

**ИКОНОПИСНОЕ НАСЛЕДИЕ ЧЕРЕПОВЕЦКОГО АРЕАЛА  
КОНЦА XIV – НАЧАЛА XVII ВЕКА В СОБРАНИИ ЧЕРЕПОВЕЦКОГО МУЗЕЯ**

*Работа представлена кафедрой ИЗО и МП Гуманитарного института ЧГУ.  
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор А. А. Рыбаков*

*Статья посвящена иконописи Череповецкого ареала конца XIV – начала XVII в. Изучение данной проблемы началось сравнительно недавно. Древняя живопись Воскресенского Череповецкого монастыря с расположенными вокруг него небольшими локальными центрами может рассматриваться как особый историко-художественный ареал Русского Севера.*

**Ключевые слова:** *Череповецкий ареал, историко-художественный ареал, Череповецкий Воскресенский монастырь, верхневолжская иконописная традиция, Пошехонье, локальный центр, иконография, плоскостная моделировка, графичная манера живописи.*

S. Galunova

**ICON PAINTING HERITAGE OF THE CHEREPOVETS AREA OF THE LATE 14<sup>TH</sup> –  
EARLY 17<sup>TH</sup> CENTURIES IN THE COLLECTION OF THE CHEREPOVETS MUSEUM**

*The article is devoted to the problem of icon painting of the Cherepovets area in the late 14<sup>th</sup> – early 17<sup>th</sup> centuries. The study of this problem began not very long ago. The old Russian painting of the Monastery of the Resurrection in Cherepovets and small local centers around it can be regarded as a particular historical and cultural area of the Russian North.*

**Key words:** *Cherepovets area, historical and cultural area, Monastery of the Resurrection in Cherepovets, Upper Volga tradition of icon painting, Poshekhonye, local center, iconography, flat painting, graphic manner of painting.*

Иконопись Русского Севера на протяжении нескольких десятков лет привлекает внимание исследователей древнерусской живописи. В их поле зрения оказалось иконное наследие северных территорий Великого Новгорода, включавших земли по берегам Онежского озера, Архангельское Поморье и регион с центром в Вологде. Однако до настоящего времени остается недостаточно изученной иконопись отдельных художественных центров, располагавшихся в пределах данных историко-культурных зон.

Череповецкий Воскресенский монастырь, возникший во второй половине XIV в. с расположенными близ него небольшими локальными центрами в бассейне реки Шексны, может рассматриваться как особый

историко-художественный ареал Русского Севера [7, с. 21; 9, с. 172]. Важным географическим объектом Череповецкого ареала является река Шексна, соединяющая Белое озеро с Волгой. К данному региону, кроме среднего течения Шексны, относится также нижнее течение реки Суды с разветвленной системой. С древних времен существует топоним «Пошехонье», обозначающий земли по реке Шексне. Применительно к иконописи данного ареала используется термин «пошехонская» [7, с. 251]. Этим подчеркивается своеобразие формирования данного ареала и его связь с верхневолжской художественной традицией. Иконное наследие Вологодской части Пошехонья находится преимущественно в фондах Череповецкого музея. Реставриро-

ванный фонд памятников конца XIV–XVII в. составляет около 60 икон, происходящих из древних очагов духовной культуры края: Череповецкого Воскресенского монастыря, Свято-Троицкой Филиппо-Ирапской пустыни, Покровской церкви с. Долгая Слобода, часовни Флора и Лавра д. Пасмурово. Впервые к иконописи края обратился доктор искусствоведения А. А. Рыбаков. Он пришел к выводу, что древняя живопись ареала составляет особое структурное звено в историко-художественной классификационной системе древнерусской иконописи [7, с. 21].

Стилистическое своеобразие иконописных произведений Череповецкого ареала исторически обусловлено. В раннем средневековье на этих землях происходила колонизация как из новгородских, так и ростово-суздальских земель. Возможно, в первой половине XI в. Белоозеро (оно включало земли бассейна реки Шексны) вошло в состав Ростово-Суздальских земель [3, с. 16].

