Т. М. Кольцова

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ИКОНОПИСИ АРХАНГЕЛЬСКОГО КРАЯ В КОНЦЕ XVI–XVIII ВВ.

Искусство Архангельского края – значительное и самобытное явление русской культуры. Тесная взаимосвязь с творчеством крупных художественных центров помогла заложить основы северной иконописи уже в конце XV в., обрести ей самостоятельность и пережить подлинный расцвет в XVI–XVIII вв. Благодаря особенностям историко-культурного развития региона искусство самой отдаленной от центра северной провинции поражает своей масштабностью и разнообразием. Искусство иконописи Архангельского края было искусством контрастов. Для живописи характерно соседство архаики и классики, высокого профессионализма и незамысловатого ремесла. Это объясняется тем, что на Севере превалировала крестьянская иконопись, утвердившаяся благодаря особому укладу жизни и специфическим социальным условиям. В XVIII в. значение северной культуры состояло еще и в том, что она продолжала хранить и развивать древнерусские традиции, постепенно слабеющие в центральных областях России.

T. Kol'tsova

PECULIARITIES OF ICON PAINTING FORMATION IN THE ARKHANGELSK REGION IN THE LATE 16th–18th CENTURIES

The art of the Arkhangelsk region is a significant and original phenomenon of the Russian culture. Close interrelation with creative work of the large art centers helped to lay down the foundations of the northern icon painting as early as in the late 15th century, to make it independent and to reach real blossoming in the 16th–18th centuries. Owing to peculiarities of historical and cultural development of the region, the art of the most remote northern province amazes by its large scale and variety. The icon painting of the Arkhangelsk region was the art of contrasts. The combination of archaic character and classics, high professionalism and simple handicraft is characteristic of the northern painting. It results from the fact that in the North the predominant art was peasant icon painting, which strengthened itself due to a special way of life and specific social conditions. In the 18th century the significance of the northern culture laid also in the fact that it continued to preserve and develop the Ancient Russian traditions, which were gradually weakening in central regions of Russia.

Русский Север – хранитель памятников древней народной культуры, где они создавались на протяжении нескольких столетий в условиях стабильности, патриархального уклада жизни и непрерывности художественных традиций. Даже в наше время на Севере еще обнаруживаются многие неизвестные памятники прошлого. Сложение разных факторов обеспечило своеобразие культуры этого обширного региона. Следует учитывать особенности заселения территории, социальный состав жителей, формы землевладения, традиционные занятия населения и хозяйственные связи. На территории Архангельского края мы имеем живую модель художественных процессов, протекавших и в других районах Руси, завершившихся во второй половине XVIII в. Широкий срез массового искусства с привлечением большого числа новых произведений имеет большое значение не только для познания культуры северной провинции, но и для характеристики общерусского художественного процесса.

Живопись этого региона в XVI–XVIII вв. относится к числу наименее изученных явлений отечественной культуры. В то же время коллекции «северных писем» в музеях страны довольно значительны, но часто обезличены из-за утраты сведений об источнике поступления. Открытие икон с четким происхождением дает возможность описать их и в дальнейшем использовать как базу образцовых произведений для сравнения и атрибуции. Иконное наследие северных городов и монастырей отличается большим стилистическим разнообразием. После открытия значительной части произведений назрела необходимость выявления и изучения искусства отдельных центров северной иконописи. Сегодня уже определена специфика искусства Обонежья и вологодских земель. Иконы, созданные на обширных северных территориях, принято объединять термином «северные письма». Одна из актуальных задач – соотнести этот устоявшийся термин с традициями и стилистическими особенностями искусства той или иной территории, с наследием ведущих школ (особенно Новгорода и Ростова); проследить хронологическую последовательность, а также степень влияния этих школ на местную культуру. Необычайно важным представляется выявление и определение роли артелей иконописцев, а иногда и отдельных мастеров в формировании стилистических особенностей искусства северных центров. Наряду с профессиональным творчеством, на Севере сформировалась уникальная среда крестьянской иконописи, где ремесло живописцев опиралось на устойчивые архаичные традиции.

Иконное наследие Русского Севера труднодоступно для изучения из-за разрозненности и разбросанности произведений по обширной территории. Значительные коллекции северной живописи рассредоточены сейчас по различным музеям, церквям и частным собраниям Архангельской и Мурманской областей, Карелии. Коллекции «северных писем» значительны и в центральных музеях страны. Многие иконы находятся под поздними записями или потемневшей олифой и, тем не менее, нуждаются хотя бы в предварительной атрибуции. Аварийное состояние живописи в некоторых северных церквях и даже гибель их значительной части в последние десятилетия делают выявление и исследование памятников особенно актуальным.

