**ИКОНОСТАС ВВЕДЕНСКОГО СОБОРА ГОРОДА СОЛЬВЫЧЁГОДСКА КАК ОРИГИНАЛЬНЫЙ ПАМЯТНИК РУССКОГО ИСКУССТВА КОНЦА XVII ВЕКА**

Реставрационный центр имени Грабаря с 60-х гг. регуляр­но ведет реставрационные и и следовательские работы в Сольвычегодске — резиденции Строгановых в XV—XVII вв. Изучение иконостаса Введенского собора начато в 1986 г.

Из исторических источников мы знаем немало имен иконописцев рубежа XVII—XVIII вв., но сведения о них, как правило, довольно отрывочны. Не является здесь исключени­ем и творчество Стефана Нарыкова, дворового человека Строгановых (1).

Работы, выполненные Нарыковым, дают нам право счи­тать этого художника одним из интереснейших мастеров сво­его времени. Он заслуживает особого внимания как один из первых русских мастеров, писавших в западноевропейской технике масляной живописи. Нарыков, очевидно, был пер­вым русским художником-«пенсионером», учившимся за гра­ницей в конце XVII в. И, наконец, он один из тех, кто завер­шает славную плеяду строгановских мастеров.

Таким образом, исследование творчества С. Д. Нарыкова не только расширит наши представления о его произведени­ях, но и даст новый материал для более глубокого понима­ния нового стиля в русском искусстве.

Первое упоминание о Стефане Нарыкове встречается в «Летописи Двинской», переизданной в 1889 г. А. А. Титовым. В летописи говорится, что в 1698 г. архиепископ Холмо­горский Афанасий призвал живописца-«персонника» Степа­на Дементьева сына Нарыкова и заставил свою «архиерей­скую персонь» написать. Таким образом, Нарыков, судя по заказу столь значительного лица в истории петровской России, был довольно известным живописцем.

В конце XVIII-в. п 1789 г. сольвычегодский мешан А. И. Соскин напитал книгу «История города Соли Вычсгодской древних и нынешних времен»(3). В своем труде Д. И. Соскнн дает довольно полное описание сольвычегодских достопримечател'ьностей, в том числе и Введенского собора, и упоминает С. Д. Нарыкова. Об основании церкви он и пишет, что она была заложена в 1689 г., а освящена в 1712-м. Автор, ссылаясь на устное предание, указывает, что храм строился иностранными мастерами, и дает нам сведения о иконостасе: «В этой соборной церкви иконостас деревянный резной; святые образа живописного высокого иконописания, о чем свидетельствуют на местных образах надписи, что оные иконы писаны мастером Степаном Дементьевичем сыном Нарыкова в лето 7201 (т. е. 1693 г.), который в тогдашне время был в России славным живописным мастером, ...на ко торых иконах венцов и окладов не имеется для того, чтобы то высокое живописание от окладов не повредилось, и вид оных был одинаков...».

Таким образом, самыми ранними дошедшими до нас подлинными произведениями Стефана Дементьевича Нарыко­ва являются иконы из Введенского собора. На всех иконах местного ряда имеется подпись мастера.

Как уже говорилось выше, каменный Введенский собор построен на месте сгоревших и обветшалых древних постро­ек именитым человеком Григорием Дмитриевичем Строгано­вым. Закладка храма относится к 10 мая 1680 г., а освящен летний храм уже после смерти Г. Д. Строганова в 1712 г. Стены собора никогда не расписывались, а были только по­белены. Солея была выполнена из белого мрамора. Новше­ства в архитектуре повлекли за собой новое решение интерь­ера.

Единственным украшением внутреннего помещения глав­ного придела храма является величественный семиярусный иконостас, который поднимается от мраморной солеи почти до самого свода.

Всего в иконостасе Введенского собора сейчас 62 иконы, 60 из них, судя по характеру письма и технике исполнения, одновременны п написаны непосредственно для этого ико­ностаса в 16S3 г. Иконы закрыты по краям резными рамами, поэтому может показаться, что все они имеют фигурную форму основы. Однако почти все иконы прямоугольные. По плохо читаемой надписи на обороте иконы «Св. Николай» мы можем судить о том, что иконы писались в уже приготов­ленные ячейки иконостаса, т. с. резьба и рамы вокруг икон были уже готовы или доделывались, и иконы вставлялись в рамы до того, как иконостас бил собран п придвинут к стене. Характер письма и техника исполнения икон говорят о том, что художник к этому времени владел приемами и тради­циями западноевропейской живописи. Из этого можно сде­лать вывод, что Нарыков работал в Сольвычегодске после поездки и учебы за границей и работу начал не позднее 1692 г. Трудно поверит в то, что ему удалось написать все иконы за один сезон 1693 г. Очевидно, мастер имел помощ­ников или же начал работу уже в 1692 г. Доски под иконы выполнены с большим мастерством и с отличным качеством из сухой, хорошо подогнанной древесины. II по сей день, почти через 300 лет, живопись и основа икон находятся в великолепной сохранности.