Череповецкий (Череповской) Воскресенский монастырь был основан, вероятно, по благословию св. Сергия Радонежского между 1355 и 1364 гг., в период нахождения на кафедре епископа Ростовского и Белозерского Игнатия. Основателями обители были иноки Афанасий и Феодосий [4, с. 8]. В 1449 г. монастырь стал домовым митрополичьим и, кроме того, ставропигиальным. Земли Пошехонья, в связи с присоединением Белоозера к Москве в XIV столетии и дроблением края на небольшие феодальные владения, находились во владении московского митрополичьего дома, великого князя московского, потомков удельных князей. В XIV–XVI вв. в округе Череповецкого монастыря возникает ряд пустыней: Преображенская, что в Езовых, Азариева Выксинская Никольская, Филиппо-Ирапская, Успенская Воронина, Покровская Шухтовская, Дмитриевская Югская, Сохотская, Ройская, Шалацкая [4, с. 12] и др. В одних центрах концентрируются произведения иконописи, в других, кроме того, развиваются ремесла и иконное писание.

Обширный комплекс источников позволяет проследить историю развития Воскре-

сенского Череповецкого монастыря, формирование его ансамблей, однако, что касается иконописи, дело обстоит гораздо сложнее. Наиболее раннее свидетельство об иконном писании в монастыре принадлежит благочинному Воскресенского собора Луке Петрову (начало XIX в.), который сам был иконописцем [4, с. 10].

Древнейшее произведение, связанное с ранним периодом существования Воскресенского Череповецкого монастыря, – двусторонняя икона с изображением св. Николая Чудотворца и Богоматери Петровской. А. А. Рыбаков установил, что образ св. Николая относится к концу XIV – началу XV в., а Богоматери – к началу XVI в. [6, с. 113]. Высокое мастерство исполнения несомненно, однако существуют расхождения относительно художественных традиций, которые проявились в иконе. По мнению А. А. Рыбакова, иконописец следовал византийскому образу палеологовской эпохи, но работал под влиянием традиций Ростова Великого и Твери. Исследователь отмечает сходство нашей иконы с тверской, из с. Васильевское Старицкого района (ЦМиАР) и указывает на существование общего образца [7, с. 258]. Тверская икона – произведение, принадлежащее направлению, следующему греческим и южнославянским традициям [1, с. 20]. Обе иконы имеют иконографическое сходство с византийскими двусторонними иконами: одна из них (XIV в.) – с о. Родос (Археологический музей), а другая – из монастыря Хиландари (Афон, ок. 1350 г.) [11, с. 218]. Сходство просматривается в пропорциях фигуры и изображении лика: высокий лоб, аскетически впалые щеки, тонкий удлинённый нос. Много общего в трактовке образа святителя на нашей иконе и греческих аналогах: величие, интеллектуальная возвышенность, особая философская утонченность. Череповецкая икона более тонко передает особенности греческого оригинала, тогда как тверской образ отличается тяжеловатостью пропорций и своеобразной экспрессией, даже суровостью. Говоря об иконе из Череповца, Э. С. Смирнова выделяет черты, характерные и для московской живописи, и для ростовской [9,

с. 28]. В пользу местного происхождения нашей иконы говорят особенности манеры письма: в создании образа большую роль играет плоскостная моделировка, линия. Колорит выдержан в мягких коричневато-охристых тонах; фон светлой охры, а поле окрашено охрой более темного оттенка – эти особенности в дальнейшем станут характерными для иконописи Пошехонья.

«Богоматерь Петровская», создана, вероятно, местным мастером под влиянием тверских мотивов, что подтверждается особенностью личного письма [7, с. 258]. Она обнаруживает иконографическое сходство с «Богоматерью Пименовской» конца XIV в. (ГТГ) [9, с. 28], а также с аналогичной ей тверской иконой XIV в. (ГТГ): крупные глаза с характерным разрезом (наружные уголки их расположены чуть ниже внутренних), веки низко опущены, заметны складки на лбу от сдвинутых бровей. В моделировке лица столь же значительную роль играет линия, преобладает графическое начало.

С территории Пошехонья происходит «Спас в Силах» XV в., поступивший в собрание Череповецкого музея из дореволюционной коллекции. Образ Спаса производит впечатление милосердия и кротости, он по-особому смягчен. На иконе присутствует изображение Сил Небесных, очертания престола слегка высветлены – эти черты присущи ростово-суздальской традиции. Палитра достаточно ограничена, в ней преобладают охристые тона. Краски положены так, что просвечивает левкас, создается своеобразное ощущение вибрации живописных слоев. Происхождение выносного запрестольного креста начала XVI в. (из дореволюционной коллекции) связывают с новгородской традицией [7, с. 258; 5, с. 231].