Искусство Русского Севера формировалось в особых исторических условиях. Северные земли осваивались выходцами из Новгорода и центральных районов Руси. Это определило ориентацию искусства Севера в XIII–XVI вв. на художественную культуру таких крупных средневековых центров, как Ростов, Новгород и Москва, о чем свидетельствует целый ряд произведений. В XVI–XVIII вв. на Севере работали местные иконописцы и даже целые артели мастеров. Необходимость уточнения и локализации северного наследия поднималась в трудах некоторых ученых (Г. И. Вздорнов, А. С. Косцова, М. А. Реформатская,

Э. С. Смирнова)[1]. Осмысление региональных особенностей иконописи Обонежья впервые предложено Э. С. Смирновой[2]. Позже появились книги А. А. Рыбакова о вологодской иконе[3] и Т. М. Кольцовой – об иконах Северного Поонежья[4]. Отсутствие обобщающих трудов, посвященных иконописи обширного Архангельского края, определило проблематику данной статьи.

Исследование является результатом многолетней экспедиционной собирательской работы по Северу России, выявления и научной фиксации сохранившихся произведений древней живописи и иконостасов. Обследованы классические архитектурные памятники бассейнов рек Северной Двины, Онеги, Пинеги, Мезени, Ваги, многие из которых ныне остались только в фотографиях.

Крестьянское заселение Русского Севера, а за ним и христианизация вновь осваиваемых земель осуществлялись выходцами из Великого Новгорода, Ростова, Москвы. Поэтому северная иконопись возникла не на пустом месте. В основу местного искусства были положены традиции новгородской, московской и ростовской иконописных школ. Доказательство того – иконы, привезенные в XIV–XV вв. на Север из Центра России, а также написанные местными мастерами под их влиянием. Среди них – знаменитое «Сийское Евангелие» XIV в. (Библиотека Академии наук), комплекс икон XIV в. из с. Кривое на Двине (Государственная Третьяковская Галерея).

Древнейший памятник коллекции Архангельского музея изобразительных искусств – «Спас Нерукотворный. Не рыдай Мене, Мати» XIV в., был обнаружен в церкви на одном из островов Северной Двины. Он восходит своими корнями к ростовской иконописи. Под влиянием новгородской живописи написаны краснофонные иконы: «Богоматерь с младенцем и пророк Илия» из часовни д. Бухалово на Кенозере и «Иоанн Златоуст» из Введенской церкви д. Кузьмино на Княжострове (обе – второй половины XV в., собрание Архангельского областного музея изобразительных искусств (АОМИИ)). С искусством Новгорода эти произведения сближают контрастное сочетание ярких локальных цветов, плоскостность, подчеркнутое значение контура и линии. К произведениям московской школы иконописи относится икона «Сошествие во ад» XVI в., происходящая из села Нёнокса в Поморье (АОМИИ).

Становление традиций северной иконописи восходит к концу XV–XVI вв. Это совпадает со временем утверждения русского централизованного государства во главе с Москвой. Поскольку церквей на Севере тогда строилось мало, и убранство их составляли в основном невысокие одно- и двухъярусные иконостасы, то повсеместного, большого спроса на иконы не было. А тот, что был, преимущественно обеспечивался иконами, поступавшими из других регионов. Крупные заказы выполнялись приглашенными мастерами. Так, к примеру, иконы для Преображенского собора Соловецкого монастыря, строившегося в 1558–1566 гг., писали мастера из Новгорода.

Отдаленный Север, и особенно его монастыри, всегда притягивали богатых вкладчиков. Среди них были русские цари, князья, бояре. Назовем лишь наиболее значительных вкладчиков Соловецкого монастыря: цари Иван Грозный и Алексей Михайлович, князь Дмитрий Пожарский, келарь Троице-Сергиева монастыря Александр Булатников. На Север присылали много даров: иконы, серебряные оклады, царские врата, выполненные в лучших художественных мастерских Центральной России. Наиболее ценные из них хранились в монастырских ризницах. Известно, что патриарх Никон, основавший Крестный монастырь на Кий-острове в Белом море в 1656 г., отправил из Москвы во вновь построенную обитель несколько возов с иконами и церковной утварью. Привозные иконы служили провинциальным мастерам иконописными подлинниками, свое-

образными образцами для подражания. Однако следует подчеркнуть, что подражание не было слепым, уже в ранних иконах, написанных провинциальными северными мастерами, наряду с определенной мерой зависимости от образца, присутствуют самобытные черты.

