

М. М. Фёдорова

Иконографические источники в ростовской финифти XVIII–XIX веков

В статье рассматриваются визуальные иконографические источники, которые в указанный период использовали мастера ростовской финифти. Обращается внимание на зависимость выбора иконографических образцов от общих процессов, происходящих в русской живописи на эмали, иконописи Нового времени, определенного периода развития ростовской финифти. Акцентируется влияние иконографического источника на стилистику иконы на эмали.

Ключевые слова: ростовская финифть, икона на эмали, иконографические источники, ремесло, промысел, миниатюра, гравюра, прорись, сколок.

М. М. Fyodorova

Iconographical Sources in the Rostov Enamel of the XVIII–XIX centuries

This article regards the visual iconographic sources, which in this period were used by the masters of the Rostov enamel. Attention is drawn to the dependence of the choice of certain iconographic sample on the general processes occurring in Russian painting on enamel, icon New time for a certain period of the Rostov enamel. The author shows the connection between iconographic sources and icon styles on the enamel.

Key words: Rostov enamel, iconographic sources, Russian painting on enamel.

Тема иконографических источников в ростовской финифти XVIII–XIX вв. еще не становилась предметом особого внимания. Исключением являются исследования, посвященные иконографии свт. Димитрия Ростовского на эмали [11; 14]. В статье мы постараемся рассмотреть этот вопрос безотносительно к конкретному персонажу, выявить основные иконографические образцы, установить взаимосвязь с определенными периодами в истории ростовской финифти.

Анализируя иконопись на эмали, сразу отметим, что в качестве иконографических источников мы рассматриваем не первоначальные – собственно письменные тексты священного писания или придания, а изображения, созданные на их основе. Для художественного процесса в ремесле или народном промысле, в основании которых лежит не сочинение образа, а трансляция профессиональной и культурной традиций, обращение не к письменным источникам, а к визуальным образцам более типично. Здесь следует заметить, что прямое использование письменного источника также нельзя исключать, как минимум потому, что известно бытование в ростовской финифти в конце XIX в. текста иконографического подлинника. Однако в тот период, когда дело было поставлено на поток, использование текстовых подлинников не могло получить широкого распространения. Видимо, к ним обращались только производители дорогостоящей эксклюзивной иконы на эмали, одним из которых и

был Никанор Шапошников – хозяин иконографического подлинника из собрания ГМЗРК [1].

Поставленный вопрос представляет особый интерес и сложен в связи с тем, что в рассматриваемый период наблюдалось большое разнообразие иконографических источников, в которых были представлены различные влияния западной и восточной традиции, разных эпох и стилей. Особенность иконописи в провинции состояла в том, что она, участвуя в общерусском процессе, воспринимала и адаптировала к своим задачам столичный художественный продукт. В ростовской финифти набор иконографических образцов мало чем отличался от принятых в практике иных провинциальных иконописных центров, например, в Палехе или Мстере, что нашло отражение в книге О. Ю. Тарасова «Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России» [12]. Это были иконы разных эпох и типов, прориси, живопись, графика. В ростовской иконе на эмали на разных этапах развития были свои предпочтения в использовании тех или иных источников.

Сразу отметим, что до определенного момента, под которым мы подразумеваем завершение этапа формирования промысла, ростовская миниатюра на эмали развивалась в соответствии с общим ходом развития русской миниатюры на эмали религиозной тематики, с поправкой на некоторое временное и стадияльное отставание.

Живопись на эмали, появившись в России в конце XVII в., некоторое время не могла обрести свои выразительные средства. Миниатюра на эмали, находясь на одном предмете рядом с эмалью по рельефу, литью или скани, терялась в их соседстве. В усольских и ранних троицких миниатюрах конца XVII – начала XVIII в. живопись по эмали являлась, по существу, не живописью, а раскрашенным рисунком. Для нее в качестве иконографических источников очевидно было использование различных графических материалов: от прорисей для икон до известных гравюр из Библии Пискаatora. Графике отдавалось предпочтение, так как она, кроме возможности воспроизведения уже решенных композиционных задач, помогала организовать живописное пространство миниатюры за счет четкой линии.

