



005047732

На правах рукописи

Ковтырева Людмила Владимировна

**Царский изограф Никита Павловец.
Опыт осмысления творческого наследия**

Специальность 17.00.04 -
изобразительное и декоративно-прикладное
искусство и архитектура

Автореферат
диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Москва 2012

Работа выполнена на кафедре истории и теории христианского искусства
Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета

Научный руководитель:

действительный член
Российской академии художеств,
доктор искусствоведения,
профессор
Анна Вадимовна Рындина

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения,
профессор, директор Центрального музея
древнерусской культуры и искусства имени
Андрея Рублева

Геннадий Викторович Попов

кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник
ФГУК Государственного историко-
культурного музея-заповедника
«Московский Кремль»

Татьяна Евгеньевна Самойлова

Ведущая организация:

Московский государственный академический
художественный институт им. В.И.Сурикова

Защита состоится «20» декабря 2012 года в 10 часов на заседании
Диссертационного Совета Д 009.001.01 при ФГБНУ НИИ теории и истории
изобразительных искусств Российской академии художеств по адресу: 119034 Москва,
Пречистенка,21.

С диссертацией можно ознакомиться в филиале научной библиотеки РАО (Москва,
Пречистенка,21).

Автореферат разослан «25» ОКТАБРЯ 2012 г.

Ученый секретарь
Диссертационного совета
кандидат искусствоведения

Е.Н.Короткая

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы.

Сложный процесс трансформации церковного искусства в «эпоху перемен», сопровождался активным проявлением индивидуальности. Увеличение числа подписных икон во второй половине XVII века, связанное с ростом осознания личной роли художника в произведении, делает обращение к проблеме персоналий особенно актуальной. Промежуточное положение культуры между Средневековьем и Новым временем усложняет, на первый взгляд, задачу воспринять индивидуальность в искусстве, которое, с одной стороны, тяготеет к средневековым традициям, а с другой – все более очевидно ориентируется на новые эстетические идеалы. Однако именно её динамичность, мировоззренческие изменения¹ обостряют характер взаимодействия средневековой системы ценностей и нового самосознания, наполняя тему личности особым звучанием.

Процесс смены ценностных ориентиров не был одномоментным и поразному отразился в творческой деятельности художников Оружейной палаты. При объединяющем принципе «живоподобия» произведения ведущих мастеров обнаруживают разнообразие творческих решений, связанное с уровнем готовности изографов к усвоению новых идей. Тем не менее, индивидуальное творчество, по-прежнему, остается мало изученным.

Жалованный изограф Оружейной палаты Никита Иванович Ерофеев из Павлова на Оке, известный как Никита Павловец, не является в этом плане исключением. Научное освоение творческого наследия художника, на сегодняшний день, свелось фактически к публикациям о двух его иконах «Богородица Вертоград заключенный» и «Предста царица»². Однако этот одарённый изограф заслуживает более пристального внимания. Признанный

¹ См. Черная Л.А. Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. М., 1999.

² Турцова Н.М. Иконографический вариант «Богородица Вертоград заключенный»: проблема интерпретации ТОДРЛ – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – т.56.С.635-656
Козлова Ю.А. Об иконе «Предста царица» 1676 года из коллекции ГТГ: попытка истолкования.// IX Научные чтения памяти И.П.Болотцевой. Сб. статей. Ярославль, 2005.С.156-158.

современными исследователями как мастер «ушаковского» направления, который работал рядом, а иногда и совместно с Симоном Ушаковым, Никита Павловец оказывается в своем творчестве всё же как бы вне влияния знаменитого художника-реформатора. Но своеобразие его таланта недооценено. Выявленный на сегодняшний день круг подписных работ художника характеризуется идейно-стилистической «пестротой» и нуждается в осмыслении: с одной стороны, он должен быть расширен, а с другой, по ряду признаков, ставит вопрос об аутентичности отдельных произведений, приписываемых автору. Малоизученной остается и биография иконописца, черты которой бегло очерчены только в период пребывания художника в Москве с 1668 по 1677 год.

Объектом изучения стала проблема индивидуального начала в иконописи второй половины XVII века.

Предметом исследования является творческое наследие Никиты Павловца, которое дошло до нас в нескольких подписных иконах,³ и его биография.

Цель исследования – выявление индивидуального начала в соотношении с общестилевыми тенденциями эпохи через решение конкретных атрибуционных задач и анализ ценностных ориентиров художника, обусловленных типом его мировоззрения.

В связи с этим предполагается:

- изучить характер подписей на иконах;
- выделить произведения с поддельными подписями и произвести их атрибуцию;
- уточнить список подлинных икон художника;
- дополнить список достоверных произведений;
- проанализировать их идейно-художественное содержание;

³ Словарь русских иконописцев XI-XVII веков. Редактор-составитель И.А.Кочетков. - М.: «Индрик», 2003. С.221-222.

Словарь русских иконописцев XI – XVII веков. Редактор-составитель И.А.Кочетков. - М.: «Индрик», 2009. С.221-222, с.811

-охарактеризовать авторское мировоззрение и приемы, выявив черты творческой самобытности;

- сопоставить творческий почерк Никиты Павловца с сравнительно близкими ему по стилю мастерами;

Источники и методы исследования определялись спецификой поставленных задач. Среди изобразительных источников помимо икон отечественных и зарубежных музейных собраний были привлечены прориси, позволившие уточнить атрибуцию отдельных произведений, а также печатные издания второй половины XVII- начала XVIII века. Биографические сведения добывались из неопубликованных архивных материалов фондов РГАДА, РГИА, отдела письменных источников ГИМ, НИОР РГБ, а также государственного архива Нижегородской области (ГАНО). К этой группе материалов относится архив князей Шереметевых (РГАДА ф.1287 оп.1 №4871, 4873, 4875) касающийся истории села Павлова и его жителей в XVII веке, выпись с отказных книг 1642-1643 года⁴, копия писцовой книги Дмитрия Лодыгина на поместья в Березопольском стану 1621-1623 года (ГАНО ф.2013 опись 602-ф №4), «росписный список» 1677 года из архива Е.В.Барсова (ОПИ ГИМ ф.450 д.95), изучение которых позволило точнее представить условия жизни иконописца до поступления в Москву. Этой же задаче послужили опубликованные историко-архивные исследования К.Н.Щепетова по материалам хозяйства князей Черкасских. Важную роль сыграли архивные источники «личного происхождения» – записные книжки (Е.Е.Егорова, С.Г.Строганова), воспоминания, переписка владельцев икон (Л.В.Горнунг-В.Д.Бонч-Бруевич). Их изучение было направлено на уточнение межличностных коммуникаций, что помогло прояснить в целом историю бытования икон. Тому же способствовало и тщательное изучение учетно-хранительской музейной документации. Полезным стало подробное изучение исторических фактов и событий XVII

⁴ Ротштейн О.В.и Шилова Н.И.Павлово в XVII веке. «РИО ВСЕКОПРОМСОЮЗ», 1930.

века, биографических исследований о современниках Никиты Павловца, в орбите общения с которыми он находился.

Большую роль в исследовании играли личные консультации специалистов-филологов⁵, реставраторов⁶, музейных хранителей⁷, работа фотографов⁸ и переводчиков⁹. Неоценимой в обнаружении редких библиографических источников оказалась помощь зарубежных специалистов¹⁰.

В основу исследования положен комплексный метод, при котором формально-стилистический и иконографический анализ икон был дополнен данными технико-технологической экспертизы.

Избранный нами ракурс исследования потребовал привлечения разнообразных источников по теории и истории искусства, а также богословских сочинений.

Научная новизна исследования. Работа является первым монографическим исследованием творчества Никиты Павловца. Впервые обобщена сумма сведений об иконописце и его произведениях. Установлены подлинные иконы мастера, выявлены подделки. Научная новизна проявляется в характере подхода к решению поставленных задач, при котором учтены черты личности автора и его ценностные ориентиры, во многом определяющие выбор того или иного художественного решения. Осмысленные в соотношении с эпохальными мировоззренческими сдвигами (антропоцентризм)¹¹, они позволили ярче высветить творческое лицо мастера.