Из икон деисусного чина Свято-Троицкой Филиппо-Ирапской обители сохранились лишь четыре образа, относящиеся к 1517 г. – времени основания пустыни. Это представленные в рост образы Богоматери, Иоанна Предтечи, архангелов Михаила и Гавриила. Как вся композиция в целом, так и отдельные иконы сохраняют черты, присущие иконографии Деисуса. Фигуры предстоящих ста-

тичны, по-своему величавы и выразительны. Они несколько отличаются друг от друга по пропорциям: силуэт фигуры Богоматери с небольшой головой выглядит особенно стройным; архангелы же изображены со сравнительно крупными головами и кистями рук. Образ Богоматери также имеет свои особенности: большие глаза, высокий лоб, изящный и тонкий лик. У архангелов укрупнены овалы лица, лоб невысок. Скромными художественными средствами изограф создает образы, отмеченные мягкостью и вместе с тем духовной силой. Иоанн Предтеча изображен в русле традиций, заложенных в Деисусе Благовещенского собора Московского Кремля: он представлен в хитоне и гиматии, без свитка в руках. Живопись отличается особой «акварельностью» письма, теплым колоритом. Характерно нанесение легкой подрумянки и тонких белильных движков на ликах. Все изображения и их детали оконтурены темно-коричневой линией, преобладает плоскостная моделировка. Возможно, чин был создан местным мастером, работавшим при Череповецком Воскресенском монастыре.

Определенные черты стилистического сходства с иконами верхневолжской традиции просматриваются в образе св. Дмитрия Солунского (I пол. XVI в.) из д. Вахонькино, расположенной рядом с обителью Филиппа Ирапского. Правда, колорит иконы построен на более энергичных цветовых и тональных контрастах. В этом образе заметно влияние Ростовской школы иконописи XVI в.

Сохранилось 8 деисусных икон конца XV – начала XVI в. из церкви Покрова Пресвятой Богородицы в с. Долгая Слобода Шекснинского района: «Спас в Силах», «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», образы Архангелов Михаила и Гавриила, апостолов Петра и Павла, святителей Василия Великого и Николая Чудотворца. Эта группа икон, отмеченная стилистическим единством, является одной из самых замечательных в музее. Иконы Деисуса объединены колористическим решением, фигуры представлены на фоне цвета слоновой кости, позем оливковый. Поля икон покрыты охрой золотистой, а по краю положена кайма более темного ко-

ричеватого оттенка. Эта особенность характерна для ряда произведений данного региона. Эффектно решена цветовая композиция чина, акцентируется красный квадрат и ромб иконы Спаса, голубые и киноварные одеяния архангелов и святителей. При общем мажорном колористическом строе, сочетаниях чистых красок нет ощущения цветовой перегруженности. Удлиненные силуэты фигур удивительно выразительны и даже изысканны. Следует также отметить изящные крупные киноварные надписи на иконах; они, как считает А. А. Рыбаков, даже становятся самоценным декоративным элементом [8, с. 21]. По сравнению с иконами из Филиппо-Ирапской пустыни, здесь можно заметить большую внутреннюю экспрессию образов и усиление декоративного начала. Лики тяготеют к овальным очертаниям, легкая подрумянка наведена поверх вохрения холодного тона, тонкие белильные движки нанесены чуть жестковато. Радужки крупных глаз подчеркнуты яркими белильными отметками, а линия, обрисовывающая верхнее веко, не соединена с более короткой линией нижнего века. Складки одежд подчеркнута заострены. Линия рисунка изящна и выразительна.

Из той же церкви происходят еще две замечательные иконы: «Богоматерь Одигитрия (Смоленская)» и «Воскресение – Сошествие во Ад» (обе первой половины XVI в.). Образу Богоматери, как и иконам Деисуса, присуща выразительность силуэта. Графичность моделировки придает особую выразительность лику Одигитрии с огромными удлиненными глазами. На фоне иконы также присутствуют декоративные крупные надписи. Особенность образа – нимб голубого цвета с золотым орнаментом вокруг головы Богоматери, в чем снова просматривается влияние традиции Ростова Великого. «Воскресение Христово» относится к иконографическому варианту, распространенному в русской иконописи с середины XVI в., с изображением Христа, нисходящего во Ад и изводящего из него ветхозаветных пророков и праотцев. «Воскресение» роднит с иконами Деисуса экспрессия образов, особенности трактовки фигур. Однако заметны более

обобщенное построение формы, меньшая графичность моделировки. Письмо прозрачное, легкое и свободное. Спокойная цветовая гамма (преобладают охристые оттенки) создает ощущение радости, гармонии. Эта икона заставляет вспомнить традиции среднерусских мастеров.