В начале XVIII в. в России получает развитие живописная эмаль светского содержания. Светская живопись начинает оказывать все большее и большее воздействие на живопись на эмали в целом. Появляются коричневофонные эмали, что связано с влиянием идущего через Украину польского репрезентативного портрета. В этот период в эмалях продолжает доминировать графическая первооснова, как в приемах живописи, так и в избранных к воспроизведению иконографических образцах.

Первая треть XVIII в. – время подавляющего влияния на живописные эмали гравюр Библии Пискаatora, которая до середины XVIII в. оставалась здесь самым цитируемым источником. Барочность и маньеризм гравюр Библии Пискаatora во многом повлияли на стилистику живописной иконы на эмали всего XVIII в., которая ощущалась даже тогда, когда о воспроизведении конкретных гравюр из нее уже мало что напоминало.

На ростовскую финифть Библия Пискаatora оказала опосредованное влияние. Первая эмальерная мастерская в Ростове появилась в 60-х гг. XVIII в. В это время в церковной живописи по эмали уже предпочитали использовать другие иконографические источники, но некоторые композиции (или их фрагменты) Библии Пискаatora продолжали писать. В частности, в Страстном цикле выделялась гравюра «Распятие». К ней обращались, воспроизводя ее не буквально, но с некоторыми изменениями в деталях. Однако, чаще встречались фрагменты этой композиции. Так, на ветвях наперсных крестов располагали поясные изображения предстоящих Богоматери и Иоанна Богослова, весьма близкие к изо-

браженным на данной гравюре. Особую популярность получило изображение благословляющего Спасителя с державой с гравюры «Пригвозждение ко кресту». Его писали как в полнофигурном, так и в поясном вариантах. В ростовской финифти поясное изображение Спаса Вседержителя было единственным цитированием Библии Пискаatora, перешедшим из XVIII в XIX в. Следует отметить, что источником для этих цитирований выступали не сами гравюры, а эмали профессиональных мастеров, выполненные в столицах. Таким образом, графические композиции или их фрагменты из Библии Пискаatora использовались в ростовской финифти уже после того, как они были апробированы в столичных эмалях.

В России религиозная живопись на эмали, используя возможности, данные ей самим материалом и техникой, нашла присущие только ей декоративные выразительные средства ближе к середине XVIII в. Возможно, это было связано с успехами в цветном стеклоделании (использование новых материалов), росписи по фарфору (изменение техники росписи) и с влиянием западноевропейских эмалей (применение живописных решений). Эмали профессиональных мастеров второй половины XVIII в. оказали значительное воздействие на развитие ростовской финифти. Местные эмальеры предпочитали копировать иконописные сюжеты, уже переведенные в эмаль, отображая в своих произведениях не только иконографию, но и стилистику образца. Специфика барокко – усложненное, противонаправленное движение, избыточность формы, пространственные фоны с архитектурой и открытыми проемами, многофигурными композициями в первую очередь находили отражение в столичных эмалях и, затем, в более сглаженной форме, в ростовской финифти последней четверти XVIII – начала XIX в. Так, Яков Шапошников неоднократно в разные периоды (в 1810-е и в 1830-е гг.) повторял композиции дробниц для оклада Евангелия, впервые встреченные на окладе, работы московского мастера А. Постникова 1770-х гг. Освоив ее, ростовский мастер, варьируя приемы письма, переносил изображение из одной стилистики в другую, двигаясь от барочной живописи к классицистической.

Говоря о влиянии профессиональных эмалей, нельзя не вспомнить работы троицкого мастера П. Казановича, и не только в связи с тем, его техника нашла продолжение в самых ранних датированных ростовских эмалях. Произведения П. Казановича нередко становились иконографиче-

ческим источником для ростовской финифти. Особенно часто писали евангелистов, воспроизводя дробницы на окладе Евангелия, вложенного в 1751 г. в Киево-Печерскую лавру.

Эмалевый образец доминировал до конца первой трети XIX в., видимо, это было связано с тем, что, копируя или интерпретируя профессиональные эмали, ростовские мастера стремились совершенствовать свою технику.

