

Портрет святителя Димитрия Ростовского из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника

О.И. Зарицкая

Среди портретов иерархов, хранящихся в Сергиево-Посадском музее-заповеднике, выделяется полотно с изображением ростовского Святителя Димитрия Туптало¹. Он написан на холсте и имеет значительные размеры широкого прямоугольника – 198,0×147,0 см. Известных и опубликованных в нашей стране подобных портретов несколько. В 1973 г. в сборнике под редакцией Т.В. Алексеевой была издана статья Ю.Г. Малкова, сделавшего попытку осмысления большого ростовского портрета Святителя из Третьяковской галереи². Автор указывает на тот факт, что в России и Украине существовало большое количество как прижизненных, так и посмертных портретов, в том числе и ростовых. В вышедшей в 1981 г. книге «Украинская портретная живопись XVII – XVIII вв.» Платоном Белецким³ был опубликован еще один портрет Святителя подобной иконографии, происходящий из киевского Музея украинского изобразительного искусства и имеющий практически те же размеры. Исследователь указал также и на происходящий из Киево-Печерской Лавры другой



портрет, представляющий более позднюю реплику с раннего образца. Кроме названных холстов были известны два прижизненных портрета, находившихся в начале XX в. в Ярославской археологической комиссии и Ростовском музее и имевших надписи «персона преосвященного Димитрия», и ранний портрет из Александро-Невской лавры, написанный «неким Ионой-иеромонахом», сведения о котором опубликованы в издании 1870 г. А.М. Лушевым⁴. На одной из конференций Ростовского музея-заповедника московским исследователем «духовного портрета» был прочитан доклад, в котором рассматривался боль-

шой комплекс памятников, связанных с изображениями Святителя, в том числе и большие портреты, названные выше⁵.

Происхождение представляемого полотна неясно. В музей оно поступило как портрет неизвестного митрополита из основного собрания Троице-Сергиевой Лавры. В связи с этим встает вопрос — где в обители могло находиться столь большое произведение, когда и по какой причине выполнялось.

В Троице-Сергиевой Лавре существовали живописные и гравированные портретные галереи. В какой точный промежуток времени появились первые произведения в архимандричьих и наместничьих покоях установить невозможно из-за отсутствия архивных документов первой половины XVIII в., так как Лавру в 1746 г. постиг известный в ее хронике пожар, уничтоживший большую часть документов. Сохранившиеся описи лаврского имущества, составленные в 1756 г. и 1758 г., не содержат описаний указанных помещений. В 1768 г. была сделана отдельная опись Архимандричьего дома, в которой перечислены не только жилые, служебные и подсобные комнаты, но и находившиеся в них предметы, в том числе и живописные произведения с портретами среди них. В 1770-е гг. составлялась опись наместничьих покоев, в которой также были зафиксированы находившиеся здесь картины. Все последующие документы регистрировали как сохранявшиеся ранние произведения, так и появлявшиеся в течение отчетного периода. В них указывалось на состояние предметов, отмечались перемещения вещей в связи с состоянием сохранности или в рухлядную палату, или к уничтожению. В этих документальных описях лаврских жилых покоев конца XVIII — XIX в. не зафиксированы изображения Ростовского митрополита. По всей видимости, для портретных галерей жилых помещений, будь то Архимандричий дом, настоятельские покои, кельи казначея, или административные, как палата Учрежденного собора, портреты Святителя Димитрия Ростовского не делались. В них преобладали, как правило, изображения императорских особ, лаврских настоятелей и отдельных наместников, выполненных в формате полупарадного типа. Среди них имелись только два исторических портрета — царя Иоанна IV Васильевича Грозного и архимандрита монастыря Дионисия Зобниновского. Образ Святителя Димитрия представлен в монастырском собрании иконами, как правило, вкладными, украшенными драгоценными окладами и находившимися в ризничной коллекции.

Среди вкладных произведений, регистрировавшихся во Вкладных или Прикладных книгах, а затем и в Описях, живописных, как и вообще никаких, портретов не отмечено, вплоть до Главной Описи 1858 г. Судя по сведениям сохранившихся лаврских документов, большая часть имевшихся портретов как императорских, так и архиерейских, выполнялись для Лавры по заказам Синода, а также самой обители в Москве, Петербурге или в монастырской мастерской местными мастерами. Только в последней описи 1908 г. отмечено большое изображение на холсте Святителя

Димитрия Ростовского в Трапезной палате. Оно могло появиться здесь в длительный период между составлением описей 1858 и 1908 гг. Таким образом, для ответов на поставленные выше вопросы документальных оснований не имеется. Даже, по поводу произведения из Трапезной пока что можно выдвигать только вопросы: судьба его, скорее всего, останется такой же загадкой, как и предмета данного доклада. Связать оба произведения, имеющегося сейчас в музее и бывшего в Трапезной, по нашему мнению, сложно.

