

Т.В. ЛАЗАРЕВА
(Орел)

ИКОНОСТАСЫ ДВУХ МОНАСТЫРЕЙ РЯЗАНЩИНЫ (по архивным документам XIX в.)

На основе вводимых в научный оборот архивных источников впервые анализируется стилистика несохранившихся памятников, приводятся новые факты из истории и даты. Отмечается отразившаяся в иконостасах смена художественных стилей. Акцентируются элементы упраздняемых барочных ансамблей, раннеклассицистических и вновь возводимых в первой трети XIX в. классицистических иконостасов. Изменения в иконографическом составе памятников наблюдаются в динамике.



Ключевые слова: иконостас, придел, надвратная сень, страстной цикл.

Три документа, обнаруженные в собрании Рязанского областного архива, придают конкретные черты умозрительному облику иконостасов двух монастырей Рязанской земли – губернского центра и г. Касимова – в период стилевых перемен.

Опись 1826 г. фиксирует смену старого, обветшавшего (наверняка созданного до XIX в.) соборного иконостаса Богословского монастыря в Рязани [3, л. 2 – 3 об., 6, 9]. Пометки карандашом на полях детально описывают образы, конструктивные и декоративные элементы, которые «по указу Духовной Консistorии из описи по ветхости исключены», и сообщают, что серебряные позолоченные «без цат» венцы с икон «по тому же указу с согласия Благочинного на вес проданы».

В соборе Иоанна Богослова главный иконостас верхнего храма до 1826 г. был пятиярусным, позолоченным, «простой столярной работы», с «заворотами» по сторонам, «по местам» украшен резными капителями. Старинные царские врата «обложены серебром», над ними устроена сень со столбцами. Во вратах помещены шесть икон с венцами. Надвратная сень и столбцы «расписаны по позлащенному дереву, обложены медью, позолочены басманной работы». Иконы местного ряда облечены в басманные серебряные ризы (с гладкими полями, позолотой) и венцы с инкрустацией «камями».

Замечательно описание убранства расположенного слева от царских врат Тихвинско-

го образа: «...оклад кругом онаго гладкой серебряной позлащен, у Божия Матери и у предвечнаго Младенца цата и венец с сиянием, серебряные чеканные позлащены, в них резных камней в серебряных гнездах 14, над сиянием на шпеньках 9 разных камушков, на цате изображен Деисус». В третьем и четвертом ярусах по сторонам от икон Спасителя (заметим, не Деисуса) и Богородицы располагались «лики» апостолов и пророков, в верхнем ряду – 12 образов праотцев, в центре – Господь Саваоф.

Вероятно, иконостас (возможно, без изменений) сохранялся, по крайней мере, более ста лет. Резное убранство храма составляло цельный по художественному решению ансамбль, в котором предалтарный иконостас и надвратная сень стилистически продолжали пространство алтаря (иконостасы внутри него) и надпрестольную сень, украшенные позолоченными пилястрами и «лицами Ангельскими резными оживленными (раскрашенными. – Т.Л.) и позлащенными».

Надвратная сень (с образом Тайной вечери) была и в «столярном» иконостасе нижней теплой церкви. Он имел накладные резные вставки по гладкому фону, был выкрашен светло-голубой краской, а четыре колонны у царских врат – «темнолазуревую»; резные «штуки», капители и пилястры вызолочены «по гулфарбе». На колончатых царских вратах в двух вызолоченных клеймах – Благовещение, в нижних тумбах четыре евангелиста, выше – в золоченом сиянии Св. Дух в виде голубя. Над местными образами – шесть праздников круглой формы. Во втором ярусе, по сторонам сени, «в тумбах» по две апостольские иконы, над ними в клеймах справа – «Моление о чаше», слева – «Предательство Иуды». Над сенью – Господь Саваоф в облачном сиянии, «резной вызлащен по гулфарбе», по сторонам его – позолоченные символы двух Заветов.

Упраздненный иконостас из Успенской церкви монастыря был «о трех ярусах, из коих местной и верхний с колоннами, а средний простой», как и его современник (вероятно, XVIII в.), выкрашен светло-голубой краской и белилами, колонны – «темно-лазуревой», с отдельными накладными позолоченными, посеребренными и выкрашенными охрой резными элементами. Над вызолоченными по полименту резными царскими вратами также была сень с иконой Тайной вечери. В верхнем ряду по сторонам Распятия с предстоящими поме-

щалось 14 страстных икон. В 1868 г. иконостас и его иконы «по ветхости» были списаны.

