

Используемая литература:

1. Алексеева М. А. Гравюра петровского времени. — Л.: Искусство. Ленингр. Отд., 1990. — 206 с.
2. Брюханов Н. И. Невский сказ. — Петрозаводск: Изд. Острова, 2007. — 107 с.
3. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации. Электронный ресурс. <https://goskatalog.ru>
4. Евангулова О. С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. — М.: Изд-во МГУ, 1987. — 294 с.
5. Калязина Н. В., Комелова Г. Н. Русское искусство Петровской эпохи: [Альбом]. — Л.: Художник РСФСР, 1990. — 272 с.
6. Конакова Е. И. Мифологический образ Петра I в произведениях живописи и монументального искусства XVIII века. // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки: Науч. образоват. и прикл. журн./Рост. гос. ун-т и др. — Ростов н/Д, 2013. — № 4. — С. 30–34.
7. Муратов М. В. Юность Ломоносова/Ил.: Н. Калита. — М.: Детгиз, 1955. — 159 с.
8. Проект Триумфального столпа (1720-е). URL: <http://petro-barocco.ru/archives/2707>
9. Пушкин А. С. Полтава/Художники Г. А. В. Траугот. — М.: Сов.Россия, 1973. — 142 с.
10. Сазонова Л. И. Литературная культура России: раннее Новое время / Л. И. Сазонова; Рос. акад. наук, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. — Москва: Яз. славянских культур, 2006. — 894 с.
11. Хуан Мин-Хун. Образ Петра I в русском изобразительном искусстве XVIII — начала XX века: автореферат диссертации на соискание ученой степени к. иск.: специальность 17.00.04 <Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура>/Хуан Мин-Хун; [Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова]. — Москва, 2010. — 25 с.
12. Шергин Б. В. Поморские были и сказания. — М.: Дет. Лит., 1971. — 207 с.

Владимир Георгиевич Платонов,

*Заслуженный работник культуры Республики Карелия,
хранитель коллекции Древнерусского искусства МИИ РК
с 1972 года по 2019 год*

ИКОНОПИСЬ ЗАПАДНОГО БЕЛОМОРЬЯ В МУЗЕЙНЫХ СОБРАНИЯХ

Актуальность данной темы продиктована тем обстоятельством, что, в отличие от искусства Заонежья и Пудожского края, об иконописи западного Беломорья не опубликовано монографических исследований, хотя об отдельных произведениях писали Э. С. Смирнова, И. А. Шалина, М. С. Трубачева и некоторые другие авторы. В общем виде эта тема была затронута в книге автора данной статьи «Культурное наследие Карелии. Иконопись Обонежья и Западного Беломорья». С другой стороны, сохранилось много произведений иконописи из Ковды, Кеми, Вирмы и других селений, свидетельствующих о значительном развитии здесь иконописного дела.

Территория Западного Беломорья ныне входит в состав Республики Карелия и Мурманской области. Рассматриваемые произведения иконописи находятся в основном в собрании Музея изобразительных искусств Республики Карелия (МИИ РК), а некоторая их часть хранится в Государственном Эрмитаже (ГЭ), Государственном Русском музее (ГРМ), Государственном музее-заповеднике «Коломенское», Архангельском областном музее изобразительных искусств (АОМИИ; музейное объединение «Художественная культура Русского Севера»), а отдельные произведения позднего периода хранятся в Мурманском областном художественном музее и районных музеях северной Карелии.

Исторически Западное Беломорье делилось на несколько районов. Самая северная часть именовалась Терским берегом, от Керети до Кеми простирался Корельский берег, от Кеми до реки Онега — Поморский берег (далее на восток, за пределами рассматриваемой территории, находились Летний и Зимний берега, входящие в состав Архангельской области). В новгородский период юг Беломорья был частью Выгозерского погоста Обонежской пятины,

а остальная часть Западного Беломорья находилась во внепятинном владении Новгорода.

В отношении этнического состава населения рассматриваемая территория была населена русскими (от Сороки до Колежмы), карелами (Шуерецкая, Кемская, Керетская волости). Кое-где сохранились саамские поселения. Издавна население Поморья выделялось в особую этническую общность поморов со свойственным им особым укладом жизни¹. Огромное значение для всего Поморья имело возникновение в XV в. Соловецкого монастыря на островах Белого моря, который уже скоро превратился в крупнейший оплот православия на Русском Севере, а также в мощную хозяйственную единицу с владениями по всему Поморью. Будучи в течение нескольких веков вотчиной Соловецкого монастыря, Западное Беломорье и в культурном отношении во многом зависело от этой обители. Есть обоснованные предположения и свидетельства источников о перемещении икон из Соловецких храмов на материк (Кемь), приезде соловецких (или приглашенных монастырем) мастеров-иконописцев в храмы побережья для написания икон.

XV в.

На данной территории не сохранилось памятников иконописи старше XV в. Среди наиболее древних произведений — Деисусный чин из придела преподобных Зосимы и Савватия Успенского собора г. Кемь (в настоящее время на временном хранении в МИИ РК). В состав чина входят иконы, исполненные в разное время (XV–XVI вв.). К первоначальному ядру принадлежат семь икон центральной части (Спас на престоле, Богоматерь, Иоанн Предтеча, архангелы Михаил и Гавриил, апостолы Петр и Павел), а также апостол Иоанн Богослов, апостол Андрей, святитель Иоанн Златоуст (ил. 1), мученик Георгий (эти иконы отличаются от более поздних, в частности, очень широкой полосой киноварной опуши на торцах). Иными словами, данный Деисусный чин уже в своем перво-

¹ Бернштам Т. А. Поморье: формирование группы и система хозяйства. Л., 1978. С. 60, 79, 89; История Карелии с древнейших времен до наших дней. Петрозаводск, 2001. С. 111, 112, 140, 150.

