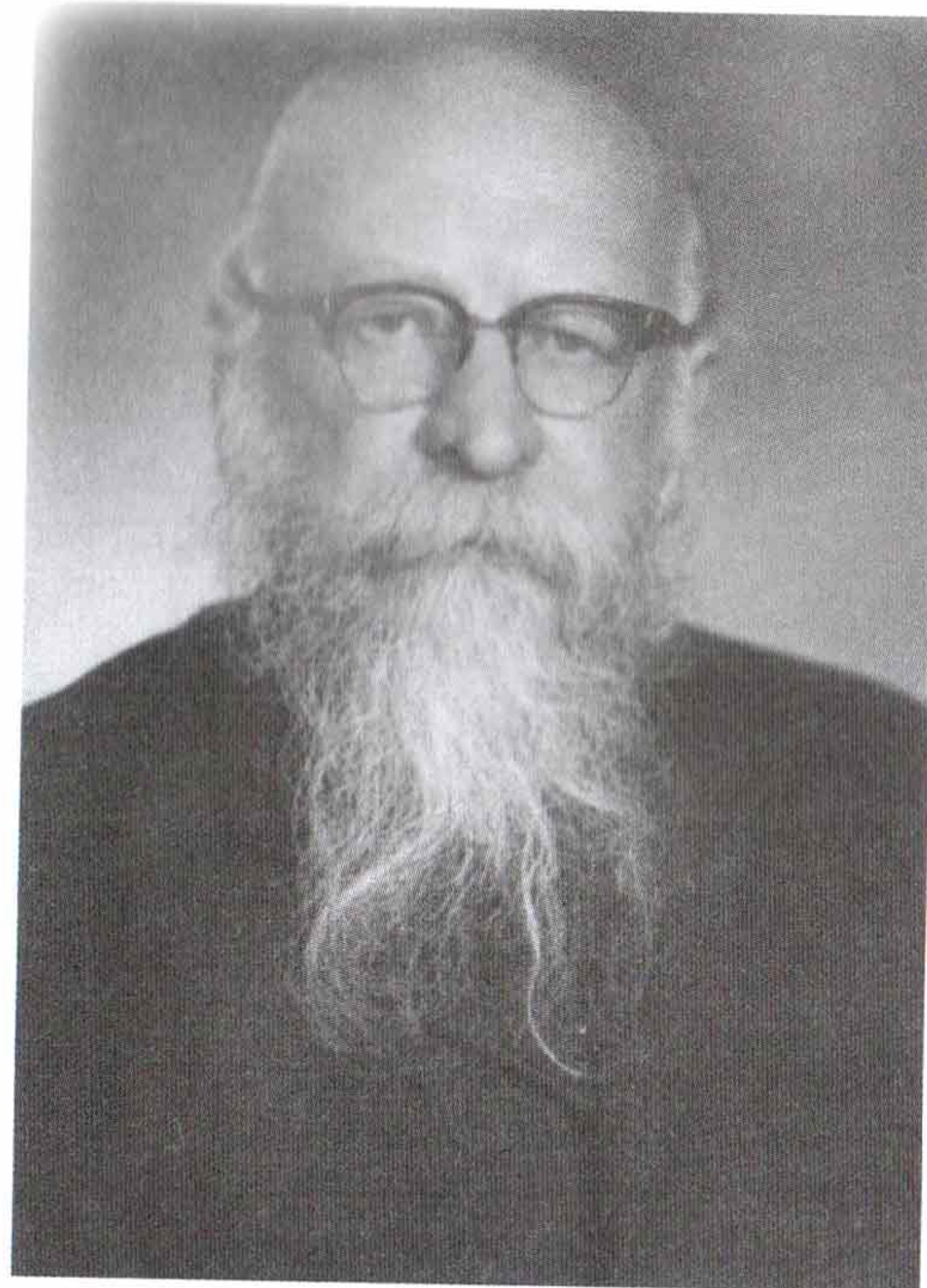




Международные
ЯВНОКНИШЕ
ЧТЕНИЯ
сборник 4
Д.

Красилин М.М. «Троица ветхозаветная»
в старообрядческом литье //
Международные Заволокинские чтения. Вып.4. Рига, 2016. С.155-167.



Рига
2016

«ТРОИЦА ВЕТХОЗАВЕТНАЯ» В СТАРООБРЯДЧЕСКОМ ЛИТЬЕ

1

Справедливости ради стоит отметить, что поздние церковные художества XVIII – начала XX века в течение длительного времени не вызывали интереса специалистов. Следует также признать, что не поддающиеся исчислению памятники иконописи, прикладного обиходного искусства, а также храмы и монументальные росписи подвергались в течение длительного времени физическому устранению из жизни страны, ее истории, культуры и религиозной жизни. Активное культурное освоение далеких от центра регионов, преимущественно северных, в 1960-х годах привело к мощнейшему вывозу из брошенных и немногих действующих храмов последних следов материального наследия. В отличие от музейных и университетских экспедиций индивидуальные поисковики не брезговали криминальными приемами в пополнении своих фондов для нелегальных торговых операций. Но парадоксальный факт – артефакты разного времени, нелегально вывезенные из страны, сохранились, а те же самые предметы, в большинстве попадавшие в атеистические руки, нередко уничтожались. Обратим внимание на самую незащищенную часть религиозного старообрядческого наследия – медное литье.

