

Галунова Светлана Николаевна

ИКОНОПИСЬ ЧЕРЕПОВЕЦКОГО АРЕАЛА II ПОЛОВИНЫ XVII-XVIII ВВ.

Статья посвящена иконописи Череповецкого ареала II половины XVII-XVIII вв. Изучение данной проблемы началось сравнительно недавно. Древняя живопись Череповецкого Воскресенского монастыря с расположенными вокруг него небольшими локальными центрами может рассматриваться как особый историко-художественный ареал Русского Севера.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2010/1/11.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2010. № 1 (5). С. 54-57. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2010/1/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 745.04

Статья посвящена иконописи Череповецкого ареала II половины XVII-XVIII вв. Изучение данной проблемы началось сравнительно недавно. Древняя живопись Череповецкого Воскресенского монастыря с расположенными вокруг него небольшими локальными центрами может рассматриваться как особый историко-художественный ареал Русского Севера.

Ключевые слова и фразы: Череповецкий историко-художественный ареал; Череповецкий Воскресенский монастырь; верхневолжская иконописная традиция; Пошехонье; локальный центр.

Светлана Николаевна Галунова

Кафедра художественного образования

Череповецкий государственный университет

sng2052@rambler.ru

ИКОНОПИСЬ ЧЕРЕПОВЕЦКОГО АРЕАЛА II ПОЛОВИНЫ XVII-XVIII ВВ.®

В собрании Череповецкого музейного объединения находится большая коллекция иконописи II половины XVII-XVIII вв., происходящая с территории Пошехонья. Часть из них поступила из дореволюционного собрания музея, большинство же – в 20-30-х гг., в период массового разорения церквей. Сохранились целые иконописные комплексы этого периода, например, из церкви св. Николая Чудотворца села Дмитриево, Благовещенской церкви города Череповца.

Череповецкий Воскресенский монастырь, возникший во второй половине XIV века с расположенными близ него небольшими локальными центрами в бассейне реки Шексны, может рассматриваться как особый историко-художественный ареал Русского Севера. К началу XVII века в Пошехонье, под воздействием древних иконописных школ Ростова Великого и Твери, и, в меньшей степени – Новгорода, складывается своя художественная традиция. Наивысший расцвет иконного писания Череповецкого ареала приходится на конец XV – начало XVIII века. В подавляющем большинстве иконописных произведений края XV-XVII вв. просматриваются черты, роднящие их с верхневолжской иконописной традицией.

После бедствий Смутного времени в художественной жизни Череповецкого края наблюдается оживление. История сохранила имена некоторых иконописцев: архимандрит Воскресенского монастыря Исайя [7, с. 10], Василий Семенов и Василий Наумов [8, с. 257] из села Федосьева. До наших дней дошли разнообразные в стилистическом отношении произведения, которые позволяют говорить о том, что во II половине XVII в. в иконописи края намечаются новые тенденции.

«Спас в Силах» II половины XVII в. из дореволюционного собрания музея, сохраняет традиционную композицию. Новое проявляется в изображении деталей: одежды Спаса имеют многочисленные сложные складки, в соответствии с тенденцией XVII века, завершения их по-особому скруглены. Колорит иконы строится исключительно на контрастном сопоставлении крупных цветовых пятен: красного и темно-синего на оливковом фоне иконы. Присутствуют лишь градации этих цветов. Данные особенности присущи иконописи Твери. Однако от тверских икон образ из Череповца отличается малое внимание к объему. Иконописец стремится подчеркнуть плоскость иконы.

Из Троицкого собора города Череповца происходит образ св. Сергия Радонежского с 24 клеймами посмертных чудес. Икона упоминается среди почитаемых древних изображений искусствоведом П. Покрышкиным, посетившим Череповец в 1918 г. [3, с. 222]. Новое просматривается в изображении полосы, обрамляющей средник иконы: на ней имеется сложный растительный орнамент, написанный по серебряному полю цветными лаками. Своего рода обрамлением каждого из клейм являются архитектурные элементы, что встречается на иконах этого периода, как например, на образах из Угличского музея: иконе Иоанна Богослова [2, ил. 123] и «Благовещении» конца XVII в. [Там же, ил. 104].