начальном виде относился к расширенному типу с фигурами апостолов (кроме Петра и Павла), святителей, мучеников.

По своему составу чин близок к крупным Деисусам XV в. Определенное сходство имеется со структурой такого комплекса, как Деисусный чин 1497 г. Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря². Например, в обоих чинах присутствуют апостолы Иоанн Богослов и Андрей. В Кириллове они составляют симметричную пару вслед за Петром и Павлом, что могло иметь место и в чине из Кемь.

Но кирилловский Деисус принадлежит к иной линии стилистического развития. В частности, на иконах из Кириллова яснее выражено движение боковых персонажей к центру, в том числе и апостола Иоанна Богослова, который в кемском Деисусе изображен стоящим неподвижно, с вертикально расположенной головой. Лишь при изображении великомученика Георгия автор кемского комплекса изображает фигуру в движении. Кроме того, кирилловские иконы отличаются по технике личного письма, они богаче по орнаментике.

Большее стилевое сходство можно отметить с Деисусом второй половины — конца XV в. из Никольской церкви бывшего Гостинопольского монастыря (ГТГ). В последнем, как и кемском, одеяние Иоанна Крестителя состоит из желтого хитона и темно-зеленого гиматия (а не власяницы и гиматия). В этот же чин мог входить и образ Иоанна Златоуста, отличающийся стилистически от остальных икон (написан несколько позднее?)³.

² Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (серия «Знаменитые иконостасы России»). ИП СИБ, 2011.

³ Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век. Кат. 55, 76.



Ил. 1. Св. Иоанн Златоуст из деисусного чина. Конец XV в. Из г. Кемь

Для гостинопольского Деисуса характерен более светлый санкирь: здесь он светло-зеленый, тогда как на кемских иконах санкирь темно-коричневый, с очень деликатно положенным неярким охрением и тонкими линейными движками, отчего лики приобрели общий темный тон (только лик Георгия отличается активным использованием подрумянки).

В целом же для Деисусного чина из придела Зосимы и Савватия кемского Успенского собора характерны особая церемониальность в изображении неподвижно предстоящих фигур, неразвитость динамических элементов, острота отточенных силуэтов, четко обрисованных на золотом фоне, темная тональность личного письма. Это произведения высокого стиля, имеющего аналогии в новгородской иконописи второй половины — конца XV в., но рожденные, как можно предположить, в русле северной культуры, где с новгородской традицией могли скрещиваться и другие влияния.

Памятником примерно того же или несколько более позднего времени является «Успение» — храмовая икона кемского Успенского собора (ГРМ). По мнению И. А. Шалиной, этот памятник (как и иконы Деисуса) был привезен в Кемь из Соловецкого монастыря⁴.

Икона отличается весьма подробной разработкой иконографии Успения. Нарядный, но не звонко-праздничный, а основанный на сочетании гаммы темно-красных и темно-зеленых тонов, колорит, удлинённые пропорции фигур, динамизм поз многих персонажей делают это произведение выдающимся и своеобразным памятником, созданным, согласно датировке И. А. Шалиной, в конце XV в. Впрочем, имеющиеся в литературе датировки Э. С. Смирновой, В. К. Лауриной и других исследователей относят его к началу, первой четверти и даже к первой половине XVI в.⁵

Памятником позднего XV — раннего XVI в. мы считаем небольшую икону «Сошествие во ад» из деревни Пулозеро Беломорского

района (МИИ РК; о пулозерской часовне см. ниже). Это произведение пленяет красотой цветовой гаммы. Колорит иконы светлый, в нем сочетаются ярко-красный, светло-зеленый, розовый, светло-охристый. На золотом фоне возвышаются легкие горки. Под ними расположена круглая трехцветная (темно-зеленая, зеленая и голубая) мандорла с прямо стоящей, облаченной в охристые хитон и гиматий, фигурой Христа, держащего за руку Адама (а, возможно, и Еву — здесь утрата живописи). Личное письмо со множеством мелких белильных движек.

По иконографии икона отличается от новгородских произведений, где склоненная фигура Христа дается в динамическом ракурсе (например, на иконе из Волоотовской церкви), хотя, по мнению исследователей, сходные иконографические схемы использовались и в московской иконописи. По характеристике фигуры Христа, цвету его одеяний, а также светлому нарядному колориту к нашей иконе ближе «Сошествие во ад» 1490 г. из местного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, приписываемое Дионисию и его мастерской. Возможно, вологодскому региону обязана своим происхождением и наша икона.

XVI в.

