаковым, Т. П. Рыбаковой (г. Вологда).

2. Надписи в клеймах и в среднике см. в приложении.

3. Д. Ровинский. Русские народные картинки. Книга IV. Примечания и дополнения. СПб., 1881, с. 492.

4. Виды Соловецкого монастыря, отпечатанные с древних досок, хранящихся в тамошней ризнице. СПб., 1884.

5. М. С. Лебединский. Гравер Петровской эпохи Алексей Зубов. М. 1973, с. 8. Воспроизведение на с. 12 и 13.

6. С. В. Вереш. Эволюция облика Соловецкого монастыря по его изображениям. М. И. Мильчик. Архитектурный ансамбль Соловецкого монастыря в памятниках древнерусской живописи.— В сб.: Архитектурно-художественные памятники Соловецких островов. Под общей редакцией Д. С. Лихачева. М., 1980, с. 211, 264, воспроизведена на с. 215.

7. М. И. Мильчик. Указ. соч., с. 264.

8. М. И. Мильчик. Указ. соч., с. 260—264; илл. № 15.

9. М. С. Лебединский. Указ. соч., с. 23.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПЕРЕЧЕНЬ КЛЕЙМ

1. «Чудо преподобного Зосимы како прогна силою креста бесовския полки».
2. «Видение преподобного Зосимы како виде церковь на воздухе».
3. «Пренесение мощей преподобного Савватия».
4. «Начало преподобного Савватия пришедъ водрузи крестъ на Соловецком острове».
5. Показуетъ бог чудо невидимо ангели биятъ жену запрещающе ея жити на месте Святемъ».
6. «Чудо преподобного Зосимы об умершей жене».
7. «Богъ чудо во обители показа святой недоставше пищи и виде преподобный Зосима ангели господни ко брегу присташа полную кержу хлеба привезоша».
8. «Чудо преподобного отца Зосимы о Никоне его же избави при гробе от беса».
9. «Чудо преподобного Зосимы о Мелети како явися ему аве и сотвори его здрава».
10. «Чудо преподобных отецъ о слепом детище како приять исцеление от новописанного их образа».
11. «Чудо о князе Иоанне Оболенскомъ како явистася ему преподобнии Зосима и Савватий».
12. «Чудо преподобного Зосимы о старце Стахии како исцели его от зубныхъ болезней».
13. «Чудо преподобныхъ Зосимы и Савватия о двухъ полоненныхъ братехъ».
14. «Чудо о немомъ отроке Иакове како исцеление получи преподобными отцы Зосимою и Савватиемъ».
15. «Чудо преподобныхъ Зосимы и Савватия о монасе Макарии како получи исцеление въ аве от преподобныхъ».
16. Чудо преподобныхъ отцовъ о иноке Василии.
17. Чудо преподобныхъ отцовъ о человеке беснующемся, именемъ Ильи.
18. Перенесение мощей преподобного Зосимы.
19. Чудо преподобного Зосимы какъ явился на море «страждущимъ чело-векамъ».
20. Чудо преподобныхъ Зосимы и Савватия об умершемъ отроке.

В клеймах с 16-го по 20-е надписи не сохранились, т. к. красочный слой в нижней части изображений и на поле утрачен.

НАДПИСИ В СРЕДНИКЕ

«Зри колико имать в себе лавра зданий. Церковь соборная Преображения господня, о десную страну соборныя церкви предел Зосимы и Савватия идеже лежит мощи их о левую страну предель архистратига Михаила. 4. вверху пределы 12 апостолов 5 70 апостолов 6 Иоанна Лествичника. 7 Феодора Стратилата. 8 церковь Успения Богоматери с трапезою и с пекарнею. 9 у церкви Успения вверху предел Иоанна Предтечи. 10 великомученика Димитрия. 11 Николая чудот 12 часовня идеже лежат мощи святого Германа. 13 ризница с церковною утварю 14 книгохрани-тельница 15 переходы из соборныя церкви в трапезу 16 церковь Филиппа митрополита 17 церковь Благовещения Богоматери яже на святых вратах. 18 колокольная 19 поварня 20 швальня портная 21 швальня чеботная 22 мельница с толчеями.