Много лет назад, в 1960-е годы, на одной студенческой вечеринке я был свидетелем, как один молодой человек, приехавший с севера, подарил своей девушке целый мешок медного литья, который ей совершенно не был нужен. Полагаю, что его содержимое поштучно разошлось среди друзей в качестве сувениров. Еще не осознавалось полностью культурологическое и даже коммерческое значение этих медных образков. Однако со временем стали появляться первые коллекционеры литых иконок и крестов. Серьезнейшим фактором поддержки этого материала стала организованная в 1972 г. в Музее имени Андрея Рублева громадная выставка иконок, крестов, складней из различных музеев и частных собраний. Выставка состоялась по инициативе

Икона в культуре староверия Ikona vetricibas kultūrā Icon in the culture of Old Belief



и при активнейшем участии крупнейшего знатока металла, сотрудника Всесоюзной Центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации музейных художественных ценностей (ВЦНИЛКР, ныне ГосНИИР) Владимира Тетерятникова. Ее значение трудно переоценить. К сожалению, это событие не было отмечено изданием каталога, а исследование Тетерятникова, готовившееся к печати, было аннулировано по причине отъезда автора в США. Несомненно, важнейшим событием, которое продолжило начинание В. Тетерятникова, были три семинара по изучению старообрядческого литья, организованные С. В. Гнутовой под маркой Рублевского музея. Материалы были в 1993 г. изданы в двух томах. Вновь были извлечены из небытия публикации 1926 г. по этому вопросу одного из первых исследователей старообрядческой культуры В. Г. Дружинина. В 1979 г. был издан первый (и затем переизданный в 1981, 1995 гг.) обстоятельный труд немецкого исследователя Штефана Йеккеля, посвященный медному литью, с качественными цветными воспроизведениями¹. Оно оказало безусловное вдохновляющее влияние на изучение этого материала в России. В последующие годы медное литье заняло подобающее место в научной и музейной жизни страны. Все это в целом заставило автора вновь обратить внимание специалистов к интересной иконографической теме в рамках этой части старообрядческого наследия.

2

Вопрос распространенности и использования иконографических схем в географическом, временном и идеологическом пространстве всегда был интригующим для искусствоведения. Степень насыщенности иконографических рядов дает возможность подобрать ключ к раскрытию нравственных установок целого народа или его отдельных групп, диктуемых потребностью в создании единого базиса. Одни из иконографических схем, подобно «Богоматери Владимирской», способствовали формированию нации и ее самосознания на протяжении почти тысячелетия. Другие, подобно образу Николая Чудотворца, укрепляли моральные устои. «Богоматерь Коневская», например, при всей древности своей истории, по значимости все же не вышла за географические пределы Карелии и новгородских окраин. Лишь гениальное

¹ Jeckel Stefan. *Russische Metall-Ikonen in Formsand gegossener Glaube*. Bramsche. 1981...

откровение Андрея Рублева «Троица Ветхозаветная» стала для России спасительным духовным символом, воплощением глубочайшей внутренней жизни.

Если мы обратимся к поздней, более узкой культуре старообрядчества, то в ней также можно заметить определенные пристрастия к изобразительным сюжетам, в которых будут читаться религиозные интересы этой части русского народа, хотя, конечно, в более суженном своем значении. Эти проблемы заметны и при исследовании, может быть, самого живого по существу, профессионального и художественного явления, каким было медное литье. Но и в лучших его иконографических образцах все же проявляется далеко не вся полнота ожидаемого содержания.

Речь пойдет об использовании в медном литье иконографии «Троицы Ветхозаветной». Ее распространенность и повторяемость позволяет выявить некоторые закономерности изобразительных решений. Этот иконографический тип был реализован в трех направлениях: в виде самостоятельных икон, в виде икон-складней и в виде образков, включенных как части-модули в другие композиции в качестве подчиненных элементов. Четкое и однозначное распределение иконок по названным группам не всегда возможно, так как они нередко «перетекают» из одной группы в другую в различных модификациях и редакциях отливок. Количество рядов изображений в литье «Троицы Ветхозаветной» в целом отличается достаточной полнотой (более десяти вариаций), хотя и не поддается точному исчислению по указанным выше причинам.

Особенности литой «Троицы» выражены в преобладающем использовании схемы Андрея Рублева. Естественно, что речь идет не о прямом переводе чудотворной иконы в рельефную миниатюрную пластическую композицию. Между рублевским оригиналом и условно первым воплощением металлической иконы стоит длинный ряд списков, различных редакций живописных, чеканных, резных, литых и шитых икон XV–XVII столетий². Они

² Первой, исследуя и выстраивая в ряд памятники мелкой пластики с изображением «Троицы Ветхозаветной» в их связи с рублевским типом, А. В. Рындина отметила устойчивость этого иконографического типа вплоть до XIX столетия. См. ее статью «Влияние творчества Андрея Рублева на древнерусскую мелкую пластику XV–XVI веков. Ветхозаветная Троица» в кн.: *Древнерусское искусство XV – начала XVI веков*. М., 1963. С. 119. Ссылаясь на Андрея Рублева, мы оставляем в стороне современные дебаты о личности, наследии и датировках отдельных произведений великого мастера.