Судя по простоте конструкции «столярной работы», незатейливому устройству царских врат с традиционными Благовещением и евангелистами в багетных рамах, голубому цвету фона и окраске гладких стволов колонн, незначительному количеству накладной позолоченной резьбы, приведенные описания можно отнести либо к стилю раннего классицизма второй половины XVIII в., либо к более раннему периоду – концу XVII в. В любом случае исключается вариант «классического» «прозападного» барокко. В то же время надвратная сень стала ключевым связующим элементом для нескольких иконостасов; к ее возведению побудил, видимо, барочный характер художественного ансамбля главного престола.

Подобная ситуация сложилась с иконостасами Казанского монастыря в Касимове Рязанской губернии. Опись 1838 г. [4, л. 3 об., 4 об.] застала церковное убранство в состоянии, можно сказать, «глубокой старости» (запрестольный Крест даже «от ветхости разсыпался»). Сень над вратами в касимовских памятниках не упоминается. Главный иконостас Казанского храма назван трехпоясным, без учета еще трех рядов «клеим» (одного – с двенадцатью праздниками, другого – с образами пророков и страстных икон по сторонам Распятия). Было упомянуто, что он был украшен резьбой и вызолочен на полименте червонным золотом (аналогичный декор и в алтаре), подробно описано драгоценное убранство икон и отмечены многочисленные эмалевые инкрустации. Справа от царских врат видим «Спасителя с предстоящими двумя Ангелами... на оном же образе изображены Божия Матерь и Иоанн Предтеча». Деисиса (в строгом смысле) в иконостасе нет, этот ряд, скорее, апостольский: по сторонам иконы Вседержителя – образы Богоматери и Предтечи, затем – апостолов (архангелов нет). В центре праотеческого ряда представлена икона Софии Премудрости Божией.

Придельные иконостасы были «в один пояс с резьбою вызолоченною по гильдфольдбе двойником», дополняемой позолотой царских врат. В одном гладь покрыта по серебру ярью, в другом выкрашена голубой краской. Смоленский образ с двумя ангелами «при нем», возможно, происходил из раннего иконостаса; с двумя венцами икона Троицы (Новозаветной. – Т.Л.). Все три иконостаса асимметричны, упоминаний о боковых дверях нет. Напрашивается отнесение придельных иконостасов (как и в случае с рязанскими

памятниками) к стилю раннего классицизма и датирование их более поздним временем, чем главный. В сравнении с ним высота и количество рядов придельных иконостасов предельно сократились (нет даже упоминания о Кресте вверху), сплошная позолота сменилась фрагментарной с окраской поля (царские врата, возможно, остались прежними).

Главный иконостас Христорождественской церкви [4, л. 12 об., 16], полуциркулярный в плане, «довольно хорошей фигуры», тоже насчитывал три пояса (но уже без промежуточных рядов «клеим») образов «живописного довольно хорошего искусства». Резные царские врата были вызолочены двойником «на гильдфальдбу», как и прочая резьба; колонны и гладь покрыты краской «под небесный цвет». Завершал иконостас образ Саваофа. Примечательно расположение Распятия в центре пророческого ряда и Коронования Богоматери в центре апостольского. Не вызывает сомнений предположение, что широкое распространение этой иконографии в России в середине XVIII в. стало своеобразным узакониванием коронования императриц на российском престоле (что являлось отступлением от закона о престолонаследии). Это обстоятельство, а также форма и художественное решение иконостаса не позволяют сомневаться, что выполнен он был во времена Екатерины, в период перехода российского искусства от барокко к классицизму, не ранее 1760-х гг.

Трех- и двухрядный иконостасы приделов [4, л. 14 об., 15 об.], включая царские врата, «старинной столярной работы с простою резьбою, вызолоченною по гильдфольдбе двойником», по глади были выкрашены зеленой краской.

Приведенные описания далеко отстоят от барочного иконостаса конца XVII в. в Успенском соборе Рязанского Кремля. Нет уже той монументальности и роскошной резьбы, не столь разнообразны иконографические программы, за исключением новшества в помещении Распятия и образа Коронования Богоматери в центре иконных рядов. Традиционным в Приокском регионе видится образ Саваофа в верхнем ярусе.