⁵ Кандидата исторических наук А.А.Турилова (Институт славяноведения), доктора филологических наук Л.И.Сазоновой

⁶ Реставратора высшей категории Т.М.Мосуновой (ВХНРЦ), реставраторов высшей категории Д.Н.Суховеркова, А.И.Собаршовой (ГТГ), доктора искусствоведения, реставратора по металлу В.В.Игошева ГосНИИР

⁷ Э.П.Морозовой (ГИМ), Е.А.Филипповой (музей Троице-Сергиевой лавры), Н.В.Пивоваровой (ГРМ), М.Послыхалиной (МГОМЗ), Ч.Суриа (Музеи Лувра)

⁸ А.В.Шароухова, В.А.Воронова, И.С.Хлюстова (ГТГ)

⁹ Е.Масловой Е. (ГТГ)

¹⁰ Р.Штихель (Мюнстерский университет), Арнольд Нессельрат (Музеи Ватикана).

¹¹ См. Черная Л.А. А был ли «переходный период»? //Филевские чтения. М.2003, вып.Х, С.51-72

Исследование произведений и биографии художника представлено на общекультурном фоне, во взаимосвязи частного и всеобщего.

Научно-практическая значимость диссертации.

Основные положения диссертации могут быть использованы как для дальнейшего изучения творчества Никиты Павловца, так и для исследования общей проблемы изучения индивидуального начала в искусстве XVII века. Практическое применение результатов исследования найдет своё место в музейной работе: при каталогизации собраний, атрибуции произведений, в экскурсионно-лекционной деятельности, научной пропаганде искусства.

Апробация работы

Основные результаты исследований были изложены в выступлениях на научных конференциях «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства» объединения «Магнум Арс», Центральном Музее древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублёва (Филёвские чтения), на Ежегодных Богословских конференциях в ПСТГУ, отчетных конференциях ГТГ. Основные положения диссертации отражены в опубликованных автором работах (см. прилагаемый список).

Структура диссертации

Диссертация состоит из введения, четырёх глав, заключения, списка литературы и двух приложений: альбома иллюстраций и «Каталога икон Никиты Павловца»;

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **введении** обоснована актуальность темы диссертации, определены цель и задачи работы, методы исследования, обозначена структура диссертации.

Глава I «Историография», посвящена истории изучения творчества жалаванного иконописца Оружейной палаты Никиты Ивановича Ерофеева Павловца. В ней суммированы имеющиеся на сегодняшний день знания и обозначены проблемы в изучении наследия художника.

В разделе 1.1 - «ОТКРЫТИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ»- показано, что выявление работ иконописца производилось специалистами исключительно на основании подписей икон с именем Никита Павловец. Полное имя художника было неизвестно исследователям вплоть до середины XX века¹². Прозвище «павловец», данное ему по прибытии из села Павлова на царскую службу в Москву в 1668 году, воспринималось знатоками искусства долгое время как единственное полное имя художника. Поэтому в круг его работ исследователями были зачислены только те иконы, которые имели подпись «Никита Павловец». Упущения в идентификации творческого наследия при таком положении и одновременно при неизученности стиля его произведений в XIX начале XX века были неизбежны, что и отразилось в дореволюционных публикациях.

Помимо объективных трудностей изучения творчества жалованного иконописца сложились и другие препятствия адекватной оценки его таланта. Антикварный рынок, являвшийся основным источником поставок икон собирателям не исключал фальсификаций. Он ориентировался на спрос коллекционеров и уровень их познаний. Стоимостная ценность икон определялась не только их древностью, но и принадлежностью известному художнику, что удостоверялось, как правило, подписью с его именем. Никита Павловец, соратник Симона Ушакова, был «обозначен» в среде любителей иконописи к середине XIX века как мастер мелочного письма¹³, поэтому появление на рынке поддельных икон подобного типа с подписью его имени было естественным.

Достижения и просчеты исследователей XIX века в осмыслении творческого наследия художника отразились в соответствующей статье

¹² Полным именем подписана икона «Богородица Вертоград заключенный», находившаяся, как мы выяснили, в фамильном собрании Е.В. Петрово-Соловова (в замужестве Горнунг), которая принадлежала по материнской линии к роду князей Щербатовых и Апраксиных.

¹³ См.Ровинский Д.А. «Иконописание в России» III.Исчисление русских иконописцев всех школ, с краткими известиями о них, заимствованными из летописей, актов, житий русских святых, надписей и старых описей церковных имуществ. М., 1903, с.154

современного Словаря иконописцев (2003, 2009 г.г.)¹⁴, что поставило вопрос об атрибуции произведений иконописца Никиты Ивановича Ерофеева Павловца в разряд наиболее актуальных.

В разделе I.2 - «БИОГРАФИЯ ХУДОЖНИКА»- выявлено, что основные сведения об иконописце были собраны уже к началу XX века по документам Оружейной палаты. При этом по объективным причинам недоступными для исследователей оказались факты биографии, связанные с домосковским периодом жизни художника. Исходной точкой для поиска их стало полное имя художника Никита Иванов сын Ерофеев, зафиксированное в подписи иконы «Богородица Вертоград заключенный», «открытой» только в 50 годы XX столетия и отраженное в архивных источниках. Подлинность подписи подтвердилась, в частности, сведениями, обнаруженными в «Выписи с отказных книг на село Павлово 1642-1643 года» и «росписном списке» 1677 года, где семейство Ерофеевых значится по списку иконников села Павлова. Сопоставляя факты из разных архивных источников, удалось составить некоторое представление о жизни художника до его приезда в Москву. Выяснилось, что семья Ерофеевых поселилась на нижнем посаде села Павлова Острога в период с середины 20-х до начала 40-х годов, времени наиболее интенсивного заселения Павловского края выходцами из центральных районов и нижегородских земель. Владельцы села, князья Черкасские, поощряли развитие торговли и ремесел, в том числе и иконного дела, активно способствовали повышению квалификации своих мастеров¹⁵. Иконным промыслом занимался не только отец Никиты Иван Ерофеев, но и его дядя Влас Ерофеев, вкладчик церкви Иоанна Богослова в приселке Павлова Тумботино. Ерофеевым удалось удачно организовать производство, а, возможно, и скупку икон, о чем свидетельствует факт расширения торговли, которую они вели постоянно на протяжении длительного времени

¹⁴ Словарь русских художников XI-XVII века. Редактор-составитель И.А.Кочетков. М.: Индрик, 2009, - С.221-222.

¹⁵ Известно, например, что Я.К.Черкасский отдавал своих крестьян на обучение ремеслу ювелирного дела иностранцам. Из его нижегородской вотчины вышел крепостной архитектор П.С..Потехин, а также дел известного художника-миниатюриста XVIII века Андрея Чернова художник Иван Черный

с 40-х годов и вплоть до 1677 года. Динамика роста доходов семьи Ерофеевых свидетельствует об их высоком имущественном статусе. Возможно, это обстоятельство сыграло свою роль в том, что Иван Ерофеев, отец Никиты Павловца, был убит разинцами, получившими поддержку павловцев, стихийно протестовавших против притеснений князей Черкасских и их верных слуг.

В документах Оружейной палаты отмечено, что в Москву взят Никита Павловец «неволей», сразу же после смерти Я.К.Черкасского¹⁶, которому он служил. Предполагаем, что о мастерстве Никиты Ерофеева было известно лично начальнику Оружейной палаты Б.М.Хитрово, с которым у князя Я.К.Черкасского были давние контакты. Художник из Павлова был взят сразу в разряд жалованных мастеров государя, минуя промежуточные разряды.

После гибели отца Ивана Ерофеева фамильное дело в Павлове продолжил, согласно росписному списку 1677 года, Панкрат Ерофеев, по-видимому, младший его сын и брат Никиты Павловца. Он упоминается в документах начала XVIII века как иконописец князя М.Я.Черкасского¹⁷, сына и наследника Я.К.Черкасского.