формировали в соответствии с требованиями Стоглавого собора те образы, которые затем будут широко распространены в старообрядческой среде в своих окончательных редакциях XVIII–XIX вв.

Рассмотрим те памятники старообрядческого искусства, которые наиболее полно отразили результаты исканий в XVIII–XIX столетиях. «Троица Ветхозаветная» была одной из самых подвижных иконографических композиций в медном литье. Многочисленность их разработок свидетельствовала о неослабевающем внимании к образу.

Среди «Троиц» полный (изначально древний) вариант «Гостеприимства Авраамова» (9,1 x 7,3; Музей им. Андрея Рублева) существует в едва ли не единственном иконографическом варианте (илл. 1. См. цветную вкладку на XXV стр.). Здесь развитое природное обрамление сцены с травами, пригорками, постепенно возрастающей скалой, пышной округлой кроной мамврийского дуба, достаточно развитой архитектурной декорацией – храмовым порталом, барабаном с куполом и нависающими над ним строениями с двускатными крышами. Но все же основой его композиции являются три ангела, явно тяготеющие к рублевскому первоисточнику. Боковые ангелы, склонившись друг к другу, чуть дистанцированы разделяющим их вытянутым горизонтальным столом со снедью. Центральный ангел изображен несколько в необычном ракурсе. Он сидит по отношению к столу боком вправо, опираясь левой рукой на длинный посох. Правой рукой он благословляет центральную чашу, хотя может показаться, что ангел опирается ею на стол. Его глава словно упала на правое плечо. Эта маньеристическая «расслабленность» его фигуры придает сцене ощущение замедленного действия. При этом совершенно «земное» заклание тельца и преподношение яств Авраамом и Саррой как бы сведены на иной, нижний, уровень и не бросаются в глаза. В целом круговое движение последним эпизодом завершено. Бытовое и небесное соединено воедино. Постепенно само «гостеприимство» в других отливках и редакциях сходит на нет и в большинстве отдельных композиций напоминанием о Ветхом завете остается отрок, закалывающий тельца. При этом нельзя не отметить более раннюю иконку XVIII века, являющуюся частью складня, в которой «Троица» («Гостеприимство Авраамова», 7,5 x 5,4, Музей им. Андрея Рублева) дана в довольно оригинальной иконографической трактовке. Она предстает в несколько

формализованной разработке. Центральный ангел выделен своеобразным квадратным фоном, образованным узкими архитектурными фрагментами. Сверху текстовая полоса. Этот фон как бы «пронзает» искривленный ствол дуба мамврийского с двумя ярусами округлых по форме «крон». Композиция как бы раздвинута двумя декоративными элементами по сторонам за счет внедрения их на поля иконки.

Особое место в ряду «Троиц» занимает крупноформатная литая икона «Троица Ветхозаветная с Деисусом и апостолами» (18,5 x 14,6; латвийское церковное собрание, илл. 2. См. цветную вкладку на XXVI стр.). Ее схема имеет немало точек соприкосновения с древним «Древом Иесеевым», которое было позднее преобразовано в композицию «Любовью связуемые апостолы». Лоза или ее ветви, подобно венку, оплетают апостолов и обрамляют центральную часть иконы. Напомним наиболее иконографически завершенные композиции на стенописях западной галереи Благовещенского собора Московского Кремля 1547–1551 гг., икону Симона Ушакова «Насаждение древа государства Российского» (ГТГ)³ и икону из музея «Новый Иерусалим». Эту особенность можно встретить и позднее в старообрядческих иконописных произведениях, в которых продолжена разработка темы оплетенных виноградной лозой апостолов в литье. Следует также отметить использование мотива лозы в оформлении чеканных окладов православных напрестольных Евангелий.

В центре композиции изображена Троица Ветхозаветная в редакции, достаточно близкой к рублевскому оригиналу. Сидящие ангелы обрамлены сверху Деисусом и вокруг полуфигурами апостолов. Они оплетены лозой, о которой сказано в Евангелии от Иоанна /15: 5/: «Я есмь Лоза, а вы ветви, кто пребывает во Мне, и я в нем, тот приносит много плода, ибо без Меня не можете делать ничего». Ниже сцена дополнена деталью, напоминающей о «Гостеприимстве Авраамова». Эпизод заклания тельца тактично выведен автором за пределы «троичного круга».

³ Особое внимание к особенностям подобной иконографии уделила В. Г. Чубинская в своей статье «Иконы Симона Ушакова “Богородица Владимирская”, “Древо Московского государства”, “Похвала Богородице Владимирской” (Опыт историко-культурной интерпретации)». В кн.: *Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства*. Труды Отдела древнерусской литературы. XXXVIII. Л., 1985.

