

Д. А. Гребенникова

Преемственность иконописной традиции и лицевого шитья XV–XVI вв.

В статье рассматриваются проблема лицевого шитья в контексте художественной практики эпохи. Обращается внимание на то, что становление и расцвет таких родственных видов искусства как иконопись и лицевое шитье происходили в самой тесной взаимосвязи.

Ключевые слова: иконопись, лицевое шитье, религиозное искусство

Dina A. Grebennikova

The continuity of the icon painting tradition and personal sewing art in XV–XVI centuries

The article deals with the problem in the context of personal sewing art practice period. Attention is drawn to the fact that the emergence and flourishing of such related arts as iconography and pictorial embroidery occurred in the very close relationship.

Key words: icon painting, embroidery, religious art

Существенное значение в формировании иконографии и функции лицевого шитья имела иконопись. Несомненно, что сюжетное начало, изображение лика (человека или Бога) роднит и осуществляет преемственность древнерусской иконописи и лицевого шитья. В литературе неоднократно отмечалась значительная роль иконописца при создании произведений лицевого шитья. Связь эта преимущественно осуществлялась через художника-знаменщика.

На самих произведениях лицевого шитья иногда ставились имена художников-иконописцев или словописцев. Примером может служить шитая сложной вязью в двух кругах надпись на покрове с Распятием 1514 г. Настасьи Овиновой: «Писали мастера великаго князя андрей мыведонь, аника григорьев кувека»¹. По предположению исследовательницы Н. А. Маясовой, эти мастера – выходцы из княжеств Молдавии или Валахии².

Еще пример слова в конце вкладной надписи, сделанной черными чернилами на подкладке сударя «Се Агнец», предназначенного «рабой Божией» Марией в церковь Флора и Лавра: «А подписал тогож храмоу попь Борис, лета 7095-го октября в 12 днь» (1586 г.)³. На покрове с изображением новгородского архиепископа Иоанна, вышитом в 1673 г. Дарьей Ивановной Дашковой, читаем конец летописи: «А намели и писалъ иконописецъ Михайло Новгородецъ».

Имена знаменщиков, зафиксированные документально, сохранились только начиная с XVII в.⁴ Опубликовано И. Е. Забелиным «Светличные знаменные дела»⁵ называют более тридцати художников, работавших в течение XVII в. в царицыных светлицах, среди них и такие про-

славленные, как Симон Ушаков. Эти же документы дают возможность проследить сам процесс работы знаменщика. Описанный в документах XVII в., он мало изменился со времен появления лицевого шитья на Руси, поскольку, как и все средневековое творчество, подчинялся каноническим требованиям, не допускающим вольные изменения.

Этот процесс отчасти напоминает работу иконописца и подразделяется на три этапа: изготовление «образца» на бумаге, знаменованье изображения «под шитье» на ткани и «цвечение» образца красками. В других случаях иконописцы сразу знаменили по ткани, а потом уже делали рисунок на бумаге, чтобы оставить вышивальщице образец с расколеровкой. Следы рисунка на ткани, сделанные жидкой краской (чернилами, белилами и суриком), сохранились на некоторых произведениях под выпавшим шитьем. Так, очерковый рисунок проглядывает под выпавшими нитями на больших шитых иконах «Апостол Петр» и «Архангел Михаил»⁶ начала XVI в. из Александро-Свирского монастыря (Государственный Русский музей – ГРМ).

Время, необходимое знаменщику, зависело от размера произведения и «мелкости письма», а также от темпов его работы и участия в ней других мастеров. Эти же памятники дают представления о том, что над одним произведением нередко работало несколько художников одной специализации или разной: иконники, словописцы, травщики. Вместе с тем, как и в иконописи, один и тот же художник мог самостоятельно осуществлять все этапы работы.

В лицевом шитье, что характерно и для других видов искусства Древней Руси и особенно

иконописи, было принято обращаться к более древним и особенно прославленным произведениям как к образцам. Образцами служили контурные рисунки, фиксирующие композиционные схемы различных фигур, а также воспроизведение каких-либо примечательных деталей, по сути прориси, вошедшие впоследствии в иконописный подлинник. В. Н. Лазарев, указывая на значение образца, считал, что «до XVI в. отношение к образцу было творческое, что показывают все древнерусские росписи, хотя схема остается той же самой»⁷. Те же выводы можно сделать и относительно лицевого шитья.