Многие памятники иконописи Западного Беломорья относятся к XVI в. Началом этого столетия датируется Деисусный чин из часовни Спаса Нерукотворного деревни Пулозеро Беломорского района (МИИ РК). Деисусный чин относится к новгородской традиции. Об этом свидетельствуют и иконографические особенности (на среднике изображен «Спас на престоле»), и «новгородское» колористическое трезвучие (красный, зеленый и желтый), и эмоционально-напряженное решение образов. Ясно выражено энергичное движение фигур архангелов и апостолов к Спасителю, в то же время взгляды всех персонажей устремлены на зрителя. Фигура Иоанна Предтечи словно окутана сиянием света, излучаемого интенсивными пробелами на гиматии. Личное письмо включает светлый зеленоватый санкирь, мало нюансированное охрение, отчего лица кажутся уплощенными, и систему тонких движек, причем на руках вдоль пальцев движки тянутся цепочками из продольных линий.

⁴ Шалина И. А. Храмовая икона Успенского собора Кемь — памятник новгородского искусства эпохи архиепископа Геннадия // *Seminarium Bulkinianum* IV. К 80-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина. СПб, 2017. С. 241.

⁵ Смирнова Э. С. Живопись Обонежья XIV — XVI веков. М., 1967. С. 63; Лаурин В. К. Новгородская икона XII—XVII веков / Авт. вст. ст. комм. и сост. В. К. Лаурин, В. А. Пушкарев. Л., 1983. С. 316; более полную библиографию вопроса см. в указ. ст. И. А. Шалиной.

О принадлежности чина к искусству XVI в. говорят облегченные, удлинненные пропорции фигур, отличающиеся от монументальных образов конца предшествующего столетия (например, чин из деревни Юксовичи). В целом художественное решение пулозерского чина разительно отличается от рассмотренного выше кемского комплекса.

Судя по карте «Раскольнический суземок» середины XVIII в. (ГИМ)⁶, Пулозеро входило как скит в состав старообрядческих поселений. Согласно экспедиционному отчету, в пулозерской часовне Деисусный чин составлял основной ряд иконостаса, сочетаясь с небольшими иконами. Создается впечатление, что часовня была построена специально для размещения древнего деисуса. Поэтому не исключено, что Деисусный чин и другие иконы могли быть принесенными в часовню староверами в XVIII в.

В той же часовне сохранилась и икона «Избранные святые: апостол Петр, пророк Илья, апостол Павел» первой половины XVI в. (МИИ РК). Личное письмо исполнено в новгородской манере по светлому коричневому санкирю густыми слоями белил. В колорите соединены желто-оранжевый, голубой, карминно-красный. Фигуры святых подчеркнута облегченных пропорций.

В Петропавловской церкви села Вирма Беломорского района сохранился обширный комплекс памятников середины XVI в., хранящихся главным образом в МИИ РК⁷. Среди них выделяются два столбика Царских врат. Они относятся уже к московской линии развития искусства Севера. Если на древних столбиках из Обонежья изображались в два ряда только архидиаконы и святители (например, на Царских вратах со столбиками из Муромского монастыря), то на столбцах из Вирмы добавлен третий ряд с изображением преподобных отцов. Ярким свидетельством ориентации

иконописца на московские образцы является изображение митрополитов московских Петра (ил. 2) и Алексия вместо древних византийских святителей. Связь с Соловками прослеживается во включении в состав изображений преподобных Зосимы и Савватия.

Влияние московской иконописи прослеживается и в стилистике исполнения столбиков. Фигуры архидиаконов, митрополитов и преподобных имеют удлинненные пропорции с небольшими головами и руками. Лики наделены мягким выражением. Стихари архидиаконов отделаны тщательно прорисованными орнаментами на оплечьях и подолах, саккосы митрополитов украшены крестами в кругах. Живопись исполнена очень деликатно. Теплое красноватое охрение, перекрывающее почти всю поверхность ликов, завершается легкими белильными прописками в наиболее освещенных местах с последующей отделкой тонкими пробелами.

Среди икон Виремской церкви привлекает внимание группа икон-пядниц второй половины — конца XVI в. (все в МИИ РК). Это в значительной степени изображения русских преподобных и святителей. Среди них — икона «Св. Леонтий Ростовский». Данная икона опирается на среднерусские образцы: на них часто встречается светло-зеленая фелонь, как бы разграфленная на строки косыми белыми линиями, с простым вьющимся орнаментом. В нашем случае белый клобук украшен красным крестом. Личное письмо включает темно-охристые заливки по всему лику и мелкие движки. Скорее всего, это памятник позднего XVI в. На обороте имеется нечитаемая теперь надпись тушью.

К указанной иконе близок пядничный образ св. Кирилла Белозерского в рост. Икона «Св. Иона владыка новгородский» представляет



Ил. 2.
Св. митрополит
Петр. Фрагмент
столбика Царских
врат. Первая
половина XVI в.
Из с. Вирма

⁶ Неизвестная Россия. К 300-летию Выговской старообрядческой пустыни. Каталог выставки/Отв. Ред. Е. М. Юхименко. М., 1994. Карта на с. 2 и 3 обложки.

⁷ Часть икон из иконостаса Петропавловской церкви хранится в ГРМ: две створки царских врат XVI в., семифигурный Деисусный чин XVI в. (?), икона «Св. Никола Чудотворец» с вкладной надписью Мартина Июдина. Вкладчик с этим именем указан также на иконе «Вознесение» из Вирмы (МИИ РК). Эти произведения не реставрированы.