Все компоненты, присущие русскому православному ико­ностасу и составляющие порядок изображения, присутству­ют и в Введенском иконостасе. В более древних храмах обра­зы, учитывая их христианскую символику, трактовались в спокойной, повествовательной, строго симметричной компози­ции, целью которой было показать ирреальность происхо­дящего. Нарыков вводит в композиции своих икон барочные приемы, которые можно найти практически во всех иконах, но особенно это наглядно в подписных произведениях мест­ного чина. Иконостас Введенского собора, безусловно, уни­кальное явление в русском искусстве конца XVII в. Мы не знаем ни одного памятника такого масштаба, который воб­рал бы в себя столько элементов нового для русской иконо­писи. Стефан Нарыков на несколько десятилетий опередил своих современников в трактовке образов, в приближении иконописи к светской манере письма. Его иконы поражают оригинальностью исполнения, не встречающейся у рус­ских мастеров в этот период. Все иконы написаны в технике масляной живописи. Художник отошел и от трактовки обра­зов мастеров XVII в., прежде всего школы Оружейной палаты и «строгановских иконописцев». Иконостас Введенского собора интересен своим композиционным построением. Его основные ряды—местный, Деисусный, пророческий и праотеческий разделяют меньшие по размеру три ряда житийного и страстного цикла. Изменен и древний композиционный приём верхних рядов иконостаса. В отличие от иконы «Богоматерь с младенцем» конкретный прототип работы художника изве­стен. На сей раз Нарыков использовал гравюру из Библии Пискатора. Однако икону мастера отличает от гравюры как общее построение, так и отдельные детали.

В этом произведении графическое начало также преоб­ладает над живописным. Рисунок художника точен и изыс­кан. Влияние искусства барокко ощущается в трактовке складок, в стремлении передать движение рук, в рисунке ступней ног, в укрупнённости масштаба фигуры Христа, что способствует созданию величественного и приподнятого об­раза.

При всей локальности цветов, использованных художни­ком, они образуют довольно изысканную цветовую гамму. Поражает в иконе удивительная свобода и смелость письма большими точными мазками, необычными для русской иконо­писи. Икона написана в один прием, без плавей, прописей и переделок.

В храмовой иконе «Введение во храм» Нарыков создает многофигурную композицию, действие в которой происходит, в большом зале храма с колоннами коринфского ордера, вы­полненными из яшмы. Здесь нет пышной торжественности, присущей барочным композициям, движение более спокойно. При сравнении с иконой «Введение во храм» композиция образа «Благовещение» кажется более напряженной. Фигуры арх. Гавриила и Марии противостоят друг другу. Нарыков изображает Богоматерь в экзальтированной позе с обращен­ными к небу глазами и молитвенно сложенными на груди руками. Фигура архангела более статична.

Для обеих икон характерна скупая монохромная цвето­вая гамма. «Картинность», присутствующая в изображении Богоматери с младенцем и Христа Вседержителя, имеет место и п иконах «Благовещение» и «Введение во храм», что сви­детельствует о несомненном влиянии на художника западно­европейских образцов.

Более традиционно решены иконы Аарона и Захарин, рас­положенные справа и слева от иконы «Благовещение» и «Вве­дение во храм». Иконы парные: Аарон изображен на дверях жертвенника, а пророк Захария на дверях диаконника.

Старцы написаны в трехчетвертном повороте, стоящим в рост. Максимальным увеличением размеров фигур создается впечатление присутствия святых в храме, они как бы выхо­дят из-за тяжелого занавеса, написанного в правой стороне икон. От занавеса на фигуры святых падает легкая тень, ко­торая создает иллюзию пространства.

Нарыков использовал как образец при письме Аарона гра­вюру из Библии Пискатора, иллюстрирующую Песнь песней Соломона, где слева от Христа изображен первосвященник в аналогичном ракурсе и одеждах, иконография лика также идентична. При кажущейся статичности внутренняя экспрес­сия создается за счет красоты и подвижности рисунка, кото­рый образует сложный пластический контур всей компози­ции. В иконе «Аарон» есть напряженность, свойственная сти­лю барокко. Несколько иначе решен образ Захарии. Сам факт его написания на дверях диаконника (а не Мельхисе­дека) довольно редкое явление в русской иконописи. Святой изобряжен в движении. Фигура Захарии неустойчива, при­подняв руки, он как бы уравновешивает в пространстве свою позу. Состояние неуравновешенности дополняет кади­ло, висящее на пальце правой руки первосвященника и рас­качивающегося в воздухе.