Письменные источники XVI в. упоминают первых иконописцев-северян. Их мало, и работают они преимущественно в монастырях. Григорий, Иван, Михей – в Антониево-Сийском монастыре; Симеон с сыном Иваном – в Веркольском; Иван и Сенка Иванов – в Николо-Корельском. Старец Садоф писал иконы в Соловецком монастыре, а Ждан Кузнецов, Жданок Жданов, Ивашка – в поморских вотчинах монастыря. Нельзя сказать с уверенностью, что все перечисленные мастера по происхождению северяне. Не исключено, что некоторые из них пришли в северные монастыри из других регионов. Сомнение не вызывает лишь творчество местных иконописцев XVI в. в поморских вотчинах Соловецкого монастыря: в Сумском остроге, Нюхче. В конце XVI в. появляются свои мастера-иконописцы и в крупных северных городах: в Холмогорах – Стенька Степанов, Давыдец Михайлов, Иван Тимофеев, в Каргополе – Федор Трофимов[5].

Иконы, привозимые на Север в XV–XVI вв., иконописные образцы и творчество приглашенных сюда мастеров стали основой для формирования местного искусства. Северные мастера обучались иконописи, работая в составе артелей приезжих иконописцев. Шел процесс познавания, освоения ремесла. Местные иконописцы были очень зависимы от влияния крупных художественных центров. В качестве образцов они использовали иконы разных художественных школ. Поэтому местная живопись XVI в. в ряде случаев представляет собой синтез различных стилистических направлений.

Инициатива строительства церквей на Севере принадлежала, как правило, волостному крестьянству. Существование вновь построенного храма полностью зависело от прихожан, которые должны были обеспечить его землей, необходимой для содержания служителей церкви. Клир зависел от волости, так как его представители выбирались из своей же среды. Художественный образ северного приходского храма формировался прежде всего достатком заказчика. На Беломорском Севере, в отличие от Вологодских земель, значительно меньше храмов строилось на средства богатых купцов. Основными заказчиками были монастыри, а также приходские крестьяне, которые часто становились и исполнителями заказа.

Церковное строительство на Севере в XVII–XVIII вв. активизировалось, возросли потребности обителей и церквей в иконах. Уже к XVII в. стала заметной разница в профессиональном мастерстве иконописцев крупных северных городов и монастырей, с одной стороны, и крестьянских мастеров, с другой стороны. Первая группа, несомненно, более профессиональна. Зато вторая – более многочисленна. Основную часть «северных писем» составляли «крестьянские письма». Они отличаются простотой и лаконизмом. На иконах часто можно встретить незамысловатый рисунок, неумелое построение пропорций фигур на плоскости, нарушение технологии живописи. Все это результат того, что иконописцы из крестьян получали профессиональные навыки «с руки», от старших по артели и обучались подчас далеко не на самых лучших образцах и примерах.

Характер, уровень и качество икон очень зависели и от заказчика. Основными заказчиками на Севере были тоже крестьяне. Не очень богатые, не очень притязательные. Они-то и формировали на Севере ту художественную культуру, которая была им доступна по их понятиям и средствам. Несомненно, уровень жизни приходов различался. Одни еле-еле набирали денег на строительство и ремонт церквей, другие процветали. К последним относилось поморское село Нёнокса, где находи-

лись солеварни пяти крупных монастырей. В украшении нёнокоцких храмов принимали участие лучшие иконописцы Кирило-Белозерского, Антониево-Сийского, Соловецкого монастырей, а также мастера из Холмогор. Таких богатых сел, которые в силу их экономической значимости находились под особым патронатом монастырей, было немного.

На рубеже XVII–XVIII вв. Север наводнила массовая печатная продукция: гравированные иконы и народные лубки, святцы, иллюстрированные книги. Они, несомненно, повлияли на местную культуру. Стоит хотя бы вспомнить, как успешно использовали северные живописцы книжные графические орнаменты. А гравированные иконы выполняли роль иконописных подлинников.

С конца XVII в. официальная церковь на Севере жила в противоборстве со старообрядцами, которые держались за старые традиции и технологии в иконописи. Им было противопоставлено знание новой технологии масляной живописи, владение профессиональным рисунком и перспективным построением. Север знакомится с искусством барокко. Иконописцев-северян посылали для обучения в иконописные мастерские крупных городов Центральной России. Так, архангельский иконописец Евграф Либеровский обучался в Санкт-Петербурге. Туда же направлял наиболее даровитых учеников своей иконописной мастерской «на усовершенствование живописи» Соловецкий монастырь. В частности, в столице учились Андрей Чалков (у мастера Ивана Вешнякова) и Петр Савин (у Ивана Бельского). Василий Чалков обучался у С. Соколова в Великом Устюге.