поясной образ. Ее исполнение более графичное, жесткое. Это несколько более поздний памятник. К перечисленным произведениям при-мыкает по времени создания икона тонкого письма «Орудия страстей» конца XVI в. с вкладной надписью старца Селивана в виремскую церковь. Интересным памятником является «Сошествие во ад», датируемое обычно 1598/1599 г. по вкладной надписи того же старца Селивана в виремскую церковь. Письмо иконы несколько упрощенное: одежды проработаны спрямленными линиями складок, почти без моделировки пробелами (кроме фигур Адама и Давида). Колорит светлый, построен на сочетании золота (фон и орнаментированные поля) с голубым и розовым. Горки имеют коричневые притенения. Наиболее редкой и примечательной деталью является голубая мандорла, густо заполненная сиянием в виде бело-голубых лепестков, что отдаленно напоминает цветок ромашки.

Мы видим, что старец Селиван вкладывал в виремскую церковь иконы, написанные разными мастерами, которые могли работать как в монастыре, так и на побережье. Встречаются надписи и несколько иного характера. Так, на обороте иконы «Успение» начала XVII в. из села Вирма (МИИ РК) имеется надпись, необычная для вкладного образа: «молится старец Калист». Возможно, она скрывает имя иконописца, для которого создание иконы было равнозначно молитве.

Рассмотренная группа икон-пядниц из Вирмы говорит о духовной связи Петропавловской церкви с Соловецким монастырем. К эпохе позднего XVI в. мы относим спилок царских врат с изображением евангелиста Марка из деревни Колежма на южном берегу Белого моря (МИИ РК). В некогда богатом и густонаселенном селении существовала церковь Сретения, откуда и могло происходить это произведение. Врата с изображением евангелистов часто встречались в Двинском Поморье (врата с очень близкой композицией клейма «Евангелист Марк» хранятся в АОМИИ)⁸. В колористической гамме фрагмента из Колежмы присутствует оранжевый пигмент, который нередко встречается на иконах из Поморья.

⁸ Иконы Русского Севера. Шедевры древнерусской живописи Архангельского Музея изобразительных искусств. Каталог. Т. II. Москва, 2007. Кат. № 82.

Значительный комплекс икон происходит и церкви св. Николая села Ковда Кандалакшского района Мурманской области. Храмовая икона «Св. Никола, с житием» была вывезена в ГРМ. Для иконы характерны яркость и особая чистота цвета, динамизм решения житийных клейм. Э. С. Смирнова связывает этот памятник с иконописью Двинской земли, хотя указывает, что он не имеет близких аналогий⁹.

К рубежу XVI–XVII в. относится основной иконостасный комплекс Никольской церкви. Именно в этот период могла восстанавливаться ковдинская церковь, разрушенная при набеге шведских отрядов. Первоначально иконостас состоял из четырех рядов — местного, деисусного, праздничного и пророческого, однако при его переделке и постановке столярной рамы праздничный ярус упразднен (сохранилась только икона «Благовещение»).

К местному ряду ковдинской церкви может иметь отношение «Богоматерь Смоленская» (МИИ РК). Икона почти квадратного формата написана в довольно сдержанной гамме из темно-охристого (фон, поля) и коричневого цветов (мафорий Богоматери) в сочетании с золотом (нимбы, одеяние Христа). Нимбы украшены орнаментами, подцвеченными цветными лаками. Этими художественными средствами создан величественный, торжественный образ. Лицам придано выражение мягкости, приветливости. Этой иконе можно найти аналогии в московской иконописи позднего XVI в., т. е. годуновского времени.

Сходные художественные качества — классичность, мягкий лиризм персонажей, темноватый колорит с темно-зелеными полями и фоном, — присущи образам семифигурного Деисусного чина из той же церкви, дополненного в XVIII в. фигурами двух апостолов (МИИ РК). Иконописцу удалось создать красивое декоративное решение чина, особенно благодаря центральной иконе «Спас в силах», где звучат синие, розовые, зеленые краски в сочетании с золотом и серебром.

Композиция «Благовещения» из той же церкви (МИИ РК), входившего, видимо, в праздничный ряд, решена по типу «Устюж-

⁹ Смирнова Э. С. Живопись Обонежья XIV–XVI веков. М., 1967. С. 86



*Ил. 3. Богоматерь Никопея.
Конец XVI – начало XVII в.
Из с. Ковда*

ского Благовещения» со стоящей фигурой Богоматери, что нередко встречалось в эту эпоху (рубеж XVI–XVII в.).

Поясной пророческий чин из Ковды (МИИ РК) имеет в центре икону «Богоматерь Никопея» (ил. 3), что необычно для Севера, но встречается в московской иконописи (Благовещенский собор Московского Кремля). Для образов пророков характерна та же смягченная трактовка, которую мы отмечаем и на других иконах. Интересно, что поля и фоны в этом ярусе уже не темно-зеленые, а голубые, то есть решены в более светлом цветовом ключе.

Иконы Никольской церкви в Ковде несут в себе черты сильного влияния среднерусского (московского) искусства, но написаны на Севере. Об этом говорит, например, использование недостаточно плотно кроющей оранжевой краски, а также применение особенно толстых досок, типичных для иконописи Поморья. Создание ковдинского иконостаса вряд ли могло состояться без участия Соловецкого монастыря. Скорее всего, монастырь и выбрал ту артель, которая работала в Ковде.