Писали не только с эмалей. Ранний период творчества А. Всесвятского (1780-е гг.) позволяет предположить, что, возможно, он пользовался книжной миниатюрой (заставками к Евангелиям) или просто развивал свою иконописную практику на новых материалах, перенося в живопись на эмали стилистику древнерусской иконы. Об этом свидетельствует следующее: принцип построения пространства, интерьер с предметами, изображенными в *обратной* перспективе, плоскостное решение объемных форм, графика архитектурных деталей. Но эту работу нельзя назвать элементарным копированием. Композиции более динамичны, чем иконные образы, в открытых проемах мастер писал объемные двухцветные облака. В технике живописи по эмали А. Всесвятского присутствовали и технические приемы темперной иконописи: лессировки, пробела, оживки. Ростовская финифть не только создавалась иконописцами, ее совершенно справедливо воспринимали как полноценный миниатюрный святой образ или икону малых форм. Икона Нового времени, выполненная на холсте, дереве или бумажной основе, во все периоды находила отражение в ростовской финифти. Она могла быть живописной академической, народной, стилизованной под XVII в.

В конце XVIII в. ростовская миниатюра на эмали уже получила возможность разрабатывать и тиражировать свой собственный потенциал. Этот процесс в первую очередь связан с развитием ученичества, передачей опыта от мастера к ученику, когда воспроизводились не только приемы росписи, но и конкретные образцы, что, видимо, имеет отношение к деятельности Г. Гвоздарева, который занимался обучением будущих эмальеров.

В первой трети XIX в. мастера нередко обращались к известным произведениям живописи, видимо, копируя их репродукции. Иначе как, например, объяснить появление в творчестве Я. Шапошникова «Тайной вечери» с фрески Леонардо Да Винчи [10, с. 204]. Но больших успехов достигали все же в воспроизведении компо-

зиций на эмали. Например, можно сравнить пластину «Воскресение Христово» для оклада Евангелия работы Я. Шапошникова и аналогичный образ Д. Евреинова для дарохранительницы Казанского собора в Санкт-Петербурге и сделать вывод о полном соответствии композиций обоих памятников.

Широкое распространение в ростовской финифти получила сцена Благовещения, первоисточником которой были клейма царских врат Казанского собора в Санкт-Петербурге работы В. Боровиковского. Только в собрании ГМЗ «Ростовский кремль» хранятся шесть пар миниатюр, в основе которых лежит данное произведение. Вряд ли многие ростовские мастера, кроме купцов и свободного художника Н. Сальникова, имели возможность непосредственно их копировать. Скорее всего, они повторяли литографию В. Погонкина [10, с. 37], а в дальнейшем, все более и более упрощая изображение, – эмали своих предшественников.

При переходе на знаковую систему, характерную для народного промысла, основным источником иконографии в ростовской финифти стала литография – черно-белая и цветная.

В архиве организатора промысла конца XIX в. Ивана Алексеевича Фуртова сохранились образцы бумажных икон, которые использовались при росписи пластин: хромолитографии, репродукции гравюр, несколько рисунков карандашом, прориси, отдельные листы лицевых подлинников, среди которых более ста различных типов богородичных икон. Большинство хромолитографий было издано на Украине в конце XIX в.

При сравнении миниатюр из собрания ГМЗ РК с этим архивом можно найти множество соответствий. Это единоличные изображения: прп. Сергия Радонежского [2], прп. Саввы Сторожевского [3], свт. Феодосия Угличского [4] и др. Или многофигурные композиции и миниатюры с архитектурным фоном прп. Тихона Калужского чудотворца в дубе [5], Явление иконы свт. Николая блгв. кн. Димитрию Донскому [6], изображение ап. Андрея Первозванного и прп. Антония Великого на фоне Андреевского скита на Афонской горе [7]. Очевидно, что в конце XIX в. мастера более свободно трактовали оригинал, чем их предшественники в конце XVIII – начале XIX в.

Необходимо заметить, что мастера, выпускавшие дешевую массовую паломническую икону, вряд ли пользовались даже литографией, они получали сколок или проколку (проколотую иг-

лой кальку), которую накладывали на пластинку для получения контура изображения, как это описано у А. Титова [13] и К. Фуртова [15] в конце XIX в.