А в ней Лавры здания часовня устройся указом царского величества от создания мира 7205 от рождества 1694 месяца 2' церковь Ануфрия Великого 3' часовня идеже чудотворение о просфоре 4' гостиница 5' часовня и кладезь юж 1' святей Филиппъ митрополит 6' часовня и кладезь чудотворца Зосимы 7' нищепитательница от обители едино поприще 8' рыбные ловитвы 9' озеро 10' кузница 11' остров Заецкий идеже церковь святого апостола Андрея от лавры [] поприщ. 16 островов Анзерский [иде]же церковь Троицы и монашеское скицкое житие от лавры поприщ 1 по вѣторомъ пришествии его царского величества в лавру благородного его отаславу государемъ царевичемъ и великимъ княземъ Алексиемъ Петровичемъ и сиклитомъ от города Архангелскаго моремъ на корабляхъ якоже на семъ листе изобразися от создания мѣра 1720 1701ду от рождества 1702 августа дня 1 в сл[аву свят]ыя единосущныя ии Живоначальныя и нераделимыя. Троицы в прославление преподобныхъ отецъ Зосимы и Савватія и Гермона Соловецкихъ чудотворцевъ издадеса сий чудотворный образъ славою Іа мѣди подшахомъ изобразими Іво І общею всенародною ползу в царствующемъ Москве тоя лавры при архимандрите Фирсе от сотворения мир[а 72]19 году от рождества І І плоти бога І Іа 1711 месяца».

Чрезъ многотрудныя и неудобности Ітакомъ полезная Іприсно зрятся при певати якоже бо чрезъ различныя подвиги святыхъ нашихъ отецъ Зосимы и Савватія премного полза во славу в трехъ ипостасехъ песнословимаго бога всероссийскому народу воссияши в лето 7944: преподобный отецъ Савватій удаляяся Ісулетнаго сего мира обрете святого Гермона в приморіи на Выге отстоящей от Соловецкаго острова :70: поприщъ Германъ же ведый известно красоту Соловецкаго острова и мыслевше съ Савватиемъ преплыша море и пожиша на острове Соловецкомъ, святой же Савватій известіе приимъ от бога о своей кончинѣ отиде со острова пак І на Выгъ реку и ту преставися лето 7970' посем прииде Зосима І Іи и обрете Германа у приморіи на Сумѣ отстоящей от острова Соловецкаго 120' поприщъ и пришедше на Соловецкій островъ Зосима и Германъ создаша церковь и келии древяныя и братию собораша и бысть святей Зосима игумен и принесоша святого тело Савватія с Выги на островъ и тако приставися святей Зосима 7986 І І Германъ же святей преставися 7992: посихъ І Іжественнымъ строениемъ в той Соловецкой лавре бехъ игумъ сѣлѣтило светѣйшее отецъ нашъ Филипъ иже бысть митрополитъ всероссийскаго престола всея церкви и келии камены созда и всю лавру несеко каменнымъ стенами огради якоже зде изобразися тиснениемъ святая лавра со всеми сущими в ней зданиями и со прилежащими к ней мѣстами и острова юже вся изображенная выше писанными числами показуется.

МОЛИТВА

О преподобный отцы Великий заступники и скорый услышатели и Іугодники божий и чудотворцы Зосимо и Савватіе не забудьте яко же обещаете посещати чада своя аще убо и отидете от насъ теломъ нодхомъ присно с нами пребываете молю убо васъ о преподобный избавите мя от огня и меча и нашествия иноплемениковъ огарани и латинства и междоусобныя брани и от тлетворныхъ ветровъ и от напрасныя смерти и от всехъ прилогъ бесовскихъ находящихся наны услышите мя грешнаго Раба своего имерекъ примите молитву си Іи моление мое еже к вамъ яко кадило благовонно и яко жертву.