Состав семьи Никиты Павловца выясняется по Синодику Макариево-Желтоводского монастыря¹⁸, куда вписан род «государева иконописца Никиты Павловца». В список поминаемых включено 9 человек. Четверо из них духовного чина, что характеризует атмосферу ближайшего окружения иконописца.

До настоящего времени не выявлено ни одной дошедшей до нашего времени достоверной работы Никиты Ерофеева, созданной в домосковский период его жизни. Несомненно, иконы в иконостас главного придела каменного

¹⁶ Я.К.Черкасский ближний боярин царя Алексея Михайловича, был главой Стрелецкого и Иноземного приказов. В 1644 году он получил от государя в вотчину Павлово с деревнями и по «послушной грамоте» крестьяне его вотчины стали крепостными.

¹⁷ Словарь русских иконописцев XI – XVII веков. Редактор-составитель И.А.Кочетков. М.: «Индрик», 2009. С.284 («Панкрат Иванов»)

¹⁸ Синодик НИАМЗ №13748.Л.206 об.

Спасо-Преображенского собора в Павлове, который строился более 20 лет князем Я.К.Черкасским, писал Никита Ерофеев. К сожалению, собор был уничтожен в 1935 году, а судьба икон пока остается невыясненной. Перспективным представляется изучение материалов по Свято-Троицкому Островозерскому монастырю¹⁹, которому покровительствовал Я.К.Черкасский, где также, возможно, были иконы, написанные Никитой Ерофеевым.

Глава II «Творческое наследие Никиты Павловца: проблемы атрибуции» посвящена комплексному исследованию икон жалованного иконописца.

В разделе II.1- «подписи на иконах» проанализированы все надписи с точки зрения содержания и почерков. Сопоставление икон по этим признакам дало основание подразделить их на три группы.

Первая – большемерные иконы, где подписи с именем Никита Павловец наведены не художником, а словописцем при осуществлении артельного заказа. Сюда вошли «Воскрешение Лазаря» из Покровской церкви в Братцево, «Царь царем» из Смоленского собора Новодевичьего монастыря, написанная Павловцем «со товарищи», а также «Троица» из села Ознобишина, созданная совместно с Симоном Ушаковым.

Вторая группа включает 6 небольших по размеру произведений: «Богородица Вертоград заключенный», «Уар и Артемий Веркольский», «Миняя на июнь, июль, август», «Богоявление Господне», «Троица» (ГРМ), «Богоматерь Жировицкая». Подписи в них характеризуются типологической и стилистической общностью почерка, проявляющегося в размере и особенности начертания отдельных букв, характере и ритме письма, присутствии повторяющихся приемов. Выявлено их сходство и в содержании.

¹⁹ Свято-Троицкий Островозерский монастырь в селе Ворсма известен с XVI века. Попечительством князя М.Я.Черкасского в конце XVII века отстроен в камне и благоустроен. (Архитектор П.С.Потехин)

И, наконец, третья группа - пядничные иконы, подписи на которых не принадлежат руке Никиты Павловца: «Доброчадие» из церкви Успения на Апухтинке, «Чудо св.Дмитрия Солунского и чудо св.Георгия о змие» из бывшей коллекции графа А.С.Уварова (ныне обе – в ГТГ), «Св.Николай Чудотворец» из старообрядческой Покровской церкви Рогожского кладбища. Сопоставление подписей показало их стилистическое сходство. Комплексное исследование перечисленных произведений нашло отражение *в разделе II.2 - «иконы с поддельными подписями».*

В подразделе А) исследуется икона «**БОГОРОДИЧНЫЕ ПРАЗДНИКИ**» (**ДОБРОЧАДИЕ**), которая происходит из собрания старообрядцев поповского согласия братьев А.И. и И.И. Новиковых. Образ был пожертвован ими в церковь Успения на Апухтинке²⁰, которая представляла собой храм-копию Успенского собора Московского Кремля. Здесь были собраны как древние иконы, так и образа, написанные под старину. Стиль исследуемой иконы и её детали выявляют ориентацию мастера на «строгановские письма», столь популярные в старообрядческой среде. Согласно признанной в XIX веке классификации иконописных пошибов, Никита Павловец был отнесен знатоками как раз к мастерам 3-х строгановских писем (Д.А.Ровинский).

Подпись на иконе с именем художника при исследовании в инфракрасных лучах обнаружила наличие под ней другой надписи, исполненной более крупным шрифтом, не содержащей имени автора. Художественный строй иконы выявил черты, не свойственные творческой манере Никиты Павловца.

Икона в развернутой иконографии иллюстрирует события двух праздников: «Рождества Пресвятой Богородицы» и «Введения во храм» в редком случае объединяемых в одно целое. При этом отсутствует композиционный и смысловой центр, что не характерно для произведений XVII века. Автор руководствуется не богослужебным смыслом каждого из событий, а желанием убедить зрителя в своём искусстве расположить в небольшом пространстве сложную композицию, подчинённую особому

²⁰ Освящена в 1908 году.

декоративному модулю. В итоге доминируют фигуры предстоящих святых Григория и Параскевы, вписанные в сложное обрамление. Масштаб фигур задан форматом орнаментальной конструкции. Она, как выясняется, скопирована из печатного издания напрестольного Евангелия 1631-1633 года, вложенного известным коллекционером-старообрядцем И.Н.Царским в Покровский собор Рогожского кладбища в 1830 году. Гравюры этого издания²¹, по его указанию были раскрашены, а киноварные тексты плотно прописаны твореным золотом в старообрядческой мастерской. Орнаментальную рамку гравюры «Евангелист Матфей» мастера скопировали и использовали в дальнейшем не только в иконе «Доброчадие», но также в иконах «Рождества Христова» 60-х годов XIX века, оказавшихся в собраниях старообрядцев Рахмановых и Мараевых.

В пользу позднего происхождения исследуемого образа говорит и отсутствие надписи с его названием, что не характерно для произведений XVII века. Аналогичная ситуация наблюдается и в иконе «Рождество Христово» из собрания Покровской церкви Рогожского кладбища, на что обратил внимание В.М.Сорокатый²².

Икона «Праздники Богородичные» вполне органична для культурного контекста второй половины XIX века. Она соответствует «теории иллюстрации», разработанной в конце 40-х годов XIX века Ф.И.Буслаевым, который пришёл к мнению, что иконопись развивалась всецело из книжной миниатюры. На фоне возрастающего интереса к национальной художественной культуре востребованной была и традиция орнамента. В середине XIX века утверждалась эклектика, которая базировалась на постулате «свободы выбора форм». Икона демонстрирует декоративный «эклектизм» - в стихийном соединении здесь «живут» разновременные и разностилевые элементы книжных украшений.

²¹ Копии с гравюр Кондратия Иванова, исполненные по рисунку Прокопия Чирина.

²² Древности и духовные святыни старообрядчества. Иконы, книги, облачения, предметы церковного убранства.-М.: «Интербук-бизнес», 2005.- С.147

Мы пришли к выводу, что икона «Доброчадие» представляет собой произведение XIX века, ориентированное на коллекционный интерес и не является работой царского иконописца Никиты Ивановича Ерофеева Павловца.

В подразделе Б) анализируется икона «*ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИИ И ЧУДО ДМИТРИЯ СОЛУНСКОГО*». В результате исследования нами было установлено, что подпись на иконе не является авторской. Скучной цветовой палитре сопутствуют композиционные проблемы, не характерные для одного из лучших художников Оружейной палаты. Внутренняя дисгармония образа, обусловленная неясностью замысла, обостряется трудно сочетаемыми друг с другом зрелой натуралистичностью и ремесленной угловатостью, вычурностью поз персонажей и иконографической небрежностью, что в итоге наводит на мысль об участии в работе нескольких мастеров разного уровня, сориентированных на создание скорее «жанрового» исторического произведения, нежели моленного образа. Неслучайно, первый исследователь иконы граф А.С.Уваров считал икону юношеским произведением художника, отмечая её невысокий художественный уровень.