Черты стилистического сходства с долгослободскими иконами имеют произведения XVI в., происходящие из часовни Флора и Лавра д. Пасмурово. Икона свв. Флора и Лавра была храмовой во Флоро-Лаврской церкви, сожженной в 1612 г. (на месте ее была построена часовня). Икона св. Параскевы Пятницы, видимо, находилась в ее приделе. В этих образах заметную роль играют цветовые контрасты, выраженные в энергичном сопоставлении красной киновари и празелени. Характерны плоскостная манера письма, активное применение линии. Сходство просматривается в моделировке ликов, в декоративной плоскостности формы. Иконописец аналогичными приемами изображает глаза, подчеркивая верхнее веко более длинной линией, не соединяя ее с линией нижнего. Характерен изгиб бровей, чуть приподнятых в средней части. В этих иконах особенно заметно влияние тверской традиции, выражающееся в жесткой графичности моделировки с суховатыми белильными движками личного письма. Как считает В. М. Сорокатый, череповецкие иконы близки тверской традиции, особенно «Воскресению Христову» второй четверти – сер. XVI в. из Карельского Сельца (ЦМиАР) [10, с. 172]. Пропорции, рисунок фигур, моделировка формы крупными массами, письмо полупрозрачными слоями краски сближает эти произведения. Однако череповецкие иконы отличаются большей экспрессией [10, с. 172]. В иконе свв. Флора и Лавра наблюдается активное влияние контраста в цветовом тоне соседних красочных пятен, что нехарактерно для иконописи Твери. В иконах из Череповца применены достаточно насыщенные краски теплых тонов, моделировка остается преимущественно плоскостной, в то время как тверские мастера стремились больше выявить объем. В отличие от тверской живописи данного пе-

риода, в череповецких иконах присутствует утонченность линии и цвета. Иконы из Череповецкого музея отличаются мягкостью образа, возвышенным спокойствием, тогда как тверские произведения обычно отмечены суровостью и напряженностью образа. Наиболее вероятно, что данные иконы были созданы местным мастером, ориентировавшимся на верхневолжскую художественную традицию.

Завершает рассматриваемый период развития художественной культуры Пошехонья икона «Чудо Архангела Михаила о Флоре и Лавре» из церкви Рождества Христова с. Богородское, созданная в 1603 г. изографом Исаакием Григорьевым. Череповецкий образ имеет ряд особенностей. Так, на иконе отсутствуют кони, которых Архангел Михаил вручает святым Флору и Лавру. Имена святых мучеников Спевсиппа, Еласиппа и Велесиппа имеют иное написание: Сиф, Елисиф и Еглисиф (такие варианты иногда встречаются). На череповецкой иконе Спевсипп и Еласипп едут друг за другом, а Велесипп – навстречу им. Обычно же все три всадника едут друг за другом или составляют компактную группу. Кони, изображенные в нижней части иконы, движутся в различных направлениях. Иконописец вводит много дополнительных деталей. Заметен его интерес к повествовательному началу. В колорите по-прежнему преобладают теплые оттенки.

Иконописные произведения XVI–XVII вв., происходящие с территории Пошехонья, существенно отличаются от икон соседних ареалов Вологодского региона по составу характеристик используемых пигментов и некоторым приемам письма. При этом присутствуют стилистические особенности, которые встречаются среди памятников иконописи верхневолжского региона [8, с. 21].

Смутное время ощутимо сказалось на

иконном писании края. Это важная грань для художественной культуры региона. Во второй половине XVII столетия пошехонской иконописи суждено возродиться, однако ей будут присущи иные особенности. Что составляет особую тему будущих исследований.

На основании рассмотренных памятников можно сделать определенные выводы, связанные с иконописью Череповецкого ареала художественной культуры.

- Череповецкий край в XIV – начале XVI в. в значительной степени обслуживался иконописцами соседних развитых художественных центров. К началу XVII в. в Пошехонье образуются собственные очаги иконного писания, складывается своя художественная традиция. Наивысший расцвет иконного писания Череповецкого ареала приходится на XVI – начало XVII в. Можно отметить следующие основные черты, характеризующие живопись Пошехонья XVI в. Пластическая выразительность образа создается во многом благодаря линии и плоскостной силуэтной манере письма. В цветовой гамме нет резких контрастов, предпочтение отдается тонким охристым, оливковым оттенкам, которые дополняются звучными пятнами голубовато-зеленого и киноварного цвета. Краски наносятся преимущественно прозрачными слоями. Довольно устойчивая традиция, обнаруживаемая в иконописи Пошехонья, сложилась под воздействием более древних художественных школ Ростова Великого и Твери, и, в меньшей степени – Новгорода.