ТРОПАРЬ. Глас 8.

Яка светилници явитесь всесветлии во отоць окиана моря преподобнии отцы
Зосимо и Савватие вы бо крестъ христовъ нарамо вземше и усердно тому
последовасте чистотою богови приближився от него же и сила ми чудесь
обогатитесь тем же мы любезно притекающе к ракам честныхъ мощей ва-
шихъ умилнѣи глаголемъ о преподобний отцы молите Христа бога спастися
душам нашим

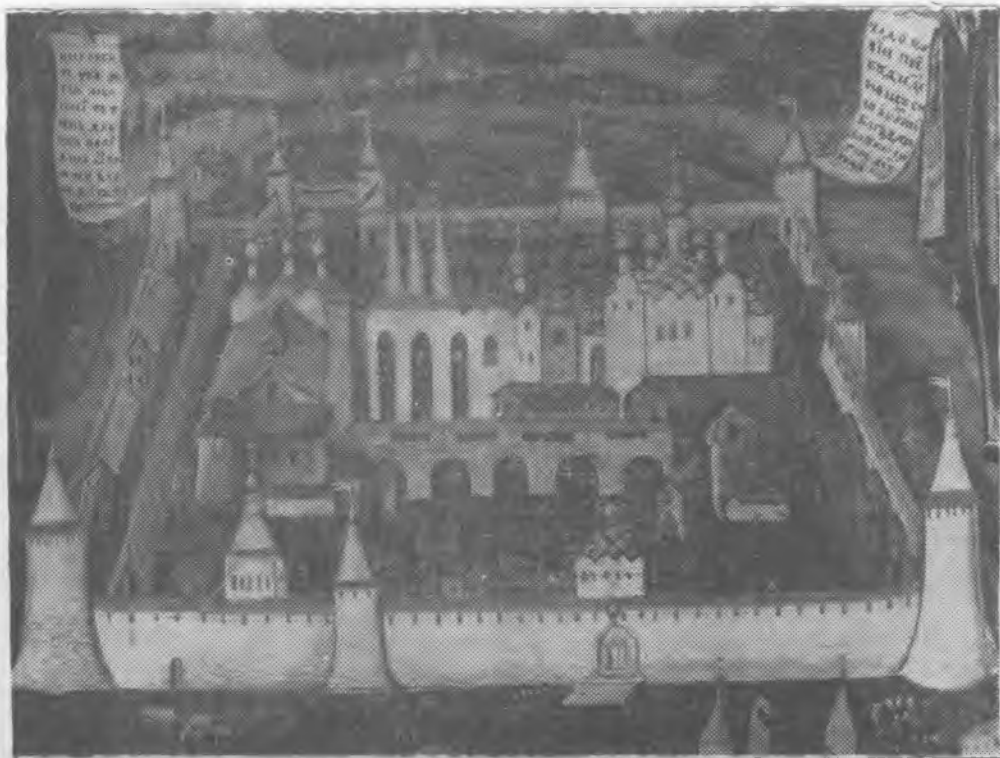
КОНДАК. Глас 8.

Христовою любовию уязвившесь препод[о]бний и того крестъ нарамо вземше
пѣи есте божественне вооружившесь на невидимыя враги и непрестан-
ныя молитвы яко копие в руках имуще [к]ре[п]к[о] победни есте бесовская
ополчения благодат господню приемше целите недуги душъ и телесъ прите-
кающих к ракамъ честныхъ мощей ваших чудесь лучи испущаете всюду
темъ зове вам радуитесь преподобнии отцы Зосимо и Савватие монахомъ
удобрение

Надписи приведены с раскрытием титлов, внесением букв в строку.
В скобки заключены пропущенные, утраченные или фрагментарно сохранив-
шиеся буквы.



Икона «Зосима и Савватий Соловецкие», 1711 г.(?).
АОМИИ.