Подобный иконографический вариант, условно называемый «двойное чудо», именно как фрагмент повествовательного цикла присутствует в одном из клейм монументальной иконы XVIII века Рождества Христова с праздниками и избранными святыми, которая происходит из костромского Галича²³. Этот сюжет включен в состав нижнего ряда клейм, где акцентируется местное почитание святых. Возможно, его присутствие обусловлено исторической памятью о недолгом возвышении Галича в середине XV века, связанном с княжением Юрия (Георгия) Дмитриевича Звенигородского и его наследника Дмитрия Шемяки. Обнаруженная прорись конца XVII- начала XVIII века костромского иконописца, которая свидетельствует о распространённости сюжета «Чудо

²³ Икона «Рождество Христово» с праздниками и избранными святыми. Начало XVIII в. КГОИАМЗ «Ипатьевский монастырь», инв. КМЗ КОК 23252/35

Георгия о змие и Чудо Дмитрия Солунского» в этом регионе, имеет детали иконографии, которыми авторы пренебрегли. Интерес был перенесен в область поиска оригинального, почти курьёзного, что вполне было оценено коллекционером-археологом А.С.Уваровым. Аналог иконе имеется в Лувре. Как выяснилось, вещь была приобретена представителем музея на рынке в Константинополе в 50 –е годы XX столетия. Совпадает размер и технология обработки доски, колорит и детали. Как считают французские коллеги, икона создана «по прототипу Никиты Павловца».

На наш взгляд, отношение к работе признанного мастера как к прототипу и образцу для подражания в русском искусстве XVII века едва ли было закономерностью. Копировали не автора, а, прежде всего, чудотворный образ. Авторство как категория самовыражения и личной интерпретации в это время в России ещё не установилась и свойственна более позднему периоду. Иконы из Третьяковской галереи и Лувра, на наш взгляд, должны быть объединены не именем Никиты Павловца, а местом изготовления. Можно предположить, что их происхождение связано с мастерской ярославско-костромского региона и, возможно, с участием галичского мастера.

В *подразделе в)* рассмотрена икона «*СВ.НИКОЛАЯ ЧУДОТВОРЦА*» из Покровского собора Рогожского кладбища. На основании даты 1659 год в подписи с именем «Никита Павловец», расположенной на нижнем поле, она была отнесена исследователями к домосковскому периоду творчества художника. Но, как выясняется, характер подписи не выявляет признаков почерка Никиты Павловца и, что особенно важно заметить, - прозвища «павловец» до приезда в Москву у Никиты Ерофеева не могло быть.

Икона не имеет признаков стиля Никиты Ивановича Ерофеева Павловца. По характеру исполнения личного, орнаментации одежд, деталям иконографии образ должен быть отнесен к палехским письмам конца XVIII начала XIX века.

Выяснилось, что икона, приписываемая художнику, происходит из собрания старообрядцев Рахмановых и была вложена ими не в Покровский собор, а в церковь Рождества Христова, строительство которой было начато в 1804 году. Около этого времени, по-видимому, и был написан образ Св.Николая Чудотворца. Оклад иконы металлический, позолоченный стилизован под XVII век²⁴.

В разделе II.3 «новооткрытые иконы никиты павловца» в подразделе А) «УАР И АРТЕМИЙ ВЕРКОЛЬСКИЙ», исследуется икона, которая была опубликована как произведение неизвестного мастера Оружейной палаты²⁵. Но в 80-е годы XX столетия В.Г.Брюсова предположила, что автором образа является жалованный иконописец Никита Павловец.

В результате комплексного исследования иконы, при котором была установлена история её бытования, учтена образно-стилистическая интонация, проанализированы черты старообрядческой реставрации и расшифрованы фрагменты подписи, нам удалось выявить признаки, подтверждающие авторство Никиты Ивановича Ерофеева Павловца.

В образе присутствует характерный для Никиты Павловца прием сочетания двух планов: святые изображаются в плоскостной манере, а фон решен живоподобно, с элементами прямой перспективы. При этом художник так разрабатывает детали, что добивается особой выразительности пейзажа, в котором угадываются, на наш взгляд, мотивы ландшафта окских просторов и который приобретает значение одушевлённой среды, выявляющей близость отрока Артемия Веркольского к земле. Тонкое «соответствие» поэтизации природы и одухотворенности персонажей подчеркивает художественную цельность образа, что прослеживается и в иконе «Богородица Вертоград заключенный». Сопоставление этих двух произведений - парных не только по размеру, но и выдержанных в едином декоративно-смысловом и интонационном ключе, позволяет считать их исполненными по единому

²⁴ Атрибуция В.В.Игошева – см. Древности и духовные святыни старообрядчества М.: «Интербук-бизнес» 2005. №61

²⁵ См. Антонова В.И., Миева Н.Е. Каталог древнерусской живописи М.1963 Т.2 , с. 443, №954.

заказу, хотя и не одновременному. Написаны они были, как мы предполагаем, для Натальи Кирилловны Нарышкиной, второй супруги царя Алексея Михайловича. Известным основанием для этого является история бытования богородичной иконы, которая передавалась по наследству в роду князей Щербатовых по женской линии и восходит к семейству Апраксиных. Первая икона – «Богородица Вертоград заключенный» - написана, как мы предполагаем, на рождение царевича, вторая - несколькими годами позже - для молитвы о здравии младенца: мученик Уар и праведный Артемий Веркольский чудотворец небесные покровители младенцев и отроков.

В *подразделе б)* исследуется икона «**БОГОЯВЛЕНИЕ ГОСПОДНЕ**», поступившая в ГТГ из ГИМ в 1930 году, как произведение неизвестного художника. При реставрации на ней была обнаружена подпись Никиты Павловца с датой 1674 год. По-видимому, именно о ней писал в своём личном отчете помощник хранителя отдела религиозного быта Е.И.Силин, указывая на её происхождение из Богдавленского монастыря²⁶.

В свойственной Никите Павловцу линейно-плоскостной манере написано центральное событие – Крещение Господне. Фон исполнен живописно. Цветовая гармония – колорит «зимнего» праздника, нюансы миниатюрного письма характеризуют Павловца, как тонкого живописца с развитым эстетическим чувством цвета и формы. Свет у Никиты Павловца в этой работе - элемент композиции. Художник мастерски выявляет его нетварную природу, изображая лучи сияния белилами и золотом, чередуя сплошные линии разной толщины и протяжённости, варьируя интенсивность цвета, отблески его озаряют горки и деревца, пронизанные тончайшими золотыми нитями. Композиционно доминирует в иконе образ Христа, выделенный масштабом, и само чудесное событие, выявленное колористически, которое именуется церковью праздником просвещения. Сопоставление иконы Богоявления Господня с другими произведениями Никиты Павловца

²⁶ ОР ГТГ ф.68.Д.147.Л.8 об (Источник обнаружен И.Л.Кызласовой)

выявляет сходство подписи, имеющей все признаки почерка самого художника, а также общность авторских приемов в трактовке.

В разделе II.4 - «МИНЕЯ НА ИЮНЬ, ИЮЛЬ, АВГУСТ» в составе «КАППОНИАНОВЫХ ДОСОК» - производится анализ и уточнение атрибуции подписной²⁷ иконы, входящей в состав комплекса церковного календаря из Пинакотекки Ватикана.

В ходе изучения этого уникального памятника, владельцем которого в начале XVIII века был маркиз Алессандро Григорио Каппони, нами были исследованы иконография, состав святых, изображённых на иконах-святыцах, а также прослежена история бытования церковного календаря.

Вопрос датировки данного комплекса, малоизвестного в России, до сих пор не был решён²⁸. Так, в каталоге выставки 2010 года, проходившей в Шварцгайде, данный церковный календарь датируется последним десятилетием XVII века, имена русских мастеров, которыми подписаны три иконы комплекса, не упоминаются вовсе. В каталоге собрания Пинакотекки Ватикана, где хранится календарь, авторы икон-святыцев объединены под именем «русский иконописец и ученики».