Иконы на дверях жертвенника и диаконника имеют важ­ное значение для общей композиции местного ряда. Их ритм является переходным от динамичных композиций цент­ральной части к статичным иконам, расположенным по краям местного ряда.

Замыкают местный ряд иконостаса две иконы: «Св. Ни­колай» и «Св. Григорий Богослов». Они ритмически связаны и одно композиционное целое со всем иконостасом и другими иконами местного ряда, хотя и отличаются как своей статич­ностью, так и колористическим исполнением. Нарыков, ре­шая проблему общей композиции местного ряда, использует интересный прием — две крайние иконы с каждой стороны попарно повторяют ритмическое построение противополож­ной пары икон. Так, у Николая поза в основном повторяет изображение Захарии, а Григорий Богослов решен идентично Аарону. С помощью зеркального приема создается единое впечатление ритмической завершенности местного ряда.

Общая цветовая гамма местного ряда в этих иконах не нарушается, они хорошо гармонируют с другими иконами, создавая единый приглушенный колорит.

Из выше сказанного можно сделать вывод, что местный ряд представляет собой единую композицию, построенную одним приёмом, когда святые изображены стоящими друг за другом, к деисусной позе, обращенные ликами к центру своего ряда. В Введенском нконостасе святые расположены попарно стоя­щими в произвольных позах, как бы беседующими между собой. Движения их фигур свободны и подчинены одном. ритму. Некоторые изображены спиной к центру иконостас." В иконах нет той ирреальности образов, столь характерно,: для русской иконописи вплоть до конца XVII в. Остановимся более подробно на иконах местного ряда иконостаса, которые являются подлинными произведениями Стефана Дементьевича Нарыкова.

Можно предположить несколько причин подписи Нарыковым своих икон. Первая в том, что художник сам без помощ­ников писал только эти иконы, и его подпись является га­рантией хорошего качества. Вторая — возможно, Нарыкоп продолжил традиции строгановских мастеров, которые под­писывали свои иконы еще в XVI в. И, наконец, третья при­чина в том, что подпись имеют иконы только местного ряда, т. к. она сделана позднее, когда иконы были установлены в иконостас.

Композиция местного ряда иконостаса симметрично урав­новешена относительно центральной оси. Однофигурной ком­позиции Христос Вседержитель справа от Царских врат со­ответствует слева двухфигурная композиция «Богоматерь с младенцем». И если в правом образе доминирует четко выра­женная вертикаль, то основу композиции левой иконы состав­ляет образный силуэт. Однако несмотря на столь резкую разницу композиционного решения художнику удается сохра­нить равновесие масс внутри местного ряда благодаря сле­дующим иконам: за изображением Христа следует многофигуная композиция «Введение во храм» — движение в ко­торой направлено от центра; композиция же слева за Бого­матерью — сцена Благовещения — строится на противо­поставлении двух вертикалей—фигур Марии и арх. Гавриила. Замыкают местный ряд статичные изображения 4 святых (по два с каждой стороны). Таким образом, это движение оказывается замкнутым в центральной части местного ряда, не находя выхода и продолжения, что придает композицион­ному построению всего чина динамичность и неуспокоенность, свойственные искусству барокко.

На Царских вратах Введенского собора помещены 6 икон без подписи Нарыкова.

Наиболее интересной работой Стефана Нарыкова в ико­ностасе является икона «Богоматерь с младенцем», располо­женная слева от Царских врат. Она напоминает, скорее, кар­тину на холсте, чем икону русского иконописца. Возможно, она написана под- впечатлением произведения североиталь- гиского. художника. Упоминание же ряда авторов, утвержда­ющих, что это копия с картины Рафаэля, вряд ли можно .считать верным, так как подобной картины у Рафаэля нет. В. иконе Нарыкова отсутствует внутренняя гармония образа, свойственная мастерам высокого Возрождения. Здесь можно усмотреть скорее влияние парадных композиций Тициана (например, «Мадонна семейства Пизаро») и болонской шко­лы. Богоматерь изображена сидящей на троне и придержи­вающей младенца Христа, который стоит у нее на коленях. Младенец обнимает мать за шею. Мария и Христос не смот­рят друга на друга, их взгляд обращен в сторону Царских врат, как бы к невидимым для нас молящимся, что дает воз­можность мысленно завершить композицию подобно «покло­нению Марии с младенцем», распространенную у итальянских мастеров.