Икона «Зосима и Савватий Соловецкие», 1711 г. (?). Фрагмент.



Клеймо «Чудо о князе Иоанне Оболенском на иконе
«Зосима и Савватий Соловецкие», 1711 г.(?)
АОМИИ



Д. Пастухов. «Зосима и Савватий Соловецкие»,
1765 г.
Гравюра на металле
СГИАПМЗ

О ДАТИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ ИЗ ДРЕВЕСИНЫ НЕРАЗРУШАЮЩИМИ МЕТОДАМИ

Датирование древесины неразрушающими методами основано на изменении свойств древесины с возрастом.

Установление даты нужно не только для интерпретации истории. Целый ряд задач без датирования просто не может быть решен. Одна из таких задач — оценка подлинности произведения. В объективном датировании очень заинтересованы, например, закупочные комиссии, приобретающие для музеев у населения художественные ценности и несущие материальную ответственность за их подлинность.

Вторая задача — датирование неатрибутированных произведений. В одном из музеев Беларуси автору показали несколько сот икон, датирование которых по иконографическим признакам вызвало у музея серьезные затруднения. В этом случае датирование досок могло бы дать отправную точку для их атрибуции и определения ценности.

Третья задача — датирование спорных произведений. Так, икона Ярославского художественного музея «Успение Богоматери» (инв. № 909) относилась разными искусствоведами либо к началу XVI века, либо к 60-м годам того же века. Датирование досок позволило однозначно отнести икону ко второй дате.

При помощи датирования древесины можно определять время ранее проводившихся ремонтных и реставрационных работ, а также решать задачи криминалистики, в первую очередь проводить атрибуцию похищенных произведений.

Кроме того, установление точной даты рубки древесины

для памятников, атрибутированных без исторических документов, позволяет значительно сузить временной диапазон поиска таких документов, а тем самым резко сократить и упростить архивную работу историков и искусствоведов, т. е. вести поиск целенаправленно.

Необходимо отметить, что в произведении, изготовленном из нескольких досок, датируется каждая из них, а это позволяет получить максимум информации при паспортизации произведений в музеях и, кроме того, устанавливать технологические особенности изготовления художественных ценностей, что дает дополнительную информацию для атрибуции изделий.

Особо нужно отметить, что знание времени рубки дерева позволяет корректировать технологический процесс реставрации и устанавливать режим эксплуатации изделий из старой древесины.

Наибольшую точность при датировании древесины дает дендрохронологический метод (± 1 год), основанный на том, что растущее дерево при неблагоприятных климатических условиях (засуха, избыток влаги, заморозки и т. п.) уменьшает величину прироста, т. е. ширину годичного слоя. Дерево как бы «записывает» на себе особенности прижизненного климата. Если нарисовать график прироста годичного слоя по годам, то будут отчетливо заметны участки с малым приростом (так называемые спектры угнетений). Если же известна временная привязка одного из них, то мы получаем шкалу для датирования древесины. Датировать по ней можно, накладывая на нее график прироста дерева с неизвестной датой рубки. При совпадении спектров угнетений дату рубки определяют простым отсчетом по шкале.

Из краткого описания сути метода становится ясно, что для датирования нужен либо спил ствола с полным набором годичных колец, либо сектор с тем же набором, либо керн, вынутый из ствола пустотелым буром.

В случае если часть слоев не сохранилась, точность датирования снижается.

В связи с тем, что на величину прироста влияют климатические факторы, датировочная шкала составляется только для определенных регионов, поэтому датировать древесину из одной климатической зоны по шкале другой затруднительно или просто невозможно.

Наболее четко реагируют на изменение климатических условий сосна, ель и дуб. Другие породы проявляют свое отношение к неблагоприятным условиям не так отчетливо. Именно поэтому дендрохронологи датируют только эти древесные породы.