Выясняется, что композиция средника ватиканского комплекса типологически сходна с монументальным четырехчастным образом, иллюстрирующим историю чудес от иконы Богоматери Римской из московской церкви Григория Неокесарийского, статус которой был близок дворцовым церквям. Иконы для неё писали в 1668-1676 году царские изографы во главе с Симоном Ушаковым.

Клейма центральной панели календаря соответствуют полному кругу богослужений Триоди в её киевской редакции, где Цветная Триодь открывается службой праздника «Воскрешения Лазаря», а не Пасхи, как в московской редакции. Композиционно доминирует не «Воскресение Христово», а «Второе пришествие», представленное в иконографии

²⁷ На нижнем поле: *писалъ Никита Ивановъ сынъ*

²⁸ Датировка, предложенная авторами словаря под редакцией Н.А.Кочеткова 1668-1689 год ошибочна, поскольку двое из названных иконописцев Андрей Ильин и Никита Павловец умерли в 1677 году.

Страшного Суда – варианте, идентичном образу Кирилла Уланова, связанного, по мнению В.И. Антоновой, с иллюстрацией проповеди Симеона Полоцкого. Отсутствие памяти св. Григорию Паламе в календаре, заставляет предполагать его ориентацию на униатскую традицию²⁹. Иконография «Вознесения Господня» в Троице дана в варианте, распространенном в белорусских памятниках середины XVII века.

Первое клеймо второго ряда средника - «Лествица Иакова» иллюстрирует чтения в неделю четвертую Великого поста, когда поминается св. Иоанн Синайский, память которого представлена обычно изображением лестницы Иоанна. При символической общности образа лестницы, её семантика имела широкое толкование. Но в данном случае «подмена» традиционного изображения в день памяти святого на иллюстрацию ветхозаветного Сна Иакова, отражённую в данном календаре, может быть обусловлена и тем, что на четвертое воскресенье поста пришёлся богородичный праздник, когда читалась паремия о Сне Иакова (Быт. 28, 10-17). Таким праздником могло быть только Благовещение Пресвятой Богородицы 25 марта. Если Благовещение пришлось на четвертое воскресенье поста, то пасха следовала 15 апреля. Ограничение в датах написания «каппониевых досок» с 1668 по 1677 год при подсчёте выводит на дату -1677 год. Таким образом, можно сделать предположение, что календарь художники писали, скорее всего, в 1676 году.

В своем составе месяцеслов «каппониевы доски» представляет памяти исключительно святых греческого календаря. Полное отсутствие памяти русских святых явление исключительное. Оно могло быть связано с заказом, ориентированным на представителя греческого духовенства. С другой стороны, следует учесть и то, что в дореформенный период в «Оке церковном» переводе Иерусалимского греческого устава, сделанного Афанасием Высоцким, служба русским святым сочеталась с последованиями

²⁹ Карабинов И.А. Постная Троица. Исторический обзор её плана, состава, редакций и славянских переводов (перездание 1910 года) М.: ИППК «Ихтиос», 2004. С.260

древним вселенским святым. Но доминировали при этом гимны, относящиеся к русским святым. После же реформы 1654 года, направленной на установку соответствия русского богослужения греческому, были сделаны изменения. Никоновские справщики вынесли службы славянским святым за число. Под числом стояли службы древним святым вселенским, что, возможно, и иллюстрируют данные иконы-святцы.

«Каппониановы доски» ориентированы на Савваитский Иерусалимский Устав, который утвердился в России с XV века. Об этом свидетельствует присутствие ряда характерных, палестинских по происхождению, праздников (Обновление храма Воскресения, празднование Освящения храма великомученика Георгия в Лидде). В целом церковный календарь из пинакотеки Ватикана является своеобразным историческим источником, который отражает связь эволюции иконографического состава святых с особенностями богослужебного устава и запросами культурного строительства, представляя собой одно из оригинальных явлений религиозной жизни 70-х годов XVII века.

По преданию, святцы были подарены Петром I священнику церкви св.Георгия в Венеции Герасиму Фоке, пребывание которого в России связано, как удалось выяснить, с историей возрождения Валаамской обители. К началу XVIII века монастырь приобрел особое идеологическое значение в связи с укреплением культа апостола Андрея Первозванного как покровителя России. Сохранилась грамота Святейшего Синода от 11 декабря 1723 года о поставлении прибывшего в 1722 году из Венеции игумена Герасима Фоки в архимандрита Валаамского монастыря. Возможно, при данных обстоятельствах был вручен архимандриту Герасиму Петром I и церковный календарь. Пребывание просвещённого венецианца на Валааме оказалось недолгим. Он не выдержал суровых условий и покинул «Северный Афон», взяв с собой подарок Петра – святцы, которые вскоре попали в руки маркиза Каппони.

Минейя на июнь, июль, август, входящая в состав ватиканского комплекса, представляет собой часть единого ансамбля. Однако при заданной традиционной композиции, когда святые изображаются в виде одиночных фигур в рост, выстроенных в одну линию, Минейя Павловца имеет ряд особенностей, отражающих своеобразие авторского стиля. Он проявляется как в общей интонации иконы, так и в отдельных живописных деталях, ритме композиции, что обнаруживается при сопоставлении иконы с минейями Андрея Ильина и Сергея Васильева. Особенности живописи святцев Никиты Павловца определяются ориентацией художника на традиции царских иконописцев начала XVII века с использованием приемов барочной стилистики, заданной общим характером заказа, как представляется, с деятельностью киево-могилянских миссионеров униатской ориентации, среди которых ключевой фигурой был Симеон Полоцкий.

В разделе II.5 исследуется икона «Троица» из бывшего собрания графа С.Г.Строганова, известная по публикациям дореволюционных изданий.

Изящный образ тонкого миниатюрного письма имеет круглую форму (диаметр 11,8 см) и подобен дорогому ювелирному изделию, ценность которого усиливалась, как выяснилось, изначальным наличием драгоценного оклада, о котором упоминает в своих записях владелец граф С.Г.Строганов.

По-видимому, частичная утрата подписи в нижней части иконы обусловлена механическим воздействием рамки оклада. Это не мешает обнаружить явное сходство её с подписью иконы «Уар и Артемий Веркольский».

Личные записи графа С.Г.Строганова позволяют уточнить характер исчезнувшего обрамления иконы, которая является, очевидно, частью складня - «образ в вызолоченных, бирюзою украшенных створцах»³⁰. Форма и размер его предполагали возможность удобного переноса иконы, которая, по-видимому, представляла собой разновидность наперсной панагии. Подобного типа иконы встречаются в описи царской Образной

³⁰ РГАДА ф.1278,оп.1 №209, л.28

палаты второй половины XVII века³¹, где были собраны разнообразные священные предметы, принадлежавшие государю и членам его семейства. Название «створцы», которое использует в своих записях С.Г.Строганов, имело хождение у старообрядцев. Владычельская запись об источнике поступления большей части икон Строгановского письма, в традициях которого решен и образ Никиты Павловца, указывает на их принадлежность папулинскому беспоповскому скиту, в котором С.Г.Строганов побывал ещё задолго до конфискации 1847 года, когда собрание старообрядца перешло к графу. Но такое происхождение исследуемой иконы не подтверждается пока описью икон Папулина³². Тем не менее, икона имела бытование в старообрядческой среде, обнаруживая, признаки старообрядческой реставрации.

Иконографически образ восходит к архаичному варианту «Троицы» в типе гостеприимства Авраама. Детали иконографии образа Никиты Павловца находят аналогии в ряде памятников 70-х годов XVII века.