В Западном Беломорье уже в XVI в. могли существовать небольшие очаги иконописания не только в прибрежной зоне, но и в более отдаленных селениях, расположенных в глубине территории. Именно в такой мастерской могла быть написана икона «Суббота всех святых» из деревни Пибозеро (МИИ РК). Образцом, скорее всего, послужила икона Соловецкого монастыря, но мастер сумел выразить свое восприятие оригинала, наделив лики некоторых святых особым выражением молитвенного порыва. Серебряная басма, покрывающая поля иконы, редка на памятниках про-

винциального происхождения и подчеркивает значимость данного произведения для его владельца. Деревня Пибозеро была расположена недалеко от небольшого Муезерского монастыря, тесно связанного с Соловками, чем и может объясняться создание в глубокой провинции такого редкого по иконографии памятника.

XVII в.

К числу произведений, датируемых рубежом XVI–XVII вв., относится комплекс из четырех икон-пядниц «Достойно есть» из Петропавловской церкви в Вирме (МИИ РК). Иконы отличаются миниатюрным и тщательно исполненным письмом, отражая тенденции развития русского искусства периода распространения влияния «строгановского» стиля.

Исключительным качеством исполнения отличаются два столбика первой половины XVII в. от несохранившихся царских врат, найденные в Успенском соборе г. Кеми (МИИ РК). Конструкция этих столбиков необычна, так как в горизонтальном сечении они имеют Г-образный профиль, на внешних плоскостях которого размещены изображения, типичные для столбцов Царских врат. Можно предположить, что описываемые части крепились к каким-то внутренним стойкам, составлявшим части конструкции центральной части иконостаса.

На правой грани левого столбца и левой грани правого изображены прямолично по три фигуры архидиаконов с кадилами и сосудами в руках. Назовем эти грани внутренними, обращенными к створкам врат. На внешних гранях изображены в трехчетвертном развороте по два святителя и по одному преподобному (Зосима и Савватий). Обычных для столбиков головок с полуфигурами Христа и Богородицы эти произведения не имеют.

Стилистически изображения обнаруживают связь с традициями «строгановской» школы. Фигуры легкие, сильно вытянутые, лики удлинённых пропорций, на одеяниях архидиаконов изящные орнаменты. Лики прописаны светло-коричневым колером, поверх которого на наиболее освещенных местах положены белильные растушевки. В целом письмо выполнено очень уверенной ру-



Ил. 4. Св. Иоанн Златоуст.
Фрагмент столбика Царских врат.
Первая половина XVII в. Из г. Кемь

кой, прекрасно владеющей рисунком. Свообразием отличаются лики святителей и преподавных, изображенных в три четверти. На лбе Иоанна Златоуста (ил. 4) изображена резко выделяющаяся «залысина», придающая лику необычный вид. Подобные лики встречаются на иконах, вышедших из «иконных горниц» Строгановых в Сольвычегодске¹⁰, например, на иконе «Проконий Устюжский» конца XVI в. (Сольвычегодский историко-художественный музей)¹¹. Фигура Прокопия близка по пропорциям к персонажам кемских столбиков (удлиненность фигур, небольшие головы и руки).

В кемском Успенском соборе сохранился обширный комплекс иконостаса из четырех ярусов — Деисусного чина, праздников, пророческого и праотеческого рядов (основная часть икон находится на временном хранении в МИИ РК). Считается, что этот живописный ансамбль был перевезен из неизвестного места и установлен в соборе уже в позднее время¹². Данный комплекс икон отличается высоким качеством живописи, что говорит о работе мастеров из какого-то крупного художественного центра. Для монументальных фигур верхних рядов характерен уверенный рисунок, динамичные позы. Фоны праздничных сцен плотно заполнены зданиями, стены которых украшены узорочьем. Плоскостность трактовки палат и сравнительная простота орнаментов на иконах данного комплекса отличает их от обильно украшенных сложным узорочьем икон из Верхнего Поволжья. По нашему мнению, этот комплекс был создан около середины XVII в. в одном из центров Русского Севера.

¹⁰ В связи с этим интересно упоминание в соловецком документе начала XVII в. иконника-«вычезанина» (из Сольвычегодска?) Стефана Калистратова сына Норицына. См.: Скопин В. В. Иконописцы на Соловках..., с. 299.

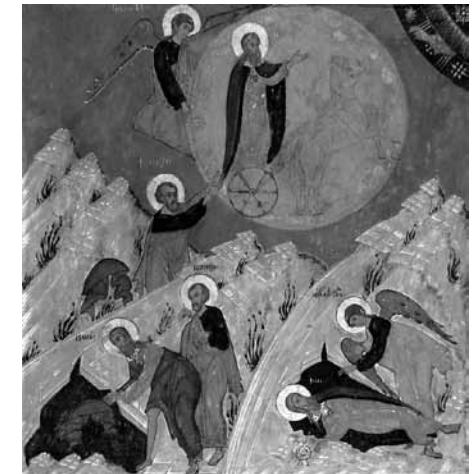
¹¹ Воспроизведение: Корпелайнен Е. А. Юродивые и столпники / Русская икона: образы и символы. СПб, 2014. Ил. с. 51.

¹² Вахрамеев Е. В. Исследования Успенского собора в г. Кемь и некоторые вопросы его реставрации // Проблемы исследования, реставрации и использования архитектурного наследия Карелии и сопредельных областей. Межвузовский сборник. Петрозаводск, 1986. С. 122.

В Петропавловской церкви села Вирма и в Успенском соборе Кемь сохранились иконы поморских писем второй половины XVII в., которые мы разделяем на несколько групп, связанных в то же время определенной преемственностью стилистики и некоторыми устойчивыми особенностями.