В связи с тем, что в музеях имеется огромное количество произведений, выполненных из древесных пород, которые пока не поддавались датировке, а также с тем, что полный набор годовичных слоев на этих изделиях получить невозможно, была поставлена задача попытаться использовать при датировании изменения, происходящие в свойствах древесины в процессе ее старения, о которых говорилось в начале статьи.

Учитывая, что из произведений искусства образцы для анализов брать практически невозможно, предполагалось, что методы датирования должны быть неразрушающими.

Так как скорость изменения свойств древесины зависит от условий эксплуатации, то по этим условиям материал мы разделяем на три группы: 1 — предметы, предназначенные к эксплуатации в закрытых помещениях (подрамники картин, деревянная скульптура, иконы, обложки древних рукописей, мебель, утварь и т. п.); 2 — древесина архитектурных памятников; 3 — археологическая древесина.

Древесина второй группы подвержена действию жидкой влаги, перепадам температур, ультрафиолетовому излучению. Поэтому при определении возрастных изменений необходимо, как и в методе дендрохронологии, составлять шкалы для каждого отдельного региона.

Свойства древесины третьей группы будут зависеть от условий ее залегания (кислотности или щелочности почвы, наличия грунтовых вод, микроорганизмов, блуждающих токов и т. п.). Поэтому для датирования такой древесины физическими методами необходимо брать анализ почвы и при этом знать, как ее компоненты влияют на каждый из компонентов материала.

Древесина первой группы эксплуатируется в наиболее благоприятных условиях, примерно одинаковых в разных климатических зонах. Кроме того, в ней представлен гораздо больший спектр древесных пород. По этим причинам она была выбрана для изучения возможности датирования неразрушающими методами.

Не останавливаясь подробно на использованных методах, нужно сказать, что датирование, основанное на оценке изменений в свойствах древесины, происходящих за время эксплуатации, оказалось возможным.

Было показано, что датировочные шкалы нужно составлять на каждую древесную породу отдельно, ибо закономерности возрастных изменений для каждой из них строго индивидуальны. Это означает, что перед датированием необходимо определить породу древесины, что уже само по себе дает ценную ин-

формацию искусствоведам о предполагаемом регионе, из которого могло выйти художественное произведение.

Для увеличения точности атрибуции и исключения ошибок при датировании используются как минимум два независимых метода, основанных на разных физических принципах.

Точность датирования составляет $\pm (5-10)$ лет, а методы датирования уже успешно используются на древесине ели, сосны и липы.

Для составления датировочных шкал других древесных пород собирается материал.

В случае если необходимо взять пробу древесины, ее величина составляет не более 0,5 миллиграмма.

Ниже приводятся результаты датирования, проведенного на музейных экспонатах в Государственном музее-заповеднике «Коломенское», в Ярославском художественном музее, в Череповецком краеведческом музее и в музее Великого Устюга.

Необходимо отметить, что используемые методы позволяют датировать только древесину, а не художественное произведение. Напомнить об этом следует потому, что повторное использование древесины довольно распространено. Автору неоднократно попадались подписные произведения XVIII и XIX веков, написанные на досках XV века, а это означает, что датирование древесины и искусствоведческая атрибуция должны проводиться совместно, не исключая друг друга, для увеличения точности атрибуции и устранения возможных ошибок.

МУЗЕЙ «КОЛОМЕНСКОЕ»

№	Наименование экспоната, его №	Датировка автора	Датировка музея
1.	Сень костромская, шатер, Д. 709	1575 ± 5	1613—1633
2.	кокошник	1485 ± 5	
3.	Братеево, иконостас, Д. 870	1580 ± 5	1 пол. XVII в.
4.	Церковь Похвалы Богородицы в Башмакове, Д. 765	1720 ± 10	1700 ± 5
5.	Двери алтарные, Д. 768	1855 ± 10	XVIII в.
6.	Галич, ворота, Д. 101	1523 ± 5	XVI в.
7.	Зюзино, ворота, Д. 256	1647 ± 5	1688—1704
8.	Шукинские ворота, Д. 739	1830 ± 10	XVIII в.
9.	Столбик, Д. 1409	1500 ± 5	XVI в.
10.	Врата, Д. 783	1575 ± 5	1 пол. XVII в.