Прототипом для шитого произведения могли служить не только более древние памятники шитья, но также фрески, иконы, гравюры⁸ и даже ювелирные изделия. Убедительной представляется точка зрения Н. А. Маясовой, что знаменщиком известной пелены «Рождество Богоматери» вклада волоцкого князя Федора Борисовича, вышитой в 1510 г. его женой Анной, был художник круга Дионисия, возможно, его сын Феодосий, писавший, по-видимому, фреску того же содержания над порталом собора в Феррапонтове. Исследователями не раз обращалось внимание на стилистическое и композиционное сходство этих произведений⁹. Примером более позднего времени могут быть покровы ярославских князей Василия и Константина, дар в 1681 г. Михаила Петровича Головина (Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник). В покрывах прекрасно переданы присущие ярославским художникам телесность образа и стремление к узорчатости, а трактовка лиц очень близка к изображению этих князей на фресках ярославских мастеров, например, на северо-восточном столбе Успенского собора Троице-Сергиева монастыря, где в 1680-х гг. работали ярославские живописцы во главе с Дмитрием и Василием Григорьевыми¹⁰.

Однако следует подчеркнуть, что чаще всего прототипами шитых произведений являлись иконы. Почти для всех пелен с изображением Богоматери разных иконографических типов можно найти прототипы в иконах, к которым они в большинстве случаев подвешивались. Несомненно, иконы служили образцами и для других шитых произведений. Так, например, небольшая шитая иконка «Кирилл Белозерский» середины XVI в. (ГРМ), ориентирована на живописную икону, считающуюся работой Дионисия Глушицкого 1424 г. (Государственная Третьяковская галерея – ГТГ). Покров «Никита Столпник Переславский» (Владимиرو-Суздальский музей), вышедший из светлицы царицы Анастасии Романовны в 1550–1560-х гг. и по преданию вышитый

ее руками, близок к небольшой поясной иконе святого Никиты царских мастерских этого времени (ГТГ).

Сравнительный анализ показывает, что в ряде случаев можно определить, к какому художественному центру или стилистическому направлению, связанному, прежде всего, с развитием иконописи, принадлежало то или иное произведение. Широко известный «портретный» покров с изображением Сергия Радонежского. Среди многочисленных покровов, хранящихся в наших музеях, он выделяется необычной, индивидуальной трактовкой образа.

«Большая голова Сергия несколько асимметрична, как будто чуть повернута влево, тогда как лицо изображено в фас. Волосы, образующие на лбу острый угол, разделены на пряди, идущие поперек головы. Лицо скуластое, с большим лбом и впалыми щеками. Под густыми, почти прямыми бровями – близко посаженные косящие глаза. Умный, пронизательный взгляд этих глаз производит сильное впечатление. Само понимание образа, акцентирование внимания на внутренней сущности человека характерны для эпохи Феофана Грека, Андрея Рублева и их „содруги“»¹¹.

Описывая покров преподобного, акцентируя внимание на образном приеме близком к иконописи, Н. А. Маясова справедливо замечает: «Следует остановиться на таком приеме, как красная опись носа Сергия, вызывающем в памяти лики из Деисуса Благовещенского собора Московского Кремля. Более того, своеобразная трактовка головы и лица Сергия напоминает изображение Авраама на фреске 1408 г. „Лоно Авраамово“ в Успенском соборе г. Владимира, считающееся работой Даниила Черного»¹². Покров соотносится с такой особенностью творчества Даниила, как склонность мастера к выразительности «буквально портретных характеристик изображаемых лиц»¹³, на что уже обращалось внимание исследователей.

То же обстоятельство, что Андрей Рублев и Даниил Черный «со товарищи» по приглашению игумена Никона в 1424–1427 гг. писали фрески и иконы в Троицком соборе Сергиева монастыря, подтверждает предположение, что именно Даниил, старший по возрасту мастер в артели, стал знаменщиком первого покрыва на раку Сергия, незадолго перед тем канонизированного.