В иконографическом аспекте примечателен определенный сбой в «классической» топографии высокого тяблового иконостаса, а также включение отдельных икон и дополнительных (не учитываемых) рядов «клеим» (обычно со страстными сюжетами), представление апостольского, пророческого и праотеческого чинов «ликамии» святых и располо-

жение в центре пророческого ряда образа Коронации Богоматери (по всей видимости, со второй половины XVIII в.). В целом данная схема соответствует решению иконостаса 1678 г. из дворцовой Воскресения Словущего церкви в Московском Кремле; позолоченная (и посеребренная) резьба и бирюзовая окраска его фона также могли служить образцом для провинции. Фактических подтверждений этого следования нами пока не обнаружено, но можно допустить, что находившиеся в зоне активного влияния Москвы Рязань и Касимов явили подобные произведения не ранее конца XVII в.

К сожалению, не сохранилось образцов сени, дополнявших иконостас и широко распространенных в Центральном Поочье. Т.В. Юрьева утверждает: «...поскольку многое из ее символики, а также и функция (накрывать, отделять престол от остального пространства) было перенесено на саму алтарную преграду, надпрестольная сень перестала существовать» [9, с. 191].

Списанный в 1830 г. соборный иконостас нижней церкви в Богословском монастыре Рязани в 1839-м был заменен новым [3, с. 6], уже без надвратной сени. Тем не менее в целом он был «подобного же» предыдущему устройству – с гладким фоном и отдельными накладными резными элементами, с шестью «под мрамор разделанными» колоннами и простыми столярными царскими вратами с четырьмя евангелистами; капители и резные вставки были «вызолочены на полименте». Однако просуществовал новый иконостас недолго и уже в 1861 г. был упразднен «по ветхости». В имитации мрамора усматривается стремление авторов следовать образцам петербургского ампира первых десятилетий XIX в.

Согласно описанию 1865 г. [5], в Казанском монастыре Касимова Рязанской губернии главный соборный иконостас по-прежнему имел три «пояса» и сплошную позолоту, причем уже двойником, а не червонным золотом; резные колонны прежде указаны не были. Такая перемена в золочении была в регионе повсеместной.

Что касается «поясов» икон, то в предыдущем описании не учитывались ряды (или отдельные образы) «клейм», фактически же по иконографическому составу прежний иконостас был насыщеннее вдвое. К 1865 г. упразднены верхние ярусы: «Страсти Господни» по сторонам Распятия, праотцы (со Св. Софией Премудростью в центре) и пророки. В апостольский Деисис прежнего иконостаса Казанского собора не входили образы арханге-

лов. Собственно Деисис, как и прежде, представлен одной иконой в местном чине справа (возможно, что и образ тот же, «с двумя Ангелами»). В смешанном апостольском ярусе Архангелов нет и теперь, причем и состав ряда до неузнаваемости изменился. В центре помещены Коронация Богоматери, затем симметрично – по два апостола и три праздника.

Среди праздников слева поставлен редкой иконографии образ Богородицы «Величит душа моя Господа» (встречается уже в XVII в.). Между апостольским и местным помещается ряд праздничных клейм с «Тайной вечерей» в центре. Вверху – три Креста. Из прежнего иконостаса сохранился, возможно, и Казанский образ Богоматери с чудесами. Хотя тематика праздничных клейм не определена, в целом иконографическая программа иконостаса стала богородичной. Все образа в иконостасе написаны заново. Местные иконы справа от царских врат «писанныя на полотне новыя, вышиною 2 с половиною аршина»; небольшой, но богато украшенный храмовый Казанский образ помещен третьим слева, над ним и 5-фигурным Деисисом устроены балдахины. Как видно, классическая топография иконостаса здесь несколько нарушена.

В южном приделе новый иконостас повысился с одного до трех ярусов и контрастно сочетал позолоченную резьбу с окраской поля в синий цвет (сменивший зеленую ярь). Прежний был золочен двойником по гульфарбе, от него в местном ряду остались, видимо, Тихвинская икона и вмч. Никиты. Второй ряд заняли праздники, третий – смешанный. «В середине иконостас оканчивается клеймом с крестом, в клейме изображено моление о чаше» [3, с. 6]. Новый иконостас подчеркнуто асимметричен.

Трехъярусным стал иконостас и северного придела, сохранивший, однако, голубую окраску. Справа к нему примыкает резной и раскрашенный образ Христа в темнице (возможно, перенесенный из церкви Рождества Христова и включенный непосредственно в иконостас). Завершает композицию тоже страстная круглая икона «Несение Креста».