Сопоставление иконы с другими работами художника выявляет общность авторских приемов и манеры. Изображение вазы на переднем плане перед трапезой в иконе «Троицы» идентична вазонам на иконе «Богородица Вертоград заключенный». При этом можно отметить сходство и в манере исполнения: штриховка мелкими горизонтальными линиями тулова вазы, точечные контуры в изображении архитектурных деталей. Свойственная Никите Павловцу разделка складок одежд ангелов золотом и проработка крыльев в «Троице» наблюдается и в других его работах: в иконе «Богоявление» 1674 года, и в «Воскрешении Лазаря» 1673 года.

Образ «Троицы» был дорог владельцу. Уже при жизни, как жемчужину своего собрания, граф С.Г. Строганов жаловал его своему внуку

³¹ Церковно-археологическое хранилище при Московском дворце в XVII века. Под ред. А.И. Успенского М.1902.

³² Устная консультация Пивоваровой Н.В. Вполне возможно, что «Троица» попала к С.Г.Строганову из склада в Чудовом монастыре, куда граф был допущен как заинтересованное лицо в антираскольничьих мероприятиях, которому выпало попечение об иконах из бывших молелен.

С.А.Строганову, благословив им брачный союз наследника с княжной Е.А.Васильчиковой за два месяца до своей кончины. С этого времени икона находилась у Сергея Александровича в Строгановском дворце. В 1922 году икона поступила в Русский музей, но уже без драгоценной ризы.

В главе III «Никита Павловец в Оружейной палате» рассмотрена общая специфика заказа как основной формы организации труда изографа на государственной службе и конкретные работы автора.

В разделе III.1 «индивидуальный заказ» исследуются иконы «Богородица Вертоград заключенный» и «Богоматерь Жировицкая», идейно-художественная программа которых обнаруживает связь с деятельностью просветителей киево-могилянской коллегии.

Изменения организационной структуры и статуса дворцовых художественных палат, которые перестали быть царской «домашней мастерской», оказывали влияние на характер и масштабы творчества мастеров. Решающее значение приобрел государственный заказ. По существу, его содержание (помимо традиционных для иконы целей и задач, определяемых литургической практикой) включало идеологический компонент, соподчинённый актуальным для данного периода идеям государственного строительства. Идея служения Богу осознавалась теперь через служение государю - богоизбранному царю. В конце 60-х годов в качестве культурной идеологемы, утверждается образ сада-вертограда - образ государства российского, как священной православной державы, где «добрый делатель» - царь. Одновременно в искусстве разрабатывались и другие грани вертоградской тематики.

В подразделе А) Икона «БОГОРОДИЦА ВЕРТОГРАД ЗАКЛЮЧЕННЫЙ», выясняется, что написанная Павловцем в 70-е годы икона иллюстрирует традиционную для восточно-христианского искусства мариологическую грань этой темы. На русской почве, уже начиная с XI века, образ «вертограда заключенного» олицетворял образ Богородицы. Но в иконе Никиты Павловца религиозный план органично сливается уже с культурным, обнаруживая

двойственную природу, созданного изографом произведения. Художник не имеет «образца» в виде празднуемой церковью чудотворной иконы Богоматери и не «иллюстрирует» прямой текст Песни Песней, он опирается на современный ему авторский текст, который сам по себе является формой аллегорического осмысления библейского источника³³.

Топос «hortus conclusus» - вертоград заключенный, к XVII веку был разнообразно отражён в западноевропейском искусстве. В отечественном искусстве он только осваивался. Своеобразие трактовки определялось аксиологической ориентацией автора. Один полюс её – утверждение европейского этического идеала, другой – ориентация на традиции Св.Горы, колыбели паламизма с установкой на преобразование души через молитву. В иконе «Образ Богородицы Вертоград заключенный» Павловцу удалось «примирить» эти два полюса, благодаря изначальной внутренней ориентации иконописца на создание моленного образа. Иконографически образ Никиты Павловца восходит не к западноевропейским образцам, а к чтимому образу «Богоматери с Младенцем» Назария Истомина Савина из местного ряда кремлевской церкви Ризоположения, написанной по заказу патриарха Филарета в 1626 году. «Царский» вариант Никиты Павловца соответствовал выражению традиционной идеи мистического союза Христа и Церкви, персонифицированной Богоматерью, и был актуален эпохе³⁴. Церемониальную торжественность образа Никиты Павловца смягчает камерная интонация «общения» Богородицы с Младенцем. В Её левой руке – маленький цветок гвоздики. В барочной символике, активно осваиваемой русским искусством второй половины XVII века, в одном из значений гвоздика прочитывается как символ любви и обручения. Таким образом, совершенно в духе восточно-христианской традиции толкования библейской Песни Песней, к которой восходит символ «сада заключенного», в иконе

³³ Проповедь Симеона Полоцкого «Слово в день праздника явления иконы Пресвятой Богородицы Одигитрии, Тихвинской».

³⁴ Предполагаем, что в образе заложен двойной смысл: аллегорический и реальный, связанный с рождением царевича Петра царицей Натальей Кирилловной Нарышкиной, для которой, как представляется, и была написана икона «в поднос».

Никиты Павловца отчётливо звучит аллегория брачного союза Господа и Церкви. Ангелы держат венец, как слуги Бога, над головой Царицы небесной. Образ символизирует непрерывное во времени таинство, в котором утверждается цель и смысл Церкви и жизни в Ней – сочетание Христу. Источником изображения сада на иконе Никиты Павловца мы склонны считать не только нидерландские гравюры, восходящие к мотивам композиции Ханса Бола, но и реальные московские сады Кремля и Измайлова второй половины XVII века, близкие по стилю голландскому барокко и, безусловно, хорошо известные художнику.

В ходе исследования удалось проследить историю бытования иконы «Богородица Вертоград заключенный», которая связана с семейством князей Щербатовых, по женской линии восходящих к царскому роду Апраксиных.

В *подразделе «Б»*) исследуется икона «**БОГОМАТЕРЬ ЖИРОВИЦКАЯ**», решенная, как и «Богордица Вертоград заключенный», в ключе актуальной вертоградской тематики. Литературным источником явился текст киевского монаха-проповедника Иоанникия Галятовского, опубликованный в 1665 году в сборнике «Небо новое». Иконография образа совпадает с ядром композиции иконы 1668 года Симона Ушакова «Насаждение древа государства Московского», созданной, как убедительно доказала В.Г.Чубинская, при участии Симеона Полоцкого. Особенностью иконы Никиты Павловца является наличие текста на полях оклада, который оказался поэтической интерпретацией богородичной молитвы первого часа «Что Тя наречем». образу свойственны изящество трактовки, точность формы, тонкость рисунка, которые можно наблюдать во всех работах Никиты Павловца. Изограф точно воспроизвел в композиции размер и иконографию прославленной святыни, древнего резного образа Богоматери Жировицкой, следуя ключевому принципу средневекового искусства «в меру и подобие». При этом идейно-смысловый уровень и стилистика иконы Никиты Павловца соответствуют культурному контексту его эпохи.

Анализируя историю бытования иконы, которая была написана в 1669 году, мы пришли к выводу, что её появление связано с особым заказом. Выяснилось, что древний чудотворный образ, давший начало Жировицкому монастырю, был почитаем униатами, утвердившими в этом православном монастыре свой центр в начале XVII века. Ареал почитания Жировицкой иконы на протяжении длительного времени ограничивался лишь юго-западными областями, о чем свидетельствуют статистические исследования современных минских ученых. Поэтому заказ на создание иконы «в меру и подобие» чудотворного образа, исходил, по-видимому, от почитателя и выходца из белорусско-литовских областей³⁵.

Икона Никиты Павловца, хранящаяся в музее Троице-Сергиевой лавры, как выясняется, поступила туда из Вифанского скита, основанного митрополитом Платоном Левшиным. Вполне возможно, что она была принесена в скит именно им. Детство и юность проповедника прошли при церкви Спаса Заиконоспасского монастыря, где будущий митрополит жил с родителями и братом. Здесь находилась школа, основанная Симеоном Полоцким в 1667 году, и палаты, где он жил. В 1669 году при пожаре погибло личное имущество проповедника, что могло стать причиной заказа малоформатной иконы, написанной для келейной молитвы.