Для икон «Огненное восхождение Ильи», «Св. Димитрий Солунский» из села Вирма (МИИ РК) характерно сохранение своеобразного, заостренного книзу строения ликов, причем повторяется резко выраженная «залысина», как на указанных выше «столбцах» из Кемь (ср. лики Иоанна Златоуста на столбцах и пророка Елисея на иконе «Огненное восхождение Ильи», ил. 5). Фоны и поля этих икон светло-зеленые. В отличие от кемских «столбцов», здесь на слое охрения ликов нет ярких белильных заливок, которые заменены сеткой мелких пробелов. На иконе «Димитрий Солунский» видна красная обводка линии носа. По некоторым особенностям (светло-зеленый цвет полей и фона, характер орнаментации на сегменте с благословляющей десницей) эти произведения находят соответствия среди икон сольвычегодского происхождения (складень трехстворчатый с изображением

Ил. 5. Огненное восхождение пророка Ильи. Вторая половина XVII в. Из с. Вирма



Ил. 5. Огненное восхождение пророка Ильи. Вторая половина XVII в. Из с. Вирма

ем Боголюбской Богоматери и московскими святыми Истомы Савина начала XVII в., из Чудова монастыря, первоначально принадлежавший Максиму Яковлевичу Строганову (ГТГ)¹³.

Чиновые иконы преподобных Зосимы и Савватия из Вирмы (раскрыты частично; МИИ РК) сохраняют некоторые качества, характерные для столбцов из Кеми, например особенности строения лиц с большими «залысынами», но лики написаны более плоскостно, а одеяния лишены пробелов. Характерно обилие мелких движений на руках. К этим иконам довольно близко по времени «Благовещение» из с. Вирма, раскрытое наполовину (МИИ РК). По иконографии оно принадлежит к типу «Устюжского Благовещения».

Еще одна группа икон более многочисленна. На этих иконах в личном письме на плоскостное, без нюансировки положенное охрение, нанесены обильные мелкие движения. Иногда линии носов подчеркнуты красными линиями. Нимбы серебряные с красной обводкой. В колористической гамме выделяются яркий красный, темно-синий, фоны и поля темно-охристые. По уровню исполнения иконы различны. Наиболее

тщательна по рисунку икона «Сошествие во ад» из Вирмы (МИИ РК, ил. 6). К ней близко «Рождество Христово» того же происхождения (МИИ РК). Несколько отличается по письму ликов «Четырехчастная: Вход во Иерусалим. Распятие. Снятие со креста. Положение во гроб» из той же Вирмы (МИИ РК), которая имеет обильную орнаментацию на архитектуре и даже элементах пейзажа (серебряные нити на древе во «Входе во Иерусалим»). Личное письмо изобилует многочисленными мелкими движениями. В эту груп-



Ил. 6. Сошествие во ад. Вторая половина XVII в. Из с. Вирма

¹³ Рыбаков А. А., Вологодская икона..., илл. 288.

пу входит также Алтарная дверь с изображением Благоразумного разбойника из Вирмы (МИИ РК). Основанием для датировки данной группы икон является вкладная надпись на обороте иконы-пядницы «Происхождение Креста Господня» (МИИ РК), в которой сообщается имя «сумлянки» (жительницы Сумского острога) Агафии Июдиной и дата ее вклада в виремскую церковь 1662/1663¹⁴. Иконы этой стилиевой группы происходят из обширного региона Поморья, включающего Кемь, Варзугу, Вирму и селение Малошуйка в понизовье р. Онеги¹⁵. Возникает вопрос, а не могла ли сумлянка Агафия Июдина заказать икону у местного мастера непосредственно в Сумском остроге? По данным исследования В. В. Скопина, во второй половине XVII в. (как, впрочем, и в первой половине этого столетия) там работало несколько иконописцев¹⁶. Нам представляется, что большую группу икон из Вирмы, Кеми, и даже находящейся в отдалении Малошуйки можно связать с этим селением.

Тремя иконами второй половины XVII в. представлен еще один стилиевой вариант местного искусства. Это большой образ «Св. Никола Зарайский, с житием» и две иконы-пядницы «Воскрешение Лазаря» и «Сретение» из Вирмы (все в МИИ РК). Яркая особенность почерка иконописца — своеобразное расположение голов персонажей, сдвинутых вперед от осевой линии фигур. Горки трактуются общей плоской закрашенной массой с обработкой по контуру двойными черточками или сплетением мелких линий. Среди красок выделяется прозрачный светло-зеленый пигмент. Весьма интересно, что похожая стилистика встречается на иконах рубежа XVII–XVIII в.

¹⁴ Жители Сумского острога и ранее вкладывали иконы в виремскую церковь. В связи с этим назовем хоругвь на холсте с изображением Спаса нерукотворного и апостолов Петра и Павла на другой стороне. Вкладная надпись 1632 г. называет имя сумлянина — юровщика (старший в артели на тюленьем промысле) Порфирия Юрьева «с товарищи». Хоругвь могли заказать на месте мастеру из Сумского острога (МИИ РК).

¹⁵ Сто икон из фондов Эрмитажа. Живопись Русского Севера XIV–XVIII веков. Каталог выставки / Авт. вст. ст. и сост. А. С. Косцова. Л., 1982. Кат. № 77, 79, 80; Иконы Русского Севера. Шедевры древнерусской живописи Архангельского Музея изобразительных искусств. Каталог. Т. II. М., 2001. Кат. №№ 168–170.