В чем причины того, что на Архангельском Севере не сформировалась стилистически единая школа иконописи? Во-первых, труднодоступность северных территорий, большие расстояния, сложность сообщения привели к некоторой изоляции северных иконописцев друг от друга. Во-вторых, не было объединяющего художественного центра, где бы концентрировались знания мастеров, иконописные подлинники, технологии, материалы. В третьих, большинство северных земель были поделены между монастырями, и живописная ориентация вотчинных земель зависела от вкусов конкретной метрополии.

Русский Север не дал единого стилистического направления в иконописи. Однако творчество иконописцев, работавших в крупных северных городах и монастырях, имело свои особенности и специфику. В письменных источниках найдено более двухсот пятидесяти имен иконописцев, работавших на Архангельском Севере XVI–XVIII вв., которые имели определенный социальный статус и экономическое положение.

На огромной территории Архангельского Севера, почти повсеместно, в XVI–XVIII столетиях работали местные мастера. Архивные документы именуют мастеров иконописи по-разному: иконниками и иконописцами. Первое из этих наименований более древнее. Хронологически четкую границу между ними провести трудно, случалось, что и в начале XVIII в. мастера называли иконником, но в основном уже в последней четверти XVII в. их называли иконописцами. Реже встречается термин «иконный мастер». Живописью занимались монахи, монастырские слуги и трудники ряда северных монастырей. Причем иконописцы, работавшие в городах, в частности в Каргополе и Холмогорах, могли выполнять иконописные заказы и в сельских церквах. Однако основную группу северных иконописцев составляли крестьяне. Среди них были священники, дьячки, вышедшие из той же крестьянской среды. Каждый иконописец имел свой земельный надел, от которого кормился. Монастырские крестьяне-иконописцы были обязаны к тому же обрабатывать тягловые земли. Например, у Тимофея Перфильева, иконника Сумского острога Соловецкого монастыря, было «тягловое... поле з братом иво иконником»[6]. Кроме того, иконописцы

облагались традиционным для монастырских крестьян оброком. Это подчас создавало весьма серьезные проблемы для семей иконописцев. К примеру, иконник вотчины Кийского Крестного монастыря Михаил Алексеев в течение восьми лет жил «в отлучке» от своей семьи, работая в Крестном и подмосковном Новоиерусалимском монастырях. Его жена с шестью малыми детьми оставалась в деревне Огрушинской на реке Онеге. Михаил неоднократно обращался к патриарху Никону с челобитными о замене его тягла на иконописные работы. Он писал патриарху, что «оскудал и обдолжал», а «жене з робятишки питатися нечем»[7]. После этого Никон распорядился выдать на пропитание жены его и детей ржи и ячменя.

Иконопись в XVII – XVIII вв. становится важным художественным ремеслом в Архангельском крае. Оно часто передавалось по наследству. У того же Михаила Алексеева было четверо сыновей: Савка, Андрюшка, Васка, Козьма. Все они унаследовали от отца иконописные навыки. В Холмогорах в XVII–XVIII вв. работали несколько поколений иконописцев Струниных, на Пинеге – Зубовых, в Поморье – Чалковых, на Онеге – Богдановых-Карбатовских, Максимовых. Уже к XVIII в. на Архангельском Севере появляется фамилия Иконников, которая, несомненно, свидетельствует об устойчивых семейных традициях в иконописи. Так, например, внуки онежского иконописца Феоктиста Климентова – Петр и Яков, сыновья Гавриловы – были иконописцами и носили фамилию Иконниковы.

Иногда иконописное мастерство передавалось «из рук в руки» при совместной работе. Иконописцы с малолетства поступали на обучение в артели, в составе которых выполняли работы в разных приходах, при этом получая необходимые профессиональные навыки. Иконописные артели на Севере были довольно устойчивы. В них из поколения в поколение передавались не только традиции живописи, но и образцы – иконописные подлинники. В этом причина архаизма северных икон, характерного для крестьянской среды иконописи.

Поскольку для крестьянских иконописцев их ремесло было важным источником существования, то они не гнушались и «малярной» работы. Могли покрасить стены в церквах, клиросы и лавки в храме; кому-то поручали и «малярку бортов карбаса». Иконописцы холмогорской артели раскрашивали шатер каменной колокольни в Холмогорах.