Помимо функции шитых произведений в литургическом пространстве представляется значимой оценка его современниками. В древнерусской литературе конца XV в. есть глубокое рассуждение об искусстве вышивания, в котором вышивка ставится вровень с живописью,

вероятно, именно в связи с ее функцией, схожей с иконой. Содержится оно в первом «Слове на новоявляющуюся ересь» Иосифа Волоцкого, одного из виднейших церковно-общественных деятелей второй половины XV – начала XVI в., а адресатом, предположительно, считают художника Дионисия или его сына Феодосия. В этом богословско-полюемическом сочинении, направленном против иконоборческих настроений, всколыхнувших общественную мысль конца XV столетия, Иосиф Волоцкий ссылается на авторитет святоотеческих писаний и обращается к ветхозаветным образцам – скинии Моисея и храму, устроенному Соломоном и украшенному Давидом. Преподобный Иосиф пишет: «Он бо имел херувимы от злата изваяны и от дерева, мы же имеем честныя кресты и святыя иконы от злата и серебра и от дерева изваяны. Он имевше по стенам скинии и по запонам херувимы шиты от злата и серебра и червленого и синяго и багрянаго, от шелковаго шевчия художества, и стены бо бяху и задоны скиями от шелковаго тканя, мы же имамы тако же на плащаницах и на въздусех шиты образы святых. Аще ли же и святыя иконы имеешь шары¹⁴ образованы, то что имать разньство шелком шитому и шаровным образованием написанному, не такоже ли имать подобие? Аще мудр будет шевчий и мудр живописец, оба едино дело творять: он бо многообразными шелкы, сей же многообразными шары образ устроив подобен, ничто же разньство имуща»¹⁵. Такая оценка лицевого шитья могла возникнуть только на основе живого и плодотворного развития этого вида средневекового искусства, на почве широчайшего распространения его в убранстве древнерусских храмов и тесной связи с иконописью.

Отмечая близость древнерусской иконописи и шитья, следует обратить внимание на сходство их функций. Э. С. Смирнова, указывая на различие материалов и техники между иконой и шитым произведением, подчеркивает, что: «Литургические ткани, которые было принято украшать шитьем, являются образом физического соприкосновения со святыней, с плотью Христовой. Между тем соприкосновение иконы с высшим миром – опосредованное, духовное. В этом и состоит кардинальное различие между произведениями шитья и произведениями иконописи. Икона есть моленный образ, в котором отражается первообраз и который предназначен для молитвенного общения с первообразом. По формулировке Деяний Седьмого Вселенского собора, „честь, воздаваемая иконе, относится к ее первообразу, и поклоняющийся иконе поклоняется ипостаси изображенного на ней“. Произведения шитья, в основе своей,

такой функции не несут. В шитье важнейшую роль должно играть выявление его физической природы, особенностей его основы именно как тканой, особенностей фактуры шитья, самих его нитей. Именно осязаемая, физическая природа шитья, тактильные свойства нитей указывают на особый круг символических оттенков, которые присущи произведениям шитья и связаны с мотивом окутывания, покрытия священного предмета»¹⁶.

В технике шитья могли создаваться и иконы. Согласно каноническим установлениям православия, иконы могут быть исполнены на любой основе, в любом материале, в любой технике. Среди памятников русского шитья есть иконы, а также произведения, определяемые исследователями как иконы. Икона святого Дмитрия Солунского представляет наиболее ранний из известных нам памятников такого рода. Святой изображен в молитвенной позе, что дало основания считать его частью шитого походного иконостаса¹⁷. На основании общих стилистических особенностей и техники шитья Н. А. Маясова относит это произведение к первой трети XV в. и высказывает предположение, что его знаменщиком был ближайший последователь Андрея Рублева¹⁸. Также в качестве примера можно назвать два больших шитых образа конца XV в. из Александро-Свирского монастыря – «Архангел Михаил» и «Апостол Петр», которые в силу своего большого размера и вертикальной конфигурации вряд ли могли быть чем-то иным, кроме как именно иконами. По справедливому предположению Н. А. Маясовой, аналогия с фресками Феррапонтова монастыря дает возможность высказать предположение о размещении этих двух фигур (ангела хранителя и стража райских врат Петра) на гранях столбов, обращенных к западному входу в церковь.

Среди всех видов средневекового шитья наиболее близкими к иконописи по сюжету и облику являются подвесные пелены к иконам. Они образовывали дополнительный ряд изображений в семантически связанной структуре иконостаса. Соотношение иконографии пелен и икон варьировалось. Древнерусские источники содержат примеры самых разных, как простых, так и сложных иконографических сюжетов иконы и пелены¹⁹.