Беспрекословная динамика его действий вносит в икону своеобразное оживление⁴. Юноша с тельцом здесь воспринимается как маргинальное напоминание о непреодоленном практицизме Ветхого Завета. Попутно заметим, что существуют поздние отливки, в которых эта сцена уже опущена (церковное собрание, Самара, ссылка - воспроизведение - Красилин ММ. Данченко Е.А. Церковные древности Самарской земли. Каталог. М., «Индрик», 2009, стр. 164, кат. 13).

Рассыпанные по всей поверхности фона цветы-звездочки усиливают пространственное и мистическое звучание произведения. Пожалуй, это едва ли не максимально приближенный к древнему первоисточнику образ, насколько это можно почувствовать в рамках меднолитой пластики.

К рассмотренной иконе примыкает еще один памятник крупноформатного литья (21 x 17; латвийское церковное собрание, илл. 3).

Его иконографическая схема в целом соответствует рублевскому оригиналу за исключением деталей декора. Ангелы восседают за прямоугольным столом. Он станет обязательной принадлежностью любого варианта «Троицы» в литье⁵. На нем изображен натюрморт с большим количеством предметов. Евхаристическая идея подменяется прозой обихода. Торцевая часть стола орнаментирована. В нижней части иконы прямоугольные формы играют значительную роль. Это престолы с массивными ножками и подножия-подиумы. Массивность присуща и изображенному слева «кирпичному» зданию-ротонде с чешуйчатым покрытием купола и арочными окнами. Оно, имея нечто общее с московским храмом Петра митрополита в московском Высокопетровском монастыре, ныне датируемым XVI в., в изобразительном ряду мелкой пластики остается одиноким примером⁶.

⁴ «И побежал Авраам к стаду, и взял теленка нежного и хорошаго, и дал отроку, и тот поспешил приготовить его» (Бытие, 18: 7). Иоанн Златоуст отмечает: «Смотри, как все делается со скоростью, с пламенным усердием... Сам все делает, и предлагает...». Цит. по Толковой Библии А. П. Лопухина. Т. 1. С. 116, прим. 6–8.

⁵ Прямоугольная форма стола была символом, образом Гроба Господня, евхаристическим Престолом. Но в послерублевскую эпоху он приобретает все более бытовой оттенок. С этим связано и нередкое изменение форм стола в «Троице».

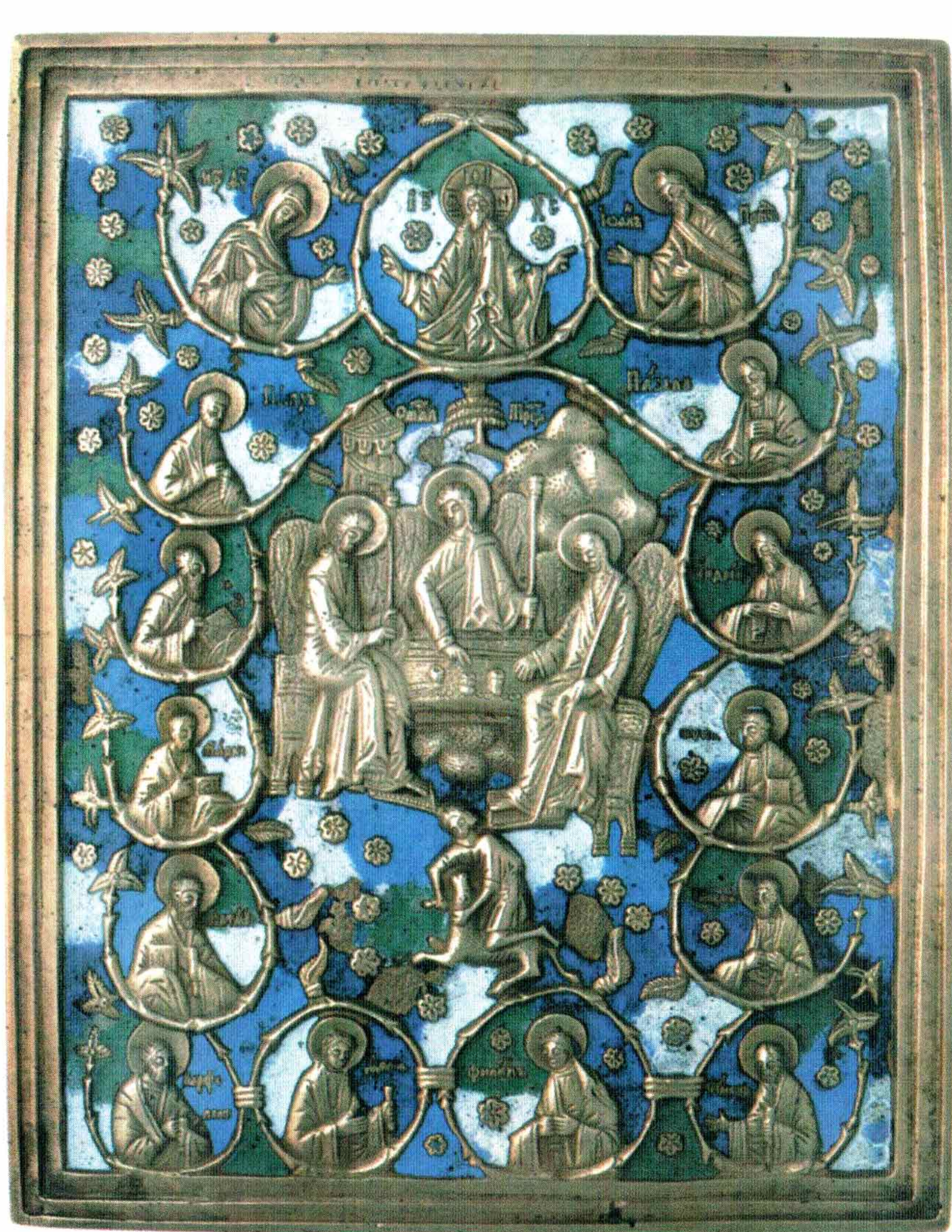
⁶ Подъяпольский С. О деятельности Алевиза Нового в России. *Древнерусское искусство. Проблемы атрибуции*. М., 1993. С. 188, прим. 54 (о датировке храма, выявленной Б. П. Дедушенко).