При всей скупости цветовой гаммы — она построена на сочетании коричневых, красных, серо-белых тонах — произ­ведение достаточно декоративно. Графическое начало преоб­ладает над живописным. Это ощущается и в трактовке складок и четкости контуров. Лицо и руки Богоматери и тело младенца написаны объемно, с хорошим знанием анатомии. Цвет ликов телесный, на щеках «подрумяны». Тени легкие, резких складок и контрастов в цветовом решении изображе­ния тела нет.

Вряд ли можно назвать это произведение только ико­ной, так как живописное начало в ней явно преобладает. «Богоматерь с младенцем» Стефана Нарыкова — уникальное явление в русском искусстве конца XVII в., во многом пред­варяющее достижения русской религиозной живописи следу­ющего столетия. Более традиционно решен образ Христа Вседержителя — икона, находящаяся справа от Царских врат. Христос изображен стоящим в спокойной позе в пышных одеждах с красивыми развевающимися складками бело- желтого хитона и синего гиматия на фоне пейзажа. Фигура Христа максимально приближена к зрителю и занимает почти половину плоскости иконы. Лик Спасителя обрамлен темными, пышными, вьющимися волосами. Такой же иконо­графический тип лика Христа встречается еще на ряде икон по принципу двойной зеркальности: нарастания и чередова­ния ритма к центру иконостаса. Все эти моменты, типичные для стиля барокко, получат широкое распространение в Рос­сии в XVIII в. Таким образом, произведения С. Д. Нарыко ва предваряют не только технологические, но и композици­онные достижения русского искусства следующего столетия.

Другие ряды иконостаса мы не можем определенно отне­сти к произведениям Стефана Нарыкова, но они также суще­ственно отличаются по манере и технике письма от тради­ций древнерусской иконописи. Особенно это заметно в ико­нах пророческого и праотеческого рядов, композиция которых построена на сложном ритмическом движении, образующем одну цельную динамическую композицию, единый ансамбль.

Нами обнаружено, что в качестве первоисточника в созда­нии икон собора была многократно использована Библия Пискатора. Всего пока удалось идентифицировать 34 иконы Введенского иконостаса, где гравюры из Библии были об­разцом в той или иной мере.

Разберем наиболее важные, на наш взгляд, особенности верхних рядов иконостаса. В композиции общее расположе­ние икон с изображением праздников и страстей Христовых соответствует хронологии евангелийских сказаний. Лишь отдельные иконы выпадают из этой системы. Так, икона «Вос­стание из гроба» находится перед «Преображением», а «Сре­тение» помещено после иконы «Вход в Иерусалим». Можно предположить, что поскольку 2-й праздничный чин располо­жен под изображением апостолов, то в нем из всех праздни­ков выбраны сцены, иллюстрирующие в основном жизнь апостолов с Христом. Четвертый ярус находится под пророче­ским чином, и его сцены соответствуют пророчествам ветхо­заветных пророков о Богоматери и Христе.

Так, например, крайняя слева икона этого чина «Ветхоза­ветная троица» расположена под изображением Авраама.

Шестой ряд с изображением страстей находится под изо­бражением Саваофа, т. е. верховной субстанции, решающей судьбу человечества, перед которой и происходит действие, увенчавшееся искупительной жертвой Христа. Три верхние иконы являются апофеозом мученичества Стасителя и иллю­стрируют события, связанные с последними моментами его земной жизни. Они окружают «Распятие», завершающее иконостас.

Надо сказать, что изображение праздников и сцен стра­стей, основой для которых послужили западные гравюры, бы­ло довольно распространенным явлением на Руси в XVII в. Гораздо реже мы можем встретить иконы с парным изобра­жением святых. Такое решение композиции получило большое распространение позднее, с середины XVIII в. Что касается Деисуса «в пяти лицах», то иконы с подобным композицион­ным решением встречаются у иконописцев «Оружейной па- ляты» с середины XVII столетия. Особый интерес представ­ляют иконы пророческого и праотеческого чина. Их композиции, динамика и уравновешенность иконостаса, создавая цельный монументальный образ памятника.

Цветовое решение основных трех рядов также соответ­ствует общему композиционному решению. Неяркая пастель­ная гамма, без резко выраженных акцентов, уравновешена и соподчинена. Золотое обрамление икон дополняет впечатле­ние единства всей композиции ансамбля.

В заключение необходимо сказать об авторстве С. Д. Нарыкова в исполнении икон верхних рядов иконостаса.