В некоторых случаях иконописный образ был воспроизведен на пелене вместе с изображениями, представленными на его окладе или киоте. Однако в большинстве случаев шитый образ на пелене оказывался измененным по сравнению с иконой. При этом шитое изображение было связано по смыслу с иконописным. Так, к иконам Богоматери подвешивали пелену

с изображением какого-либо богородичного праздника. Это привносило дополнительные смысловые и эмоциональные оттенки, присущие тому или иному событию. Или под изображением богородичного или господского праздника помещалась пелена с образом Богородицы или Спасителя. Такую взаимозаменяемость сюжетов можно встретить и в ансамблях иконы и пелены с образами святых. К примеру, под иконой преподобного Сергия Радонежского висела пелена с композицией «Явление Богородицы преподобному Сергию»; а иногда под иконой «Явление Богородицы преподобному Сергию» размещалась ткань с образом преподобного.

Один из часто встречающихся текстов – «Владычице приими молитву раб своих и избави их от всякие нужды и печали» – подчеркивал роль пелены не только как благодарственного «приклада».

Поднесенная пелена становилась непрерывной молитвой о «нужде и печали» вкладчиков перед определенным образом. На пелене с изображением Голгофского креста надписи на кайме относились либо к самому кресту, либо были связаны с представленными на иконе святыми или событиями.

Следует отметить, что только пелены висят под иконами неподвижно (за исключением того времени, когда они участвуют в процессиях). Эта неподвижность, «экспонированность» пелен и роднит их с иконами. Тогда как все остальные шитые предметы так или иначе участвуют в богослужении и при этом находятся в движении. Плащаницу торжественно выносят, покровцы возлагают на литургические сосуды и снимают с них, воздушными веют над святыми дарами и также выносят их вовремя Великого входа на литургии.

Еще одна категория шитых изображений, имеющих сходство с иконами по своей функции, – это нагробные покровы с изображением святого²⁰. Они в определенной степени подобны иконе, образу святого, возлагавшемуся на его гробницу и напомиравшему о его земном облике. Проблема функции многих предметов шитья не ограничивалась декоративной, поскольку покровы имели лицевые изображения и участвовали в богослужении, можно предположить, что при изменении их функции менялось и их восприятие. Так архимандрит Макарий Миротлюбоб полагал, что «покровы издавна полагались на раках или гробницах для того, чтобы к вышитым на них ликам угодников Божиих можно было прикладываться вместо самих св. мощей»²¹. Обращает на себя внимание и тот факт, что при анализе именно нагробных покровов исследователи соотносят иконографию произведений

с иконописными оригиналами, обращая внимание на исполнение произведений художниками одного круга. Покров Никиты Переславского, работы мастерской Анастасии Романовой, иконографически близок к иконе середины XVI в., вышедшей из царских мастерских²².

Необычность некоторых иконографий покровов делает спорным и их функциональное назначение. Так, рассматривая шитый покров новгородского архиепископа Ионы Отенского последней четверти XV в., Е. В. Игнашина выдвигает предположение, что он является именно шитой иконой святого²³. Этот вывод основан на том, что подобная иконография не характерна для покровов на гробницу. Святой представлен в трехчетвертном повороте влево, в моленной позе, обращенным к благословляющему Христу, поясная фигура которого вышита в сегменте «неба» в верхнем левом углу. И, кроме того, Е. В. Игнашина указывает на специфику устройства гробницы святого, около которой и могла висеть шитая икона²⁴.

Еще одним свидетельством тесной связи иконописи и лицевого шитья служат особенности художественного языка некоторых произведений. От XV в. до нас дошел целый ряд памятников лицевого шитья, позволяющий распределить их по жанрам, стилям и регионам. И в Москве, и в Новгороде создавались как произведения золотого лицевого шитья, так и памятники так называемого «живописного» стиля с преимущественным использованием цветных шелковых нитей, связанного с именем новгородского архиепископа Евфимия. Именно этот «живописный стиль» во многом подражал иконописи, произведения стилистически порою имитировали иконы. Это были красочные, шитые шелками работы. Зашивка «личного» с кладкой стежков «по форме» иногда с легкими локальными притенениями, в крупных ликах и упрощенная зашивка в мелких ликах, в целом, вполне традиционна, за исключением Новгородского шитья «живописного» стиля, где не только «личное» имело развитую систему притенений (а в Хутынской плащанице – даже высветлений), но и в «доличном», цвет имел тональную проработку наподобие пробелов в иконописи. К произведениям живописного стиля можно отнести выдающийся памятник «Пучежскую плащаницу»²⁵, шитый деисусный чин из Троице-Сергиевой лавры, «Тихвинская» из Тихвина²⁶.