Илл. 1

Att. 1

Pict. 1



Илл. 2

Att. 2

Pict. 2



Илл. 5

Att. 5

Pict. 5



Илл. 7

Att. 7

Pict. 7



Илл. 8

Att. 8

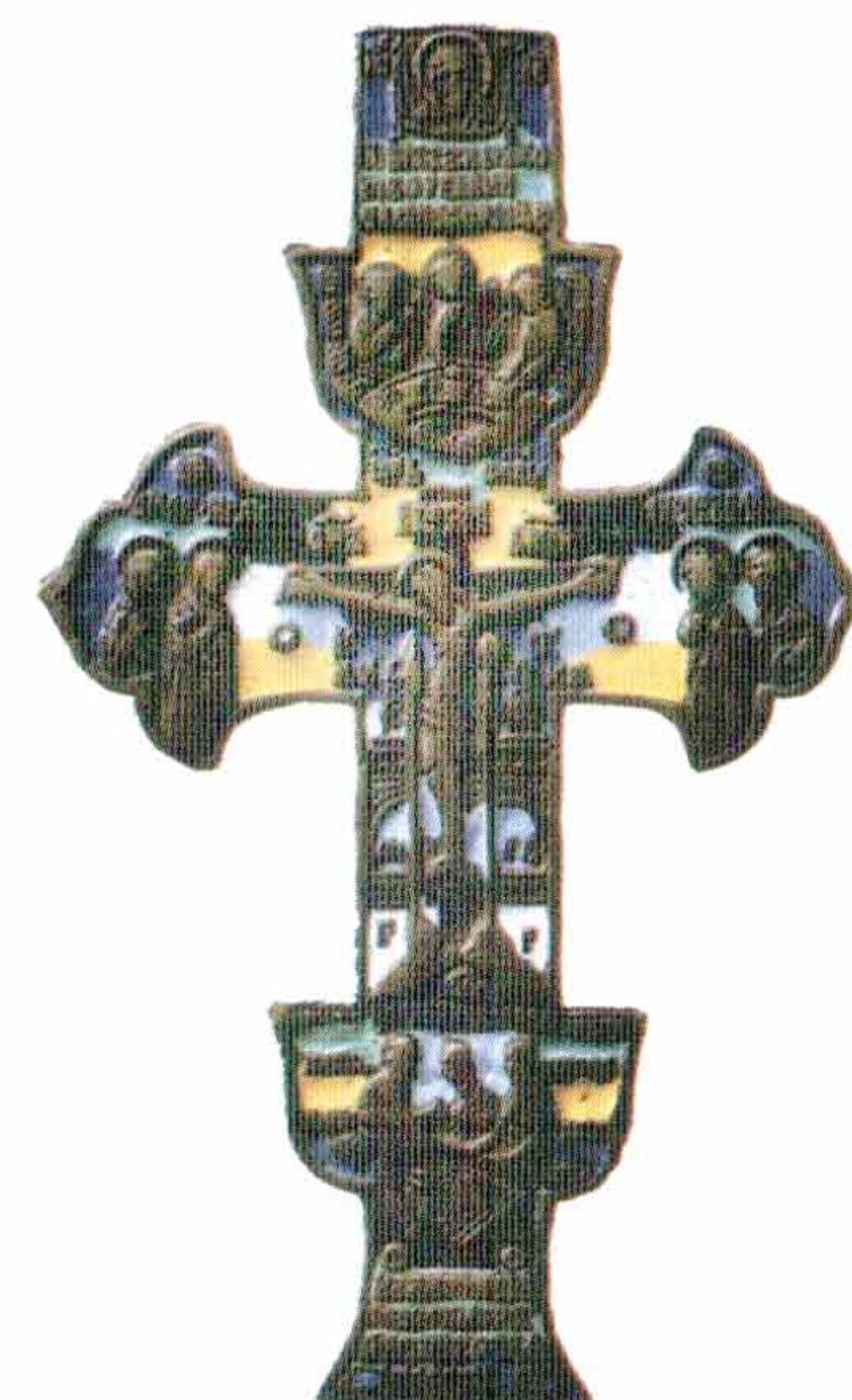
Pict. 8



Илл. 9

Att. 9

Pict. 9



Илл. 11

Att. 11

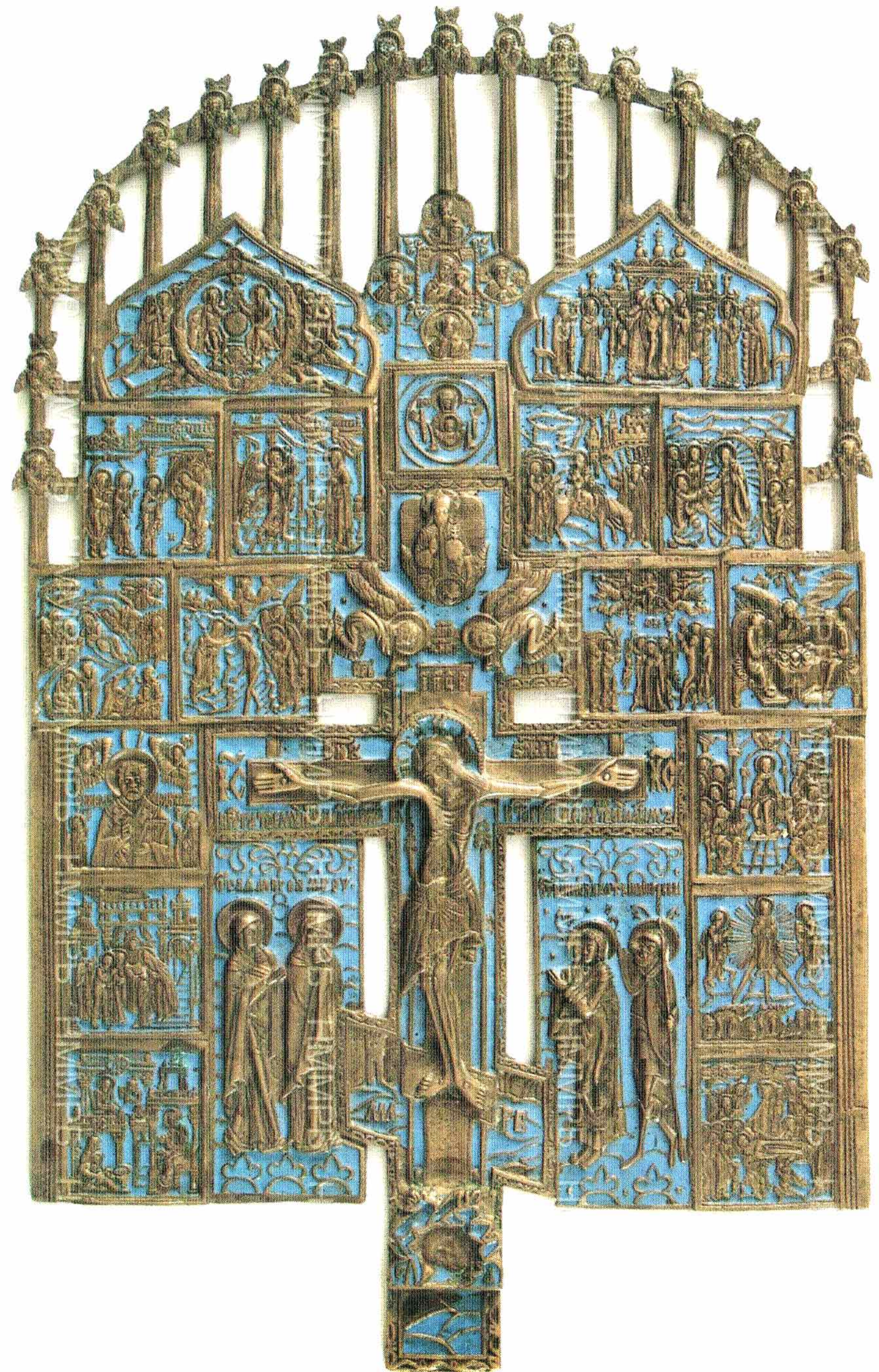
Pict. 11



Илл. 10

Att. 10

Pict. 10



Илл. 12

Att. 12

Pict. 12



Илл. 3

Элемент характерной живости в изображение вносит произвольное расположение ног левого ангела, словно охватывающих ножку стола. Тезис Жития Сергия Радонежского «Дабы воззрением на Троицу побеждалась ненавистная рознь мира» здесь уже заслонен фундаментальной основательностью и конкретностью разработки композиции. Данное произведение

имеет много общего с иконописной «Троицей» старца Паисия из Иосифо-Волоколамского монастыря (1485, ЦМИАР).