№	Наименование изделия, №	Датировка автора	Датировка музея
11.	Красный холм, врата, Д. 962	1580±5	1558—1564
12.	Сень, Д. 794	1620±10	XVI в.
13.	Николо-Перервинский монастырь, врата, Д. 734	1857±10	2-я пол. XVIII в.
14.	Портал Льва Иванова, Д. 865	1575±5	1633
15.	—»—, сень, правое клеймо	1595±5	»
16.	—»—, доска основа	1587±5	»
17.	—»—, столбец, внутр. доска	1570±5	»
18.	—»—, столбец, внешн. доска	1620±10	»

Как видно из полученных результатов, они дают серьезную пищу для размышлений, особенно для тех изделий, которые, числясь одним веком, оказываются моложе.

ЧЕРЕПОВЕЦКИЙ КРАЕВЕДЧЕСКИЙ МУЗЕЙ

1.	«Успение Богоматери», № 511/9	1587±5	Подписная 1653.
2.	«Богоматерь», № 560/4, 1-я доска	1590±5	XV век
	2-я доска	1604±5	»
3.	«Троица», № Р-560/9, 1-я доска	1642±7	XVI век
	2-я доска	1645±7	»
	3-я доска	1600±5	»
4.	«Богоматерь Грузинская», № 506/16, 1-я доска	1600±5	XVI век
	2-я доска	1597±5	»
	3-я доска	1599±5	»
5.	«Флор и Лавр», № Р-1042, подписная	1607±5	1602
6.	«Параскева Пятница», № 507/1, 1-я доска	1420±20	XVI век
	2-я доска	1510±20	»
7.	«Флор и Лавр», № 507/2, 1-я доска	1619±30	XVI век
	2-я доска	1569±30	»
	3-я доска	1619±30	»
8.	«Дмитрий Солунский», № 1003/1, 1-я доска	1619±30	XVI век
	2-я доска	1610±30	запись XVII в.

В позициях 6 и 7 бóльшие, чем указывалось ранее, погрешности (\pm (20 и 30) лет) обусловлены отсутствием шкалы на участке начала XVII века для древесины сосны, из которой изготовлена икона (поз. 6), и построенной на неточно датированном материале шкалы для древесины ели (поз. 7).

ЯРОСЛАВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ

№	Наименование экспоната, его №	Датировка автора	Датировка музея
1.	«Миняя — февраль», ЯХМ 1123, 1-я доска	1774 ± 10	кон. XVII в.?
	2-я доска	1705 ± 10	»
2.	«Миняя — март», ЯХМ И-1124	1688 ± 10	?
3.	«Миняя — июль», ЯХМ И-994	1696 ± 10	?
4.	«Илья-пророк с житием», ЯХМ И-1213		
	1-я доска	1686 ± 10	Подписная
	2-я доска	1668 ± 10	1679
	3-я доска	1668 ± 10	»
	4-я доска	1643 ± 10	»
5.	Рама иконы «Спас Вседержитель», ЯХМ 894		
	1-я доска	1658 ± 5	1798
	2-я доска	1708 ± 10	»
	3-я доска	1663 ± 5	»
	4-я доска	1733 ± 10	»

В Ярославском художественном музее автору предложили для датирования икону Богоматерь Одигитрия, датируемую концом XIII — 1-й половиной XIV веков, однако из-за того что на этом временном участке шкалы никаких исходных данных пока не имеется, датирование этой иконы оказалось невозможным. Было отмечено, что древесина по своим внешним признакам выглядит значительно старше XIV века. Точное датирование досок этой иконы, возможно, сделает ее более старой, хотя пока это гипотеза.

При пополнении шкалы данными, относящимися к этому времени, можно будет с высокой точностью определить время рубки древесины.