Оригинален незначительно изменившийся трехъярусный иконостас Христорожественской церкви: «полуциркульный, довольно хорошей (работы) фигуры, колонны и гладь окрашены краскою под небесный цвет, а резьба вызолочена двойником. Св. образа довольно хорошего живописного искусства. Царские врата резные, вызолочены двойником» [5, с. 12 об.]. Классическая симметрия соблюдена даже в зеркальном расположении образов Рождест-

ва Христа и Богородицы, святителей и преподобных. По центральной оси вверху поставлен образ Саваофа, среди пророков – Распятие, в апостольском ряду – Коронавание Богоматери. Очевидно, полуциркулярный с колоннами иконостас имел самый классический облик среди других монастырских.

В приделе свт. Николая и прп. Феодосия Тотемского иконостас сократился вдвое и в высоту, и в ширину, но сохранил зеленую окраску темного тона.

Не исключено, что новый иконостас главного Казанского престола определялся «русским стилем» типовых проектов. В пользу этого предположения говорит и украшение его «резбою с разными колоннами» (выделено мною. – Т.Л.) и сплошной позолотой, и сооружение балдахинов над особо чтимыми иконами местного ряда. В придельных иконостасах собора и Христорожественской церкви не упомянуты ни колонны, ни столбы (что, однако, не означает их отсутствия), и, кроме насыщенной окраски поля, никаких стилистических «зацепок» не дано (как, например, красочной характеристики резьбы, которая, очевидно, была маловыразительной и играла подчиненную роль). Нельзя обойти характерную изюминку обоих придельных иконостасов собора – крестное завершение со страстным «клеймом» и колористическое решение парной композиции – в синем и голубом цветах. Мы склонны полагать, что в новом иконостасе все же был выдержан стиль официальный – классицистический.

Литература

1. Бусева-Давыдова И.Л. Основные проблемы изучения поздней русской иконописи // Русская поздняя икона от XVII до нач. XX столетия : сб. ст. М. : Гос НИИР, 2001. С. 17–30.
2. Вагнер Г.К., Чугунов С.В. Рязанские достопамятности. 2-е изд. М. : Искусство, 1989. С. 167.
3. ГАРО. Ф. 869. Оп. 1. Д. 301.
4. ГАРО. Ф. 1267. Оп. 1. Д. 1.
5. ГАРО. Ф. 1267. Оп. 1. Д. 1а.
6. Искусство рязанских земель: альбом-каталог подгот. ВХНРЦ им. акад. И.Э. Грабаря / Адм. Ряз. обл., Ком. по вопр. культуры и иск., Ист.-архит. музей-заповедник, Обл. худ. музей; авт.-сост. Н.В. Дмитриева, Г.С. Клокова, А.В. Силкин. М. : Сорек, 1993. 157 с.
7. Есенина С.Н. Иконографические и художественные особенности царских врат из коллекции Рязанского областного художественного музея. СПб. : Машинопись, 2001.

8. Успенский собор Рязанского кремля. Результаты лабораторных исследований отделки иконостаса : на 6 л. М. : Машинопись, 1987.

9. Юрьева Т.В. Православный иконостас как культурный синтез. Ярославль : Изд-во ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 2005. 249 с.

Iconostasis of two Ryazan monasteries in archival documents of XIX century

On the basis of archival documents there is for the first time analysed the stylistics of lost monuments, given the new facts of their history and dates. There is marked the change of artistic style reflected in iconostasis. There are accentuated the elements of abolished baroque ensembles, early classicism and newly raised in the first third of XIX century classic iconostasis. The changes in iconographic structure are watched in dynamics.

Key words: iconostasis, side chapel, canopy, holy cycle.

А.В. АВЕРКОВА
(Минск)

ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕНОСА НА ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ЭКРАН СПОРТИВНОГО МАССОВОГО ЗРЕЛИЩА

Предпринята попытка исследования природы многокамерного метода съемки массового спортивного зрелища и аргументированы его преимущества. Рассмотрены современный подход к режиссуре этого метода и его функциональные особенности. Предложены пути решения творческих задач, связанных с режиссерской партитурой и расстановкой телевизионных камер. Определены функции и задачи съемочной группы.

Ключевые слова: экранные формы массового спортивного зрелища, многокамерная съемка, драматургия и режиссура спортивного зрелища, расстановка камер, монтаж, эмоциональное восприятие.

Проблема переноса спортивного зрелища на экран не исчезает и сопровождает развитие телевизионного искусства. На современном этапе ее актуальность обусловлена коли-