В литой иконе соблюдены пропорции фигур, наклон голов, жезлов. Очень близки ритмические интервалы между изображениями скалы, дуба, архитектурной кулисы. Среди произведений декоративно-прикладного искусства можно отметить общность этой иконы с панагией XIV–XV вв. из Исторического музея⁷, резной по дереву «Троицей» в круге из двойного складня Спасо-Влахернского монастыря под Дмитровом (Сергиев Посад, музей)⁸.

В рассмотренной иконе объемная моделировка фигур, крыльев, скалистых уступов, выразительно изогнутого дерева со своеобразной кроной играет исключительно важную роль в формировании целостности образа. Благословляющие руки ангелов в едином движении направлены к чашам. Здесь интересно предположить, что данная литая икона могла оказать как бы обратное воздействие на иконопись. Сопоставляя ее с «Троицей», написанной в начале XX в. известным старообрядческим мастером Гавриилом Ефимовичем Фроловым (1854–1930) и хранящейся в одной из старообрядческих общин Латвии (илл. 4), нельзя не обратить внимания на сходство отдельных композиционных элементов.

На «Троице» средних размеров (12 x 10; частное собрание, Германия, илл. 5. См. цветную вкладку на XXVII стр.) ангелы восседают за традиционным прямоугольным столом со свисающей скатертью. Центральный ангел изображен фронтально. Почти на одном уровне с ним и двое других. В соотношениях их фигур просматривается тяготение к изокефальности. Центральный ангел поднятой рукой благословляет сидящих. Этот редко встречаемый жест имеет генетическую связь с изображением Троицы на пластине западных врат 1230 г. в суздальском соборе Рождества Богородицы. Такой же, но менее выраженный жест, мы встречаем в резной пластине креста Амвросия (XV век, Сергиев Посад, музей)⁹. Обращают на себя внимание овальные престолы с подушками и профилированными ножками. Близко стоящие друг к другу ножки стола в виде фигурных балясин опираются круглыми



Илл. 4

тяжелыми основаниями на рамку средника. Они служат опорой для всей композиции иконы. Слева – проработанное в деталях «готизированное» сооружение. В различных отливках иконки замечена вариативность декорации. Основной, по нашему мнению, является та, в центре которой изображен мамврийский дуб с расщепленным стволом. Его правая часть отсечена, а левая с кроной резко склонилась влево. По фону разбросаны звездочки-колечки. В других редакциях, очевидно, в связи с худшим качеством образца, скалы как бы разрослись, поглотив собою отсеченную часть ствола (частное собрание, Москва) Постепенно исчезают звезды, исчезает аромат полноценной художественности произведения. Налицо следы прозаического ремесла, идущего по пути стереотипного упрощения. Обрамления икон решались по-разному, вне зависимости от центрального изображения. Это могли быть

⁷ Рындина А. В. *Древнерусская мелкая пластика*. М., 1978, илл. 61. В этот ряд можно добавить створку панагии с датировкой XVI веком из Владимиро-Суздальского заповедника, инв. СМ-1503. *Сокровища Суздаля*. М., 1970, илл. на с. 78, каталог на с. 88.

⁸ Николаева Т. В. *Древнерусская пластика XI–XVI веков*. М., 1968, илл. 103.

⁹ Там же, илл. 88.

акантовые листья, перекликающиеся с элементами барочных книжных гравированных заставок или чередующиеся четырехлистники и звездочки и т. п. Иногда в верхнее поле вводилась рельефная надпись-название.



Илл. 6

Изображение «Троицы», чаще встречаемое в створках малых складней (6,5 x 6,5 илл. 6), исключительно детализировано и разработано. Оно примыкает к только что описанному, использующему суздальскую схему, в которой центральный ангел изображен с распластанными крыльями. Больше внимания

здесь уделено натюрморту, фактуре стола, престолов, моделировке одеяний. Фигуры ангелов изображены в довольно свободных живых позах. Тщательно проработаны скалистые уступы, горы, взвихренная крона дерева. Купол здания, явно ассоциированный с храмом, окруженный со всех сторон башнями, напоминает силуэт Софии Константинопольской с минаретами.

По-видимому, последней к числу самостоятельных икон принадлежит образок 18 века, в котором иконографические элементы приобрели оттенок светской барочности, не типичный для старообрядческого менталитета. Горка, мамврийский дуб, пышный дворец с башенками, аркадами, лестницей с балясинками приобретают непривычную декоративность. Ангелы сидят вокруг покрытого скатертью круглого стола (sic!). Изображение приобретает округлую рельефность. И доминирующим акцентом становится широко распластанные и тщательно моделированные крылья центрального ангела. (Илл. 7. См. цветную вкладку на XXVIII стр.).

В самой маленькой створке (3,8 x 3,8; ГИМ) двухстворчатого складня с «Троицей» (Илл. 8. См. цветную вкладку на XXIX стр.) она включена в круг, который подчеркивает механическую зависимость от прославленного первоисточника. Живописное изображение «Троицы» в круглом медальоне имеется в возглавии митры XVII в., хранящейся во Владычной палате в Новгороде. Тема всеобъемлющей любви в данном случае сведена к простой иллюстративности, напоминающей о народных поверьях, когда в Троицын день брошенный в воду и плывущий венок сулил счастливую жизнь.