¹⁶ Скопин В. В. Иконописцы на Соловках в XVI — середине XVIII в. // Древнерусское искусство. Художественные памятники русского Севера. М., 1989. С. 308.

из района Сегозерья, имевшего долговременные связи с Беломорьем. Из числа сегозерских икон можно назвать «Сошествие во ад, с деисусным чином» из деревни Пелкула и икону-раму с клеймами жития св. Николы из деревни Лазарево (МИИ РК). Сходство касается и характерного сдвига голов от осевой линии, и трактовки горнок, и некоторых деталей житийных клейм, вроде характера сосуда в виде бутылки с узким горлышком в руках Агрикова сына Василия, косою расположения гроба св. Николая в «Погребении Николы» и т. д. Можно предположить, что это сходство объясняется влиянием искусства Поморья на иконопись Сегозерья.

Еще позднее (рубеж столетий или ранний XVIII в.) написаны две иконы пророков из частично сохранившегося пророческого ряда, а также «Богоматерь Тихвинская» из Кеми (МИИ РК). На иконах повторяется уже знакомое нам заостренное строение ликов. Личное письмо отличается резкой графичностью исполнения и контрастностью темно-коричневого санкиря и плоскостно положенного охрения. Своеобразна трактовка глазных впадин. Глаз, находящийся на теневой стороне изображенного в три четверти лика, весь погружен в густую санкирную тень, за исключением верхнего века, тогда как глазная впадина на освещенной стороне лика также погружена в тень, но имеет яркий широкий блик под бровью.

Интересен вопрос о месте создания икон из кемского собора, виремской церкви. В. В. Скопин выявил имена иконописцев, живших в XVII в. в селениях Западного Беломорья. Больше всего их было в Сумском остроге (11 человек), но иконники упоминаются также в Нюхче, Соробе. О возможной принадлежности одной группы икон мастеру из Сумского острога мы уже упоминали¹⁷.

В Успенском соборе Кеми была найдена редкая икона «Святитель Никола Чудотворец и преподобный Александр Ошевенский, с житием Александра» второй половины XVII в. (МИИ РК). Художественное решение фигур средника выдает знакомство с приемами новой «живоподобной» иконописи. Житийные клейма также говорят о стремлении по-новому представить пейзаж со мно-

гими реалиями в передаче архитектуры¹⁸. Икона могла быть мастером, связанным с Каргопольем, где и располагается Ошевенский монастырь.

XVIII в.

От раннего XVIII в. сохранилась икона «Св. Онуфрий, с житием», написанная для Соловецкого монастыря в Сумском остроге (музей-заповедник «Коломенское»). В художественном решении этого памятника своеобразно соединились условность традиционного иконного письма с проявлениями «живоподобного» стиля¹⁹.

Как отмечалось выше, иконописные мастерские в Сумском остроге существовали издавна. В XVIII столетии так же известны несколько иконописцев («солдат») Сумского острога. В. В. Скопин упоминает двенадцать мастеров: это Сава Никифоров и его сын Федор, его сыновья Борис, Илья, Петр, а также Иван, сын Алексея Чалкова, сыновья Ивана Андрей, Антон и Василий Чалковы. Упоминаются также Яков Петров сын Нестюков, Илья Андреев сын Кашкин, кемский солдат Лука Ефимов сын Зубков²⁰.

Наиболее примечательны подписные произведения Василия Чалкова (1723 — после 1791 г.), созданные для Соловецкого монастыря (АОММИ). Художник помещает действующих лиц своих икон в развитой пейзажной среде с пространственно выделенным первым планом, как это практиковалось и в западной живописи XVI в. Дальние планы пейзажа даются в отрыве от основной сцены первого плана, где фигуры святых изображены среди пальм и других лиственных или хвойных деревьев, архитек-

¹⁸ Смирнова Э. С. Житийная икона Александра Ошевенского из Кеми // ТОДРЛ. Т. XXII. Л., 1966. С. 327–334; Ананьева Т. А. Обзор икон, вывезенных экспедициями Государственного Русского музея за период с 1956 по 1965 год // Тезисы докладов к всероссийской научной конференции, посвященной новым исследованиям в области древнерусского искусства и итогам экспедиций музеев РСФСР. Л., 1966. С. 29–30.

¹⁹ Трубачева М. С. «Онуфрий Великий с житием — памятник русской живописи Петровской эпохи // Памятники русского искусства: исследования и реставрация. Сб. научных трудов / ВХНРЦ им. акад. И. Э. Грабаря. М., 1987. С. 80.

²⁰ Там же, 304–306.

¹⁷ Скопин В. В. Иконописцы на Соловках..., с. 308.

турных построек. Трактовка всех элементов изображения мягкая, живописная. Дали часто тают в легкой дымке. Художник иногда старается представить сцену как живое действие. Так, изображая гостеприимство Авраама, он пишет одного из ангелов вставшим из-за стола и принимающим блюдо от Сарры, подходящей слева. Такие повествовательные детали легко превращают строгие иконописные сюжеты в жанровые сценки. Творчество Василия Чалкова, проведшего какое-то время в Великом Устюге в обучении иконописи у местного мастера, далеко отстоит от художественной традиции Западного Беломорья.