В разделе III.2 «коллективная работа» на конкретных примерах анализируется специфика артельной работы мастеров Оружейной палаты.

В подразделе А) анализируется икона «Троица» главный храмовый образ Троицкой церкви, построенной Б.М.Хитрово в селе Ознобишине, написанный совместно Симоном Ушаковым и Никитой Павловцем. Привлечение двух столь разных индивидуальностей к созданию образа никак не нарушило согласованности творческого замысла. Прослеживается ориентация мастеров на икону «Троицы» Андрея Рублева, что обусловлено, возможно, решением заказчика. В этом проявление уважения к традиции,

³⁵ Учитывая то, что заказчиком иконы мог быть только представитель, приближённый к царскому двору, мы предполагаем, что это был Симеон Полоцкий, не скрывавший, кстати, своей причастности базилианскому ордену, которому и отошел Жировицкий монастырь, ставший центром униатов в начале XVII века.

согласно которой Троица символизирует грядущее преображение и обновление всей твари и Космоса на основах единства и просветлённой гармонии. При несколько иной пластической форме, при усиленной «земной» интонации изображений ангелов, сидящих у одной чаши, в иконе царских мастеров продолжает звучать именно тема Троицы - единства и любви, побеждающих страх «ненавистной розни мира сего».

Совместная работа Симона Ушакова и Никиты Павловца не случайна и характер их отношений не является взаимодействием мастеров по принципу «учителя» и «ученика».

В 1672 году Никите Павловцу было поручено «надсматривать» работу по реставрации росписей в Золотой и Грановитой палатах, которая производилась большой артелью иконописцев, но через неделю решение изменилось, и Павловца заменил Симон Ушаков, видимо, более гибкий и опытный руководитель. Совместная работа двух выдающихся художников на этом не закончилась. Именно им доверялось ответственное задание в 1674 году по сложной реставрации чудотворной иконы «Богоматери Влахернской» из Успенского собора Московского Кремля.

Высокое владение техникой рисунка и склонность к новизне художественных форм, присущие Симону Ушакову, дополнялись тонкостью и вдохновенностью письма Павловца. Цельность созданного образа «Троицы» подсказана и самим сюжетом: не выявлять индивидуальное начало, а воплощать идею единства.

Анализ деталей дает основание считать, что художники исполняли работу как равные по квалификации, причем индивидуальные особенности письма, на наш взгляд, всё же просматриваются.

На основании сопоставления иконы «Троица» из Гатчины Симона Ушакова и работ Никиты Павловца можно предположить, что образ центрального ангела, лик правого и одежды левого ангела написаны Никитой Павловцем. В пользу этого говорит характер разделки одежд и манера исполнения личного. Лик левого ангела и одежды правого выполнены, по-видимому, Синомом

Ушаковым – способ трактовки близок к тому, что мы видим в иконе Троицы из Гатчины.

В подразделе Б) рассмотрен образ «*ПРЕДСТА ЦАРИЦА*». Согласно подписи, икона была создана Никитой Павловцем совместно с другими мастерами, ученической квалификации, поэтому имена их не упоминаются. Художественное решение образа, безусловно, принадлежит ведущему мастеру, каковым и был Никита Павловец, написавший икону вскоре после церемонии венчания на царство Феодора Алексеевича в 1676 году по царскому указу. Название «Великий архиерей прошедый небеса»- цитата из послания апостола Павла (Евр.4,14), где акцентируется призыв к стойкости в исповедании веры, что было актуально в период противостояния иноверию в 70-е годы.

Иконография восходит к иконе местного ряда Успенского собора Московского Кремля конца XIV века «Предста царица». Но в интерпретации Никиты Павловца образ обретает особый смысл, напрямую связанный с темой власти, которая трактовалась в этот период под знаком соотношения Царства и Священства. Автору иконы удалось, в соответствии с заказом, передать художественными средствами актуальную идею зарождающегося абсолютизма с его постулатом божественности царской власти.

«Великий архиерей» Никиты Павловца по пластическому решению созвучен одноименному образу Симона Ушакова, но в то же время его семантика более многослойна. Традиционную тему Деисуса – моления Церкви автор соединяет с мотивом «идеологическим». Триумф самодержавной власти представлен здесь в сакральном аспекте.

Монументальный образ исполнен художником в традиционной для него манере умеренного живоподобия. Моделировка ликов выявляет свойственную художнику мягкость: плавное вохрение по темно-оливковому санкирю с отсутствием белильных движков выявляет объём за счёт тонкой градации тона высветления. Особое внимание уделено декору облачений, в котором выявляется царственный аспект образа, который вторит

торжественному ритму придворного церемониала. Икону можно рассматривать как своеобразную практику панегирического творчества, культивируемую при дворе, которая была ориентирована на «иконизацию» государственности.

Глава IV «Черты творческой самобытности» посвящена выявлению идейно-художественного своеобразия произведений, обусловленного складом личности художника.

В разделе IV.1 «ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ» В СОСТАВЕ ПОКРОВСКОГО ЧИНА В БРАТЦЕВЕ» анализируется икона Никиты Павловца 1673 года, написанная, как и весь чин, по заказу Б.М.Хитрово. Праздничный ряд воспринимается не как монолит, а выявляет динамику, обусловленную своеобразием манеры художников, имена которых зафиксированы на лицевой стороне каждой иконы. Проанализировав особенности композиции и иконографии, индивидуально расставленные акценты, мы пришли к выводу о том, что иконы выявляют разное восприятие первоисточника и авторское понимание творческих задач. Склад личности и авторская аксиология обусловили появление нетрадиционных иконографических акцентов. В целом можно сказать, что тенденция к секуляризации сознания (пусть и в рамках религиозной тематики) своеобразно отразилась в нарастании рационального и эмпирического начала, проявление которых мы проследили на конкретных примерах.

Отсутствие явных признаков авторской «оригинальности» в иконе Никиты Павловца «Воскрешение Лазаря» при традиционной иконографии, композиционной уравновешенности заставляют ощутить мировоззренческую целостность автора, ориентированного на выявление эсхатологического измерения евангельского события.

В разделе IV.2 «НИКИТА ПАВЛОВЕЦ И ТРАДИЦИЯ» исследуется мировоззрение иконописца, которое определялось характером древнерусской средневековой традиции. Проанализировав характер византийских

источников, ставших её основой, мы пришли к выводу, что Русь выступала наследницей того пласта византийской культуры, который опирался на «аскетическую» традицию, в которой творчество рассматривалось как путь богопознания, а икона, являясь «инструментом» передачи веры, была «нацелена» на литургию. Такая традиция предполагала для художника особую шкалу ценностей, где вершиной является Бог. Она опиралась на христоцентричный тип мировоззрения.

Византийская «гуманистическая» традиция в адаптированном варианте приходит в Россию во второй половине XVII века во многом благодаря юго-западным монахам, выпускникам Киево-Могилянской коллегии. Она состоит в иной духовной ориентации. Здесь особую ценность имеет философская и риторическая образованность, образцом которой выступает античность. В иерархии её ценностей вершиной является Человек и его разум. Такая культура базируется на антропоцентрическом типе мировоззрения. Екклесиологический опыт, как источник богословия, оказывается отодвинутым на второй план сравнительно с рационально-логическими построениями.

Факты религиозно-культурной жизни Руси второй половины XVII века свидетельствуют о существовании в этот период «культурной многослойности». Со всей очевидностью проявляется разная степень «заинтересованности» художников второй половины XVII века в строгом следовании задачам церковного искусства, что во многом связано с ценностными ориентирами авторов.

Творческое наследие Никиты Павловца свидетельствует о том, что, он оставался «традиционалистом», следуя правилам построения иконы, прежде всего, как моленного литургического образа.