Напомним еще об одном образке (6,8 x 4,9; частное собрание, Рига, илл. 9. См. цветную вкладку на XXIX стр.), в котором графика фигур и декора тяготеет к народной знаковости. Их фактура дробная, близкая мозаичной поверхности. Силуэты ангелов перекликаются с изображениями на отдельных народных западно-южных иконах. Скалы изображены в виде вертикалей с утолщениями. Мамврийский дуб больше напоминает схематичное изображение экзотического растения араукарии. Архитектурная декорация лишь отдельными элементами не дает нам забыть о ее предназначении.

К народной трактовке примыкает и круглая иконка в широком обрамлении с текстом на своеобразной подставке. Изображения всех персонажей достаточно схематизировано. (Илл. 10. См. цветную вкладку на XXX стр.).

Последняя группа изображений «Троицы» интересна тем, что она не имеет самостоятельного значения и является составной и соответственно подчиненной частью других композиций. В качестве подчиненного элемента миниатюрная «Троица» входит в композицию литого креста с лилиеобразными завершениями ветвей (13,4 x 8,2; частное собрание, Германия, илл. 11. См. цветную вкладку на XXIX стр.). В верхней части креста «Троица» вписана в эту сложную форму. Стол, объединяющий ангелов, представлен в форме полуовала и встречается в других произведениях (иногда он похож на дугу)¹⁰. Эта часть с изображением «Троицы» на каком-то этапе «оторвалась» от креста и была использована как навершие для икон-складней, поддерживаемое по сторонам фиалами с херувимами и иногда соединенное со вторым навершием с изображением Спаса Нерукотворного. Такие дополнительные детали встречаются и в других отдельных литых иконах, как, например, в иконе «Св. Борис и Глеб на конях».

Есть и другой вариант навершия в форме круга со «вписанной» «Троицей», которая была частью, извлеченной из маленького складня. Он также использовался в различных соединениях с иконами и складнями.

Некоторые из рассмотренных икон малого формата с изображением «Троицы Ветхозаветной» использовались в качестве составной части, своеобразного модуля в больших «патриарших» крестах, иногда называемых в обиходе «лопатами». (илл. 12. См. цветную вкладку на XXXI стр.).

Подводя итоги, можно сказать, что в старообрядческом медном литье XVIII–XIX вв. икона «Троицы Ветхозаветной» наибо-

¹⁰ Среди различных форм стола, встречаемых на иконах «Троицы», стол в форме дуги изображается крайне редко. Стол в виде дуги воспроизведен на деревянном резном так называемом складне «гулящего человека» XVII в. из Исторического музея. См.: Просвиркина С. К. Складень «гулящего человека». *Памятники русской народной культуры XVII–XIX веков*. Труды ГИМ. М., 1990. Вып. 75. С. 6–12. Он есть в следующих живописных иконах: «Рождество Богоматери» XIV–XVI вв., из села Ракома (сегмент с «Троицей», Новгород, музей); первое клеймо на иконе «Богоматерь Владимирская с праздниками», начало XVII в., из Сольвычегодска (Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж), см.: Косцова А. С. *Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа*. СПб., 1992. № 50.

лее активно воспроизводилась в рублевской схеме. Предпочтение, отдаваемое ей, вероятно, можно объяснить особенностями конфессионального характера. «Троичность Лиц Божества – величайшая тайна, недоступная уму человеческому. Но где тайна, – говорит св. Иоанн Златоуст, – там великое молчание; где тайна, там ум призывает к себе веру», – писал И. Н. Заволоко¹¹. Реже встречаемый суздальский вариант не противоречил установившемуся в старообрядческой среде догмату о сущности Троицы. Но говорить о некоем внутреннем философическом содержании рассмотренных икон, по-видимому, преждевременно. Оно словно растворилось в обиходе тиражного производства. Однако, несмотря ни на что, в качественных отливках XVIII–XIX столетий с крайне привлекательной фактурой живого, теплого по цвету металла, с нередким включением яркой многоцветной эмали, мастерство ремесленника будет всегда привлекать внимание тех, кому не чужда русская народная культура¹².

В приложении к статье даны фотокопии документов из архива автора (См. цветную вкладку на стр. XXV–XXXI).

¹¹ Заволоко И. Н. *Учебник по Закону Божию для старообрядцев*. Рига, 1933. С. 6.

¹² Этот текст был прочитан в 1993 г. на третьем семинаре по медному литью, организованному Музеем имени Андрея Рублева. Пока эта работа находилась в печати (*Художественное наследие. ГосНИИР. Вып. 18. М., 2002*), вышли в свет следующие издания, результаты которых естественно не могли быть использованы: *Byzantium in the Casting Ladle. A Millennium of metal icons. Catalogue. Vantää, 2000*; Гнутова С. В., Зотова Е. А. *Кресты, иконы, складни. Медное литье XI–начала XX века из собрания Центрального музея древнерусской культуры имени Андрея Рублева*. М., 2000. Я не указываю вышедших в дальнейшем многочисленных публикаций (включая описания частных собраний) по данному вопросу, поскольку автор отошел от данной темы.