Из датированных икон XVIII в. упомянем «Огненное восхождение пророка Ильи» из Вирмы с датой 1797 г. на обороте доски (МИИ РК). В стилистике иконы также угадывается динамическая барочная трактовка композиции.

Гораздо более традиционно решены иконы праздников и пророков из Вирмы, написанные в эпоху позднего XVIII или начала XIX в. (МИИ РК; в настоящее время живопись находится под частичной записью). Это чувствуется в объемной живописи пророческих ликов, материальной тяжести фигур, в стремлении к пространственной трактовке интерьеров праздничных сцен. Влияние иконописи «послебарочного» времени проявляется в отсутствии примет стилистики барочного типа в трактовке складок одеяний, поз и жестов действующих лиц.

Говоря о местном иконописании XVIII в., следует отметить появление икон народного письма, хотя их было, видимо, не так много. Примером народного «примитива» может служить небольшая икона «Святые Александр Ошевенский, Власий, Анастасия» из села Вирма (МИИ РК).

В XVIII–XIX в. в Поморье, как и на всей территории Карелии, получают распространение иконы из старообрядческого Выго-Лексинского общезнательства, высоко ценимые в народной среде. К их числу относится «Спас Вседержитель» из Вирмы (МИИ РК), написанный в стилистике, весьма близкой к памятникам старообрядческого круга.

Заключение

Изучение произведений иконописи из Западного Беломорья позволяет сделать некоторые выводы. В храмах данного региона сохранились иконы XV–XVI., написанные в традициях новгородской и московской школ, произведения XVII–XVIII вв., имеющие признаки иконографии и стилистики Каргополя, Подвинья (Сольвычегодска?), и часто являющиеся работами местных мастеров. Такое разнообразие объясняется близостью Соловецкого монастыря, в значительной степени влиявшего на контакты с приезжими мастерами, а также поощрявшего возникновение локальных центров и очагов иконописания.

По нашему мнению, на Русском Севере существовали три основных типа иконописных мастерских: а) мастера и мастерские в крупных художественных центрах регионального значения, где иконописное дело развивалось на протяжении жизни нескольких поколений мастеров; б) мастерские локального значения, обслуживавшие в основном селения близкой округи, где работали несколько человек, нередко связанных семейным родством; в) мелкие очаги иконописания, время деятельности которых обычно ограничивалось периодом жизни одного-двух иконописцев²¹. На западном побережье Белого моря в XVI в. встречались иконописные мастерские лишь третьего вида, зависящие от Соловецкого монастыря. В XVII–XVIII веках развиваются и иконописные центры второго вида. Местами расположения подобных центров могли быть, прежде всего, Сумской острог и Нюхча²².

Как показывают результаты исследования, мастера Западного Беломорья контактировали чаще с иконниками более восточных районов Беломорья, Подвинья, чем с иконописцами из Заонежья. Что касается вопроса о влиянии иконописи Западного Беломорья на искусство соседних областей, то можно отметить сход-

²¹ Платонов В. Г. Типология центров иконописания в Обонежье XVII–XVIII вв. (к вопросу об организации иконописного дела на Русском Севере)//Рябининские чтения — 2007. Материалы V научной конференции по изучению народной культуры Русского Севера. Петрозаводск, 2007. С. 185–187.

²² Скопин В. В. Иконописцы на Соловках..., с. 295–297.

ство некоторых приемов письма на иконах второй половины XVII в. из села Вирма с несколько более поздними произведениями из карельского Сегозерья. За долговременными экономическими связями (добыча и использование болотного железа для нужд поморского солеварения) следовали и культурные контакты между этими районами Севера.

Алена Александровна Попова,
реставратор масляной живописи
Музея изобразительных искусств Республики Карелия

РЕСТАВРАЦИЯ, ИССЛЕДОВАНИЕ И АТРИБУЦИЯ КАРТИНЫ М. В. ЗАЙЦЕВА «ПОРТРЕТ Х. Г. ДОРОШИНА»

В августе 2018 г. в мастерскую реставрации Музея изобразительных искусств поступил «мужской портрет» неизвестного художника (рис 1). Работа по реставрации выполнялась в ходе стажировки в отделе масляной живописи ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря.

«Мужской портрет» не был изучен, отсутствовали любые сведения о художнике и изображенном мужчине. Целью практической работы стала реставрация картины; целью исследовательской работы — атрибуция картины, определение места произведения среди памятников станковой масляной живописи.

Для решения поставленных задач использовались следующие методы: визуальный осмотр памятника, практическая работа по реставрации памятника, теоретический анализ источников о картине; сравнительно-сопоставительный анализ фотографий и картин изображенного мужчины; обобщение и систематизация полученных результатов и выводов.

На картине изображен пожилой мужчина с седыми волосами и бородой в развороте $\frac{3}{4}$, бедренный срез. Фигура расположена по диагонали (от верхнего левого угла к правому нижнему). На нем синяя рубашка и темный костюм — пиджак и брюки. Мужчина сидит на диване, опершись правой рукой на подлокотник. Левая рука лежит на ноге.

Картина написана в технике масляной живописи, характерной для второй половины XX века. Живопись двухслойная, этюдная. Присутствуют авторские непрокрашенные участки, живопись неравномерная. Нижележащий слой тонкий, матовый, так как грунт впитал связующее краски. Верхний слой с небольшим глянцевым блеском, вероятно, художник работал на «тройнике»; более пастозный, автор использовал жесткие щетинные кисти. Художник