Относительно техники письма можно заметить, что она, как и отдельные фрагменты рисунка, вполне отвечает стилю работы одного мастера. Так, например, изображение лика Богоматери из 5 ряда имеет сходную иконографию с ликом Марии в «Благовещении» и Богоматери, изображенной на Парскнх вратах. При написании крыльев ангелов художник использовал на всех иконах одинаковый живописный при­ем. Близки техника и манера написания ликов старцев. Схожие приемы используются в исполнении престолов и об­лаков. Одинаково написаны колонны в композициях с ин­терьером (см. «Введение во храм» и «Сретение»), Очень важно, что во всех иконах очевидно хорошее знание худож­ником анатомии, все фигуры пропорциональны, хотя напи­саны с учетом ракурского восприятия.

Живописное решение икон также имеет ряд общих черт. Все иконы иконостаса имеют тонкий красочный слой; более пастозные маски художник делает лишь на местах цветовых акцентов. У всех икон отсутствует левкас и живопись лежит на проклеенной тонированной «подложке».'Для всего иконо­стаса характерна единая приглушенная цветовая гамма. Локальные пятна одеяний святых уравновешены и сгармонироваиы во всем ансамбле иконостаса, что позволяет пред­положить наличие одного ведущего мастера.

Надо сказать, что изображение праздников и сцен стра­стей, основой для которых послужили западные гравюры, бы­ло довольно распространенным явлением на Руси в XVII в. Гораздо реже мы можем встретить иконы с парным изобра­жением святых. Такое решение композиции получило большое распространение позднее, с середины XVIII в. Что касается Деисуса «в пяти лицах», то иконы с подобным композицион­ным решением встречаются у иконописцев «Оружейной па- ляты» с середины XVII столетия. Особый интерес представ­ляют иконы пророческого и праотеческого чина. Их композиции, динамика и уравновешенность иконостаса, создавая цельный монументальный образ памятника.

Цветовое решение основных трех рядов также соответ­ствует общему композиционному решению. Неяркая пастель­ная гамма, без резко выраженных акцентов, уравновешена и соподчинена. Золотое обрамление икон дополняет впечатле­ние единства всей композиции ансамбля.

В заключение необходимо сказать об авторстве С. Д. Нарыкова в исполнении икон верхних рядов иконостаса.

Относительно техники письма можно заметить, что она, как и отдельные фрагменты рисунка, вполне отвечает стилю работы одного мастера. Так, например, изображение лика Богоматери из 5 ряда имеет сходную иконографию с ликом Марии в «Благовещении» и Богоматери, изображенной на Парскнх вратах. При написании крыльев ангелов художник использовал на всех иконах одинаковый живописный при­ем. Близки техника и манера написания ликов старцев. Схожие приемы используются в исполнении престолов и об­лаков. Одинаково написаны колонны в композициях с ин­терьером (см. «Введение во храм» и «Сретение»), Очень важно, что во всех иконах очевидно хорошее знание худож­ником анатомии, все фигуры пропорциональны, хотя напи­саны с учетом ракурского восприятия.

Живописное решение икон также имеет ряд общих черт. Все иконы иконостаса имеют тонкий красочный слой; более пастозные маски художник делает лишь на местах цветовых акцентов. У всех икон отсутствует левкас и живопись лежит на проклеенной тонированной «подложке».'Для всего иконо­стаса характерна единая приглушенная цветовая гамма. Локальные пятна одеяний святых уравновешены и сгармонированы во всем ансамбле иконостаса, что позволяет пред­положить наличие одного ведущего мастера.

И, наконец, относительно общей композиции иконостас;! можно сказать, что, создавая единый ансамбль, автор применил с «больших» чинах один принцип построения — чере­дование и нарастание движения фигур от краев иконостаса к центру, к кульминации всего чина — иконам Богоматери, Деисуса и Саваофа. И, как правило, по краям рядов персонажи изображены повернутыми лицом к центру иконостаса и находятся в более спокойных позах.

Исходя из вышесказанного можно предположить, что С. Д. Нарыков был основным знаменщиком и художником при создании всего ансамбля Введенского иконостаса. Здесь можно ответить, что заимствование большинства композиции и j Библии Пискатора существенно облегчало его задачу.

Возможна, мастер использовал помощников, но если они и были, то участие их незначительно, в противном случае трудно объяснить столь разительное сходство приемов в на­писании ликов, архитектуры и деталей одежд, а главное — органическую целостность единого ансамблевого решения всех икон, проявляющуюся и в композиционном, и в колори­стическом строе иконостаса.

С. Добрынин,

реставрационный центр им. Грабаря