Литография и рисунок с изображением свщмуч. Авраамия из архива И. А. Фуртова позволяют говорить о том, что в работе мастера между печатной иконкой и эмалевой пластинкой был посредник – рисунок, необходимый для выполнения проколки. К сожалению, в собрании музея нашлось только полнофигурное изображение свщмуч. Авраамия [8]. В иконе нарушены пропорции, она напоминает детский рисунок, в фоне справа от фигуры мазки ложатся горизонтально, слева – вертикально, раскраска одежд формальная, контур выделен, грубо наложена штриховка одежд – все говорит о том, что перед нами не слабая копия, а живой, полноценный примитив.

Популярная гравюра лежала в основании миниатюр не только массового производства, но и ведущего мастера этого времени Ивана Шапошникова-младшего. Известен интерьер его работы, выполненный с литографии 1874 г.

Редким исключением обращения к иллюстрациям старообрядческой рукописи XVII в. является комплекс миниатюр из собрания А. А. Титова «Страсти Христовы» на 25 финифтяных пластинках [9]. Очевидно, что в их основе лежала раскрашенная гравюра.

Таким, образом, для ростовской финифти XVIII–XIX вв. характерно использование визуальных иконографических источников. Связь с письменным источником в ростовской финифти XVIII–XIX вв. проследить сложно, так как источник почти всегда был опосредован через какой либо образец. Мастера копировали живописное, иконописное, графическое изображение или эмаль. Все названные источники оказывали непосредственное влияние и получали собственную трактовку в ростовской финифти, что сказывалось в соотношении графического и живописного начала, в композиционном и колористическом решении.

Для различных этапов развития ростовской финифти характерно преобладание тех или иных источников. Так, их особое разнообразие наблюдается в начальный период освоения мастерства, когда использовалась книжная гравюра, живописная и темперная икона, эмалевая миниатюра, сначала столичная, затем ростовская. Для этапа роста профессионализма с конца XVIII до 1830-х гг. характерно копирование профессиональных

эмалей, в период развития промысла – иконы на бумажной основе. Основным методом работы мастера оставалось воспроизведение образца, в какой-то период это было копированием, в какой-то – интерпретацией, что характерно как для ремесленного производства, так и для народного промысла.

Примечания

1. Архив ГМЗ РК Р-415.
2. ГМЗРК инв. Ф-890, 895–916.
3. ГМЗРК инв. Ф-1031.
4. ГМЗРК инв. Ф-1439.
5. ГМЗРК инв. Ф-1443.
6. ГМЗРК инв. Ф-810.
7. ГМЗРК инв. Ф-855.
8. ГМЗРК инв. Ф-884.
9. ГМЗРК инв. Ф-891.
10. Иисус Христос в христианском искусстве и культуре XIV–XX века. ГРМ [Текст] / авт. ст. В. Булкин, Т. Вилинбахова, М. Петров. – СПб. : Palace Editions, 2000. – 523 с.
11. Полушкина, Л. Л. Монастырские заказы как определяющий фактор деятельности мастерской И. А. Фуртова (1880–1910 гг.) [Текст] / Л. Л. Полушкина // ИКРЗ. 2000. – Ростов, 2001. – С. 243–247.
12. Тарасов, О. Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России [Текст] / О. Ю. Тарасов. – М. : Прогресс – культура. Традиция, 1996. – 495 с.
13. Титов, А. А. Подробный отчет о ростовской выставке 1880 г. Очерк живописи по финифти в Ростове [Текст] / А. А. Титов. – Ярославль, 1880. – 104 с.
14. Федорова, М. М. Димитрий Ростовский. Иконография в собрании Ростовского музея [Текст] / М. М. Федорова // Сообщения Ростовского музея. Вып. II. – Ростов, 1991. – С. 48–70. (0,4 п. л.).
15. Фуртов, К. А. Финифтяное производство. Пособие для мастеров [Текст] / К. А. Фуртов. – М., 1911. – 32 с.