Среди памятников древнерусского лицевого шитья есть и иконы, а также произведения подобные иконам. Это, например, деисусный чин заказанный новгородским

архиепископом Евфимием II, второй четверти XV в., а от более позднего времени известны и целые походные иконостасы, исполненные шитьем на ткани.

Таким образом, взаимодействие лицевого шитья и иконописи осуществлялось не только через иконописца-знаменщика, но и за счет функции самих произведений, которые в некоторых случаях являлись молебельным образом. Среди категорий шитых изображений, имеющих именно молебельную функцию, а значит сходство с иконами, являются нагробные покровы с изображением святого, подвесные пелены, плащаницы, собственно шитые иконы. Несмотря на разницу в материалах, произведения лицевого шитья стилистически имитировали иконописные приемы личного письма, что также указывает на взаимосвязь этих видов древнерусского искусства. Это дает нам возможность полнее и многограннее увидеть и оценить произведения церковного искусства, и в частности лицевого шитья.

Примечания

¹ Цит. по: Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье: кат. / Гос. ист.-культ. музей-заповедник «Моск. Кремль». М.: Красная площадь, 2004. С. 9.

² Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник. Ризничное собрание художественных ценностей XIV–XIX вв. Инв. № 414. См.: Маясова Н. А. Древнерусское шитье: альбом. М.: Искусство, 1971. Табл. 37; Ее же. Светлица новгородской боярыни в Москве // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: ежегодник: 1985 / редкол.: Д. С. Лихачев (пред.), Т. Б. Князевская (зам. пред., сост.) и др.; АН СССР, Науч. совет по истории мир. культуры. М.: Наука, 1987. С. 330–344.

³ Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. С. 9.

⁴ Там же.

⁵ Забелин И. Е. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях. М., 1901. Т. 2. С. 723–729.

⁶ Маясова Н. А. Древнерусское шитье. Табл. 20–21.

⁷ Лазарев В. Н. Древнерусские художники и методы их работы // Древнерусское искусство XV – начала XVII в. М., 1963. С. 19–20.

⁸ Силкин А. В. Плащаница Агаповой // Новые открытия реставраторов. М., 1990. Вып. 1: Древнерусское искусство. С. 53–59.

⁹ История русского искусства. М., 1955. Т. 3. С. 503, 527; Маясова Н. А. Методика исследования памятников древнерусского лицевого шитья // Убрус: журн. / Золотошвейная мастерская «Убрус» при Успенском подворье Оптиной пустыни. СПб., 2003. № 1. С. 14; Нерсесян Л. Дионисий иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М., 2006. С. 41.

¹⁰ Николаева Т. В. О некоторых волоколамских древностях // Древнерусское искусство: худож. культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV–XVI вв. М., 1970. С. 370.

¹¹ Маясова Н. А. Древнерусское шитье. С. 12.

¹² Там же.

¹³ Чураков С. С. Андрей Рублев и Даниил Черный // Искусство. 1964. № 9. С. 61–69.

¹⁴ Шары – краски.

¹⁵ Казакова Н. А., Лурье Я. С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV – начала XVI в. М.; Л.: АН СССР, 1955. С. 333.

¹⁶ Смирнова Э. С. Почему на ткани? Почему шитье? // Церковное шитье в Древней Руси. М., 2010. С. 14.

¹⁷ Маясова Н. А. Древнерусское шитье. С. 12.

¹⁸ Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. С. 88–89.

¹⁹ Петров А. С. Шитый образ под иконой: изображения на подвесных пеленах // Церковное шитье в Древней Руси. С. 77.

²⁰ Выше было отмечено, что лицевыми изображениями украшались только покровы святых.

²¹ Макарий, архим. (Миролубов). Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. СПб., 2003. Ч. 2. С. 304.

²² Антонова В. И., Мнева Н. Е. Государственная Третьяковская галерея: кат. древнерус. живописи: опыт ист.-худож. классификации. М., 1963. Т. 2. Рис. 44.

²³ Игнашина Е. В. Древнерусское лицевое и орнаментальное шитье в собрании Новгородского музея. Новгород, 2003. С. 12–13.

²⁴ Там же. С. 12.

²⁵ Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. С. 90–93.

²⁶ Лихачева Л. Д. Древнерусское шитье XV – начала XVIII в. в собрании Государственного Русского музея. 1980. С. 9.