Приступая к иконописному заказу, мастера заключали «порядную», или договор, со священнослужителями и прихожанами храма. В «порядной» оговаривались денежное вознаграждение, сроки выполнения заказов, характер работы и условия. Любопытно, что оплата шла не только деньгами, но и «платьем», сеном, хлебными припасами, рыбой и маслом. В договоре упоминались материалы – доски, краски, левкас, используемые иконописцем. Как правило, если это был монастырский заказ, то краски и золото давала обитель. Если иконописец использовал свои материалы, то деньги на краски ему выдавали вперед; это особо оговаривалось в порядной.

Список красок, которыми писали северные иконописцы, весьма разнообразен. Большие запасы их были в монастырях, в Холмогорском архиерейском доме, где постоянно занимались живописью. Краски и золото приобретали в крупных городах, на поморских ярмарках, а также привозили из Москвы и кораблями из европейских городов. Ряд из них составляли на основе северных пигментов. К примеру, в холмогорских документах конца XVII в. упомянута краска «толстуха», которая составлялась «по указке» Алексея Струнина. На Мезени в качестве красящего вещества использовали мергель, в обилии встречающийся на берегах этой реки. Желтые, красные и коричневые охры на иконах XVII в. из с. Койнас (АОМИИ) аналогичны палитре знаменитых мезенских прялок.

Технико-технологические особенности северной иконописи пока остаются малоизученными. Большинство северных икон написано на сосновых досках, реже – на еловых. Толщина досок к концу XVII – началу XVIII в. увеличивается, иконы становятся довольно массивными. В это же время для крепления наиболее крупных досок появляются дополнительные шпонки – типа «ласточкин хвост». Иконы XVII–XVIII вв. покрывает плотная и грубая паволока, иногда она ложится только по местам стыковки досок. Грунты на иконах неоднородные. Можно отметить особенность грунтов на иконах Поонежья, Каргополья, где использовался довольно толстый, рыхлый и нестойкий гипсовый левкас.

На Севере строились, как правило, деревянные храмы, каменные были редкостью. Практика показывает, что лучше сохранились иконы, которые происходят из деревянных не отапливаемых храмов, где сезонные перепады температуры и влажности были менее заметны. Большинство северных икон XVI–XVII вв. дошли до нас под частичными или сплошными записями, слоем загрязнений и потемневшей олифы. Они нередко имеют многослойные поновления или сплошные записи, как икона «Вознесение» из с. Лядины Каргопольского района (АОМИИ). В 1767 г. по распоряжению Холмогорского духовного правления были поновлены иконы в церквах епархии. Назначили иконописцев, которые выполняли эти работы: Е. Либеровского, Я. Никонова, А. Мехрякова и других мастеров. «Оперхалые» иконы поновлялись на средства приходов. Поздним обновлениям подверглись иконы Холмогорских, Важских, Поморских волостей. В меньшей степени – иконы Онежских волостей.

Искусство иконописи Архангельского края было искусством контрастов. Для живописи характерно соседство архаики и классики, высокого профессионализма и незамысловатого ремесла. Это объясняется тем, что на Севере превалировала крестьянская иконопись, утвердившаяся благодаря особому укладу жизни и специфическим социальным условиям. На всех этапах развития народное искусство существовало параллельно с монастырской живописью и творчеством мастеров, работавших в крупных посадах и городах. Удельный вес крестьянской составляющей искусства Архангельского края был несравненно выше, чем на вологодских землях. В XVIII в. значение северной культуры состояло еще и в том, что она продолжала хранить и развивать древнерусские традиции, постепенно слабеющие в центральных областях России.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Реформатская М. А.* Северные письма. – М., 1968; *Вздорнов Г. В.* О «Северных письмах» // Советское искусстовознание-80: Сб. ст. – Вып. 1. – М., 1981.

[2] *Смирнова Э. С.* Живопись Обонежья. – Л., 1967.

[3] *Рыбаков А. А.* Вологодская икона. – М., 1995.

[4] *Кольцова Т. М.* Иконы Северного Поонежья. – М., 2005.

[5] *Кольцова Т. М.* Северные иконописцы. Опыт биобиблиографического словаря. – Архангельск, 1998. – С. 50, 58, 87.

[6] РГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 57. Л. 59 об-60 об.

[7] *Кольцова Т. М.* Указ. соч. С. 82–87.