Образ святителя Василия Великого из старинного собрания музея и икона св. Параскевы Пятницы XVII в. из Николо-Выксинской мужской пустыни отличаются повышенной жесткостью графичной моделировки. Для них характерны сильно удлинённые пропорции, интерес к объему, резкие переходы от света к тени. В обеих иконах цветовая гамма сведена к минимуму основных, контрастно противопоставленных цветов.

Среди произведений, происходящих из церкви Спаса Преображения села Борисоглебское, выделяется образ святого Николая Великорецкого Чудотворца, исполненный в 1670 году, по обещанию смолянина Федота Петрова. Святой изображен оплечно, на полях – фигура Христа и местные святые. Как считает С. К. Чернова, икона относится к типу патрональных [10, с. 148]. Образ отличается предельной лаконичностью композиции и цветового решения, преобладают охристые оттенки. Линия строга и выразительна. В исполнении иконы берет верх графическое начало. С помощью ограниченных художественных средств иконописец создает очень характерный образ святого.

К числу достаточно редких изображений относятся образы основателей пустыней края – преподобных Филиппа Ирапского и Игнатия Ломского. Они созданы в строгих канонических формах.

Икона преп. Филиппа Ирапского – одно из замечательных произведений пошехонских мастеров, написана в 1669 году для раки преподобного, по велению самого святого, явившегося старцу Филиппу-Ирапской пустыни Феодосию, как гласит надпись на нижнем поле иконы. Образ был списан с древней, не сохранившейся иконы. Святой Филипп представлен в рост, в традиционной позе. Сухоощавый лик с высоким лбом моделирован объемно, он величественен и строг. Рельефность лба, носа, скул мягко высветлена. Белильные движки нанесены тончайшими штрихами. Привлекает внимание блестящее владение иконописцем и живописными, и графическими приемами.

Образ преподобного Игнатия Ломского конца XVII века поступил в музей из церкви Спаса Нерукотворного деревни Спас-Лом. В приделе этого храма в 1591 г. был погребен святой [Там же, с. 67–68]. Св. Игнатий изображен в рост, на золотом фоне. Лик величаво спокоен, задумчив и несколько отрешен: взгляд его глаз, прикрытых веками, отведен в сторону и сосредоточен. Так же, как и в образе св. Филиппа Ирапского, заметен интерес художника к передаче объема.

В Череповецком музее находится коллекция из 148 икон, поступившая в 1977 году из церкви св. Николая Чудотворца села Дмитриево. Большинство икон относится к концу XVII века (времени постройки церкви).

«Троица Ветхозаветная в деяниях» происходит из местного ряда иконостаса. В центральной части – традиционное изображение трех Ангелов, восседающих за престолом. Средник не отделяется строго от клейм; организующее начало вносят элементы архитектуры: каждая сцена находится в отдельном помещении. Композиция производит впечатление перегруженности из-за изобилия персонажей и деталей. Фигуры имеют удлинённые пропорции, лики Ангелов весьма «живоподобны». Складки одежд, в отличие от ликов, моделированы жестковато, резко оконтурены линией. Краски нанесены плотным, почти эмалевым слоем. В изображении палат наблюдается интерес к перспективе. Присутствует подробный рассказ о библейском событии. В этот период появление подобных композиций характерно. Создается впечатление, что иконописец, восхищаясь сотворенным Богом окружающим миром, с любовью стремится запечатлеть каждое дерево, каждую травинку – так, что на иконе не остается свободного пространства.

«Воскресение Христово – Сошествие во Ад» с клеймами страстей (из местного ряда) исполнено в сходной стилистической манере. На иконе появляются два центра: собственно Воскресение Христово и Сошествие во Ад. По словам Н. П. Кондакова, в иконографии XVII в., в связи с влиянием западного искусства, в осложненной форме разработан ряд евангельских тем и событий. Образчиком нового композиционного решения может служить как раз «Воскресение Христово» [4, с. 186]. Не смотря на некоторую перегруженность композиции, икона по-своему красива и празднична. «Воскресение Христово» и «Троицу» писали, несомненно, мастера одного круга. Иконографически наш образ сходен с «Воскресением», происходящим из церкви Илии Пророка в Ярославле (1680 г.) [6, ил. 64, 65]. Дмитриевскую икону уместно сравнить также с московским аналогом (I треть XVII в.) из Угличского музея [2, ил. 29].