В разделе IV.3 «СВОЕОБРАЗИЕ АВТОРСКОГО НАЧАЛА» обобщённо представлены результаты сопоставления творческих приемов Никиты Павловца и художников Федора Евтихьева Зубова и Семена Спиридонова Холмогорца, которых объединяют приверженность традиционной иконографии, приемы

сочетания живоподобия с линейно-плоскостной трактовкой форм, владение техникой миниатюрного письма. Если Федор Зубов явно расположен к «психологическому» аспекту, что отражается в приемах личного письма с чертами известной «реалистичности» и динамичности, то в замысел Павловца не входит передача «эмоциональной» характеристики. Даже активно используемая декоративность, с тончайшей передачей сложного орнамента, не мешает Павловцу сохранять внутреннюю тональность аскетизма, свойственную «церковному чину». Чуждаясь эмоционального «накала» Федора Зубова Семен Спиридонов отдает предпочтение линейно-плоскостному построению образа в большей степени, чем Павловец, но при этом так тонко шлифует технические приемы, виртуозно разрабатывая элементы орнаментации, что они начинают доминировать. Выявляется драгоценная «плоть» иконы. Орнамент уподоблен окладу, который подчеркивает сакральную ценность святыни.

Сопоставляя методы работы разных художников, представляющих стиль мастеров Оружейной палаты, мы сознательно оставляем в стороне проблему творческой эволюции авторов. Это отдельная тема, которая должна быть исследована всесторонне, с учетом того, что она связана не столько с «находками» формального характера, сколько с типом мировоззрения художника. Если исходить из критериев искусства Нового времени, согласно которым творческий рост представляется как движение от незрелого к зрелому, от простого к сложному, то можно сказать, что стиль Никиты Павловца не выявляет эволюции типов духовного образа и оригинальности средств их выражения. Художник, состоявший в числе лучших мастеров своего времени, интуитивно сохранял ориентацию на выявление экклезиологической сущности образа.

Заключение. Разная мера готовности иконописцев следовать новым формам и критериям в искусстве переходного периода делает возможным исследование особенностей проявления индивидуальности. При усложнении повествовательного уровня, усилении рационального и эмпирического

элемента в иконописи сохраняется одновременно стремление оставаться в рамках соответствия «церковному чину», выраженному в устоявшихся формах.

На общем фоне «полярных токов в русской культуре»³⁶ творчество жалованного иконописца Оружейной палаты Никиты Павловца выделяется ориентацией на традиции «старого» искусства. Это качество проявляется не столько в следовании сложившейся иконографии, восходящей к оригиналам палеологовского времени, сколько в точности акцентов, соответствующих потребностям богослужебной практики.

Работая исключительно в рамках заказа, ориентированного уже не только на церковные потребности, но и на культурно-идеологические запросы времени, Павловец сохраняет интонацию «сверхчувственного мировосприятия». Не являясь новатором, художник не чужд, тем не менее, новизны, обусловленной использованием неканоничных, но авторитетных современных ему литературных источников, что наглядно отразилось в иконах «Богородица Вертоград заключенный» и «Богоматерь Жировицкая». При этом традиционность художественных решений Павловца проявилась в варьировании известных на русской почве иконографических образцов начала XVII века и следовании таким принципам средневекового искусства, как сохранение иератичности, отсутствие эмоциональной насыщенности, воспроизведении чудотворного образа «в меру и подобие». «Консервативную» ориентацию художника чутко уловили и оценили старообрядцы, в среде которых в XIX-XX веке имели хождение иконы Никиты Павловца. Истоки духовного склада художника раскрываются в его биографии. Четверо из девяти поминаемых в синодике родственников иконописца принадлежали к духовному чину. Мы установили, что иконное ремесло было наследственным делом в семье Ерофеевых, которые вполне успешно вели торговлю. После убийства Ивана Ерофеева (отца Никиты Павловца) разинцами, дело возглавил Панкрат Ерофеев, по-видимому,

³⁶ Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С.169

младший брат Никиты Павловца. Он, как и Никита, был иконописцем князей Черкасских, умело организовавших своё хозяйство³⁷. Талант Павловца был востребован боярином Яковом Куденетовичем Черкасским³⁸, а впоследствии на царской службе под руководством Б.М.Хитрово. В 1650-1660-е годы Никита Ерофеев писал иконы в каменный Спасо-Преображенский собор в Павлове, который был заложен князем в 1647 году.

В результате комплексного исследования всех произведений, подписанных именем Никиты Павловца, при котором учитывались ценностные ориентиры художника, откорректирован круг достоверных работ изографа, включающий на сегодняшний день 9 произведений (см. Приложение I «Каталог икон Никиты Павловца»). Выявление индивидуального начала в творчестве в соотношении с общестилевыми тенденциями эпохи осуществлялось нами через решение конкретных атрибуционных задач. В результате были определены иконы, хотя и подписанные именем художника, но не принадлежащие ему.

Выяснилось, что творческое лицо Никиты Павловца отличает изящество трактовки образов, точность рисунка, мягкая моделировка форм, без резких белильных высветлений и движков, округлость ликов с обширными нимбами и жесты, лишённые драматичности. Умеренное живоподобие сочетается с развитыми «реалистичными» фонами. Автору присущи эстетический вкус, тонкое чувство формы и цвета. Внутренняя гармония, одухотворённость характеризуют его интонацию. Опираясь на достижения искусства царских мастеров конца XVI начала XVII века, Павловец органично развивает живописные приемы Прокопия Чириня, Назария Истомы Савина, представляя своим творчеством художественно цельное явление, вполне органичное для своей эпохи.

³⁷ Известно, например, что Я.К.Черкасский отдал в учение к иноземному мастеру золотого дела нескольких своих крестьян (См. Орленко С.П. Выходцы из Западной Европы в России 17 века. М.2004. С.176). Из его нижегородских вотчин вышел крепостной архитектор Павел Сидорович Потехин, дед художника-миниатюриста Андрея Ивановича Чернова также был крепостным мастером Черкасских.

³⁸ Я.К.Черкасский ближний боярин царя Алексея Михайловича, был главой Стрелецкого и Иноземного приказа. С 1647 года крестьяне в селе Павлове стали его крепостными. В военной кампании 1654-1655 года в товарищах у него был Б.М.Хитрово.

Публикации в изданиях, входящих в перечень ВАК:

1. «Икона на путях просвещения в XVII веке»// «Искусство и образование», М., 2010, №1(63).С.118-125. 0,4 а.л.

2.Авторское начало в иконописи второй половины XVII века. К постановке проблемы. // «ПОИСК».- 2010. - №3(27). С.69-78. 0,45 а.л.

3.«Приношение Богоматери» // «Русское искусство», М., 2009, №1. С.98-105.0,4 а.л.

По теме диссертации опубликованы:

4. «К истории образа «Богоматерь Жировицкая» Никиты Павловца»// Искусство христианского мира: Сб.статей. М., 2009. Вып.ХI.С.413-420. 0,4 а.л.

5.«К атрибуции иконы «Двойное чудо» из собрания Третьяковской галереи»// XI Научная конференция «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства». Материалы 2007. М., 2008. С.26-38. 0,5 а.л.

6. «К проблеме личностного начала в русском изобразительном искусстве второй половины XVII века». //Филёвские чтения: Тезисы конференции (10-12 октября 2006 г.) [IX]. М., 2006. С.33-35. 0,2 а.л.

7. «Написа... многогрешною рукой Никиты Павловца.»// Искусство христианского мира: Сб.статей. М., 2005. Вып.9.С.213-223. 0,45 а.л.

8. «Никита Павловец – иконописец Оружейной палаты»// Искусство христианского мира: Сб.статей. М., 2004. Вып.8.С.283-290. 0,4 а.л.

9. «К атрибуции иконы Уар-воин и праведный Артемий Веркольский из собрания Третьяковской галереи» // «Третьяковские чтения». 2010-2011: Материалы отчетных научных конференций – М.:ИНИКО, 2012. С.41-49. 0,4 а.л.

Общий объём опубликованных работ 3,6 а.л.