Перед датированием дирекция музея показала архивные записи, в которых говорилось о том, что после пожара в Успенском соборе резные колонки иконостаса были проданы в Архангельский собор Михайло-Архангельского монастыря. Возникла просьба установить справедливость этих записей, что и было сделано.

Анализ деталей царских врат Успенского собора показал, что лишь одна колонка первого яруса иконостаса Архангельского собора совпадает по времени с датой рубки древесины Успенского собора. Известно, что в 1666 году вдова купца Никифора Ревякина обратилась с просьбой о разрешении постройки Архангельского собора, а построен он был в 1668 году. Эти сведения после просмотра результатов датирования автору представил сотрудник института «Спецпроектреставрация» Н. Н. Роднин.

Следовательно, колонки, датируемые 1667 и 1672 годами (с учетом погрешности датирования), были созданы при постройке собора, что подтверждается и предварительным стилистическим анализом резьбы, проведенным сотрудником объединения «Союзреставрация» С. П. Утвой.

В заключение необходимо отметить, что датирование доски самым непосредственным образом связано с технологией реставрации. Изменившиеся за сотни лет свойства древесины требуют применения других клеев и укрепляющих смол, которые, если они подбираются с учетом свойств древесины, служат максимально возможным срок, экономя средства и труд реставраторов. Кроме того, условия эксплуатации изделий из старой древесины должны отличаться от условий для изделий, изготовленных из более молодой древесины.

Датирование досок, помимо того, что оно позволяет решать многочисленные задачи, становится необходимым технологическим звеном реставрационного процесса.

СОДЕРЖАНИЕ

И. Я. Богуславская (Ленинград). Н. В. Перцев как личность . . .	3
Н. П. Галенкович (Ярославль). Из Ярославского периода творчества Н. В. Перцева. (Письма из Углича, 1928 г.) . . .	12
А. А. Рыбаков (Вологда). Рекомендации Н. В. Перцева по укреплению стенной масляной живописи воскосмоляной мастикой . . .	22
Л. Я. Калачева (Вологда). О работе вологодского филиала ВХНРЦ им. Грабаря в 1988—1989 гг.	32
С. А. Субочев (Сольвычегодск). Специфика микроклимата Благовещенского собора в Сольвычегодске	38
О. В. Овсянников (Ленинград). Северный иконописный фонд по письменным источникам. Пути формирования и судьбы в XVI—XIX вв.	46
В. Г. Пуцко (Калуга). Каргопольская икона Богоматери (о генезисе иконографии Покрова)	77
И. А. Кочетков (Москва). Три северные иконы в собрании ГТГ	89
Т. М. Кольцова (Архангельск). Икона «Плоды страданий Христовых» 1689 года из собрания Архангельского областного музея изобразительных искусств	103
Н. В. Тарановская (Ленинград). «Лестница духовная» — памятник рукописной книжной традиции Северной Двины	116
В. Г. Платонов (Петрозаводск). Иконостасы храмов Обонежья по Писцовой книге 1628—1629 гг. и некоторые вопросы развития иконостасных композиций в XVII—XVIII вв.	126
М. И. Мильчик, Е. П. Варакин (Ленинград). Иконография Антониево-Дымского монастыря	137
С. П. Белов (Вологда). Материалы для биографии Д. А. Григорова	155
А. А. Рыбаков (Вологда). Художник Н. Г. Бекряшев (1874—1939) в Великом Устюге. История сохранения памятников художественной культуры Великого Устюга	169
Л. Я. Тынтарева (Новгород). А. Д. Стена	183
Л. Я. Калачева (Вологда). И. А. Пятницкая (1925—1989)	189
О. Н. Вешнякова (Архангельск). Икона «Зосима и Савватий Соловецкие» 1711 (?) из собрания Архангельского областного музея изобразительных искусств	195
И. И. Пищик (Москва). О датировании художественных ценностей из древесины неразрушающими методами	206