Усложнение композиционной схемы, характерное для иконописи XVII века, заметно и в иконе «София Премудрость Слова Божия». Изысканностью и утонченностью исполнения отличается образ Благовещения из праздничного ряда этой же церкви.

В иной стилистической манере выполнены иконы «Святые Модест, Кирик и Улита», «Рождество Пресвятой Богородицы», житийная икона «Николай Зарайский». Композиция каждой из них предельно проста; фигуры святых приземисты, непропорциональны, с крупными головами и руками. Цветовая гамма мрачновата. Однако образы по-своему выразительны. Икона «Отечество» из пророческого чина создана позднее. По своим стилистическим особенностям она мало похожа на иконы, о которых было сказано выше. Композиция ее отличается ясностью и простотой, а колорит сдержан. Лик Бога Отца наделен утонченными чертами и благородством. В мягкой моделировке большую роль играет светотень.

Над многочисленными образами Никольской церкви трудилось, видимо, несколько иконописцев, чья стилистическая манера и уровень мастерства сильно различались между собой. В наиболее значительных произведениях просматривается влияние ярославской иконописи. Столь заметное стилистическое различие икон, созданных в один период и для одной церкви может объясняться тем, что, с одной стороны, церковное строительство в XVII активизировалось, возросли потребности в иконописцах, с другой стороны – профессиональных мастеров не хватало. В данном случае могли работать совместно мастера иконного дела из крупных художественных центров и иконописцы из крестьян, обучавшиеся далеко не на самых лучших образцах.

Икона «Богоматерь Умиление Корсунская» из села Курилово относится к концу XVII века. Иконографически и стилистически это произведение сходно с аналогичным образом I половины XVII века, происходящей из церкви св. Дмитрия Солунского в Ярославле (ЯХМ, инв. № И–1149). Родство просматривается не только в укрупненной композиции, но и в трактовке деталей. Лик Богоматери высветлен в нескольких местах – не всегда в соответствии с реальной формой. Аналогичные высветления в виде небольших ограниченных участков мы видим, например, на иконах II половины XVII в. из Угличского музея: «Богоматери Казанской», «Женах Мироносицах», а также «Троице» [Там же, ил. 114, 115, 121]. Особенностью череповецкой иконы является серебряный фон средника, на котором изображены цветы и символ процветшего креста. Учитывая географическую близость к Череповцу древних иконописных центров: Ярославля и Углича, можно предположить, что между местными мастерами и иконописцами из этих городов существовали определенные контакты.

В целом, с середины XVII века в иконописи Пошехонья постепенно бреет верх тенденция изображения «развернутых» композиций. Такова замечательная икона «Чудо Георгия о змие» XVII века из деревни Маза Кадуйского района. Иконописец показал поистине виртуозное мастерство. Цвета иконы изысканно гармоничны, а линия изящна. Правда, налицо стремление художника передать изображаемое событие занимательно, со всеми возможными подробностями.

В XVIII столетии в иконописи Пошехонья, как в русской иконописи вообще, заметны новые черты. Это связано с переменами в мировосприятии людей того времени. Если ранее иконописец стремился отразить Богом откровенную истину, то теперь его более привлекает красота Богом сотворенного видимого мира. Нарастает интерес к повествовательным композициям, к передаче объема, появляются изображения, построенные по законам линейной перспективы. На местную культуру повлияло также проникновение массовой печатной продукции: иллюстрированных книг, гравированных икон, святцев и народного лубка.