- Являясь искусством локальным, проявившим себя относительно поздно, иконопись Череповецкого ареала – достаточно яркое и своеобразное явление в художественной культуре Русского Севера наряду с более известными художественными центрами: Вологодой, Великим Устюгом, Сольвычегодском, Тотьмой.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Евсеева Л. М., Кочетков И. А., Сергеев В. Н.* Живопись древней Твери. М., 1974. С. 10–45.
2. *Евсеева Л. М.* Иконы Твери XV–XVI вв. // Иконы Твери, Новгорода, Пскова XV–XVI веков. М., 2000. С. 21–27.
3. *Кудряшов А. В.* Средневековая история Череповецкой округи по археологическим данным // Череповец: Краеведческий альманах. Вып. 2. Вологда, 1999. С. 5–22.

4. *Петров Лука*. Краткое описание Череповецкого Воскресенского, упраздненного и в городской собор обращенного монастыря (Научный архив ЧерМО. Ф. 8. Оп. 25. Д. 70).
5. *Пуцко В. Г.* Выносной расписной крест в Череповце // Череповец: Краеведческий альманах. Вып. 3. Вологда, 2002. С. 229–242.
6. *Рыбаков А. А.* Устюжна. Череповец. Вытегра. Л., 1981. С. 85–146.
7. *Рыбаков А. А.* Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков. М., 1995. С. 251–261.
8. *Рыбаков А. А.* Некоторые технико-технологические и художественные особенности иконописи Череповецкого ареала XV–XVI вв. // Вестник Череповецкого государственного университета. Вып. 2. Череповец: ЧГУ, 2001. С. 18–21.
9. *Смирнова Э. С.* Московская икона XIV–XVII вв. Л., 1988.
10. *Сорокатый В. М.* В кн.: Иконы Твери, Новгорода, Пскова XV–XVI веков. М., 2000. С. 169–173.
11. *David Talbot Rice*. Art of the Byzantine Era. L., 1997. P. 187–218.

#### SPISOK LITERATURY

1. *Yevseyeva L. M., Kochetkov I. A., Sergejev V. N.* Zhivopis' drevney Tveri. M., 1974. S. 10–45.
2. *Yevseyeva L. M.* Ikony Tveri XV–XVI vv. // Ikony Tveri, Novgoroda, Pskova XV–XVI vekov. M., 2000. S. 21–27.
3. *Kudryashov A. V.* Srednevekovaya istoriya Cherepovetskoj okrugy po arkheologicheskim dannym // Cherepovets: Krayevedcheskiy al'manakh. Vyp. 2. Vologda, 1999. S. 5–22.
4. *Petrov Luka*. Kratkoye opisaniye Cherepovetskogo Voskresenskogo, uprazdennogo i v gorodskoy sobor obrashchennogo monastyrya (Nauchny arkhiv CherMO. F. 8. Op. 25. D. 70).
5. *Putsko V. G.* Vynosnoy raspisnoy krest v Cherepovtse // Cherepovets: Krayevedcheskiy al'manakh. Vyp. 3. Vologda, 2002. S. 229–242.
6. *Rybakov A. A.* Ustyuzhna. Cherepovets. Vytegra. L., 1981. S. 85–146.
7. *Rybakov A. A.* Vologodskaya ikona. Tsentry khudozhestvennoy kul'tury zemli Vologodskoy XIII–XVIII vekov. M., 1995. S. 251–261.
8. *Rybakov A. A.* Nekotorye tekhniko-tekhnologicheskiye i khudozhestvennyye osobennosti ikonopisi Cherepovetskogo areala XV–XVI vv. // Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta. Vyp. 2. Cherepovets, ChGU, 2001. S. 18–21.
9. *Smirnova E. S.* Moskovskaya ikona XIV–XVII vv. L., 1988.
10. *Sorokaty V. M.* v kn.: Ikony Tveri, Novgoroda, Pskova XV–XVI vekov. M., 2000. S. 169–173.
11. *Rice D. T.* Art of the Byzantine Era. L., 1997. P. 187–218.