В собрании Череповецкого музея находятся четыре иконы конца XVIII века, принадлежащие, видимо, одному мастеру: «Св. Георгий в житии», «Преп. Филипп Ирапский в житии», «Святитель Николай Зарайский в житии» и грандиозный «Страшный Суд». Две первые иконы происходят из Успенской церкви деревни Пречистая Кадуйского района, «Св. Николай» – из Преображенской церкви села Борисоглебское, а «Страшный Суд» – из Благовещенской Едомской церкви. Стилистические особенности икон дают основания полагать, что созданы они кем-либо из онежских иконников круга И. И. Богданова-Карбатовского [8, с. 15]. Икона «Св. Георгий» с четырнадцатью житийными клеймами довольно велика по размеру (126,3x102,5 см). Композиции средника и клейм лаконичны. Лик святого, изображенный в трехчетвертном повороте, почти светски округл и красив, очевиден интерес к светотеневой моделировке. Однако складки гиматия изображены пока еще плоскостно. Колорит построен на контрастном противопоставлении синих тонов с красноватыми и оранжевыми. Житийные иконы преп. Филиппа Ирапского и св. Николая Зарайского сходны с описанной выше иконой по общей композиции и колориту.

Образ Страшного Суда находился в притворе зимнего храма Благовещенской Едомской церкви. На иконе внимание акцентировано на идее Второго Пришествия Спасителя. По словам Н. П. Кондакова, в поздних иконах Страшного Суда фактически слились два изображения: Второе Пришествие и собственно Страшный Суд [4, с. 201]. Композиция огромной иконы (207x169 см) разбита на ряд самостоятельных сцен, каждая из которых носит назидательный характер. Левый нижний угол, олицетворяющий ад и смерть, противопоставляется верхнему правому, а вся верхняя часть композиции – нижней. Поля иконы сплошь покрыты текстом, отчего она напоминает своеобразное наглядное пособие.

В XVIII веке продолжают еще создаваться произведения, сохраняющие старинные иконописные схемы. Таковы образы Кирилла Белозерского с видом Кирилло-Белозерского монастыря из Благовещенской Едомской церкви, преп. Сергия Шухтовского из Покровской церкви. Это ряд икон из села Дмитриево, житийный образ «Свв. Модест и Власий» из села Борисоглебское. В трактовке образов здесь преимущественно использованы движки, линии, описи, хотя именно это придает изображениям определенную остроту и характерность.

Во второй половине XVIII века местные иконописцы знакомятся с техникой масляной живописи. Известно, что ею владели священник Воскресенского Череповецкого монастыря Стефан Петров и его брат Лука, (впоследствии Благодинный Череповецкого Воскресенского собора). Лука Петров писал иконы для иконостаса в церкви св. Кирилла Кирилло-Белозерского монастыря. В качестве иконографических образцов он использовал гравюры с западноевропейской живописи, а также заимствовал приемы из жанра портретной живописи XVIII века [5, с. 179].

В ризнице Череповецкого Воскресенского собора хранится образ святого Кирилла Новоезерского с видом основанного им монастыря. Икона представляет большой интерес для изучения монастырской архитектуры Русского Севера. При сохранении характерной для подобных образов композиции, в изображении монастырских строений иконописец применяет перспективные сокращения, в моделировке фигуры и зданий – светотень.

Иконы Благовещенской церкви г. Череповца (конец XVIII в.) исполнены в технике темперной живописи, но в них заметны черты нового. Образ Вседержителя со святыми Феодосием Пустынником и Афанасием Александрийским отличается особой праздничностью цветового решения. Не смотря на повышенную декоративность и стремление передать объем, художник создает возвышенные и выразительные образы, присущие именно иконописи, а не светскому искусству. Замечательна икона «Ста тридцати двух явлений Пресвятой Богородицы».

Черты барочной пышности появляются на иконах Иоанно-Богословской церкви города Череповца (II половина XVIII века). Здесь уже приходится говорить не об иконописи, а о живописи, поскольку, выражаясь словами протопопа Аввакума, образы писаны по «плотскому умыслу»: фигуры святых атлетически сложены, а лица (уже не лики) – не отличаются одухотворенностью. Все изображенное на иконах напоминает театральное представление на фоне барочных декораций. Целомудренная возвышенность образа уступает место светским представлениям о красоте.

Сближение с портретом мы видим на иконе св. Дмитрия Ростовского, исполненной в 1789 г. Алексеем Лошковым. Иконописец, видимо, ориентировался на прижизненное изображение святого, хранящееся ныне в Ростовском музее. Перемены в художественном видении наблюдаются и в иконе св. мученика Архидиакона Стефана из села Луковец. Трактовка иконописного образа предельно сближена с произведением светской живописи.

Значительная часть раскрытых на данный момент иконописных произведений второй половины XVII – XVIII вв., происходящих с территории Череповецкого ареала, обладает высокими художественными достоинствами и представляет искусствоведческий интерес. В целом, в конце XVII в. мы видим в иконописи отступление от канонической формы, а также большое разнообразие стилистических манер иконописцев, стремившихся отразить в произведении свое видение мира, запечатлеть собственную индивидуальность. Порой, при формальном сохранении иконографической основы композиции, эстетических достоинствах иконописных произведений, появляются признаки «онтологического измельчения». Наиболее строгие в каноническом отношении образы создаются, главным образом, при монастырях, но они не так уж многочисленны. В конце XVIII века грань между картиной и иконой, порой, трудно различить. В иконопись проникают принципы барочной живописи.

Усиливается также различие между искусством профессиональных мастеров иконописного дела и иконожков, происходящих из крестьянской среды. Черты архаизма ряда произведений прослеживаются, например, в технико-технологических особенностях подготовки досок для икон (подавляющее большинство икон до начала XVIII имеют ковчег, в отличие от столичной живописи). Архаичность присутствует, порой, и в стилистической манере: желая создать выразительные характеристики, иконописцы активно используют белильные движения, линии, описи. Можно предположить существование иконописных артелей, обладавших довольно устойчивыми живописными традициями, в которых сохранялись иконописные подлинники, не всегда отличавшиеся высоким художественным уровнем. Под влиянием воздействия западноевропейской живописи, распространения гравюры, иконопись Пошехонья в XVIII веке постепенно утрачивает свои оригинальные черты, хотя в окрестностях Череповца существуют, видимо, художественные центры, где продолжают работать талантливые мастера.

Список литературы

1. **Антоний, иеромонах.** Краткое описание Свято-Троицкой Филиппо-Ирапской обители. Новгород: Губернская типография, 1912. 16 с.
2. **Горстка А. Н.** Иконы Углича XIV–XX веков. М.: Гранд-Холдинг, 2006. 207 с.
3. **Известия Государственной Российской Археологической Комиссии.** Петроград, 1918. Вып. 66. С. 220–222.
4. **Кондаков Н. П.** Московская иконопись XVII века // Богословие образа. Икона и иконописцы. М.: Паломник, 2002. С. 161–220.
5. **Лелекова О. В.** Материалы к истории художественной мастерской Кирилло-Белозерского монастыря в XVII–XVIII вв. // Древнерусское искусство. Художественные памятники Русского Севера. М., 1989. С. 179.
6. **Масленицын С. И.** Ярославская иконопись. М.: Издательство «Искусство», 1983.
7. **Петров Лука.** Краткое описание Череповецкого Воскресенского монастыря (Научный архив Чер МО). Ф. 8. Оп. 4. Д. 54.
8. **Рыбаков А. А.** Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков. М.: Галарт, 1995. С. 251–261.
9. **Череповецкое музейное объединение. Древние лики.** М.: Сканрус, 2003.
10. **Чернова С. К.** Иконы святителя Николая Чудотворца в собрании Череповецкого музея // Почитание святителя Николая Чудотворца и его отражение в фольклоре, письменности и искусстве. М.: Сканрус, 2007. С. 146–148.

THE ICON PAINTING OF CHEREPOVETS AREAL OF THE SECOND HALF OF THE XVIITH-XVIIIRD CENTURIES

Svetlana Nikolaevna Galunova

*Department of Art Education
Cherepovets State University
sng2052@rambler.ru*

The article is devoted to the icon painting of Cherepovets areal of the second half of the XVIIth-XVIIIrd centuries. The study of this problem has been started recently. The ancient painting of Cherepovets Resurrection cloister with the small local centers around it can be regarded as the particular historical and artistic areal of the Russian North.

Key words and phrases: Cherepovets historical and artistic areal; Cherepovets Resurrection cloister; icon painting tradition of the upper Volga; Poshehonye; local center.