Прежде чем обратиться к анализу полотна, следует сделать существенное замечание: портрет Ростовского Святителя не реставрирован, хотя сохранность его живописного слоя, скорее всего, близка первоначальному состоянию. Переписок, которые могли бы изменить вид изображенного персонажа или композиционное построение, не наблюдается при визуальном обозрении. Однако физическое состояние полотна и живописи создает определенные ограничения в исследовании. Прорывы тонкого и достаточно редкого, сшитого из двух частей холста с узкими кромками, и фрагментарные утраты слоев имеются в нескольких местах, затрагивая личное – по носу проходит широкая царапина, снявшая живописные слои до грунта. Сильно потемневший лак не позволяет провести полный анализ и описание и сделать окончательные выводы о достоинствах произведения.

Если говорить о структуре произведения, то следует признать, что лаврское полотно представляет собой, несомненно, парсуну. Схема ростовского изображения повторяет в основном киевский холст, но имеет свои отличия, придающие ему своеобразие и отметающие прямое копирование образца. Фигура митрополита находится в неглубоком пространстве, замкнутом глухим темным фоном, а не затемненной стеной, и лишь немного отодвинута от картинной плоскости. Непроницаемость задника нарушена не светлым пятном открытого оконного проема на стене, как в киевском и московском портретах, а световым прорывом среди облаков в левом верхнем углу, из которого световой поток, направленный к голове Святителя, как бы растворяется в темноте фона, не достигнув фигуры. Такое решение фона близко по структуре большой картине «Явление Богоматери преподобному Сергию Радонежскому», написанной в 1750-е гг. в лаврской живописной мастерской. Гербовый щиток был обнаружен в нижнем правом углу рядом с подолом саккоса и находится в тени фигуры (сейчас скрыт потемневшим лаком). Таким образом, вместо устойчивых элементов композиции фона таких портретов, как окошко с теми или иными пейзажными мотивами, и гербовый щиток, располагавшихся в угловых частях верхней половины холста, в нашем полотне наблюдается преобладающая темнота фона, создававшая большую нейтральность среды, в которой размещалась фигура и интерьерные предметы. Тем самым значение самого фона иное. Эту особенность трактовки фона П.А. Белецкий характеризует как «глубокою черноту», считая ее символом «тьмы» или «нощи», которые,

в свою очередь, входили в символику украинского барочного портрета. Тем самым небесный свет, исходящий сверху, воспринимается скорее как символ духовного предназначения и совершенствования человека в образе конкретного представляемого лица, достигшего божественного просветления души.

Из того, что видно, можно утверждать, что освещение фигуры митрополита Димитрия построено по иной схеме, свойственной портретному формообразованию, и не связано с божественным светом. Источник света, по-видимому, находится несколько выше головы Святителя и немного левее, так как левая половина объекта освещена больше, а правая написана с притенениями. Поскольку фигура стоящего на орлеце митрополита и интерьерные элементы находятся в одной пространственной зоне, свет достаточно ровно выявляет формы личного, одеяний, стола и предметов натюрморта на нем. Темнота фона и особенности освещения способствуют созданию особой пространственной среды для выдвижения фигуры близко к картинной плоскости и репрезентации изображения Святителя. Причем двоякость световой системы произведения воспринимаются, скорее, как две ипостаси состояния человека, живущего с целью постижения Божественного. Фон может быть трактован как путь и способ совершенствования, из тьмы благодаря божественному свету к свету земного бытия в Боге.

Следует указать еще на одну характерность лаврского портрета, прочтываемую в системе распределения пространственных зон переднего плана. Фигура Святителя поставлена рядом со столиком, так что его правая грань не закрывается саккосом, а соприкасается с одеянием. Тем самым некая подвижность композиционного решения пространства, наблюдаемая в указанных для сравнения портретах, в данном случае переработана в иных стилистических рамках. Прочтение пространства в нашем портрете отличается достаточно четкой упорядоченностью и ясностью. Свойственное парсуне пространственное разделение зон картины подчеркнуто здесь не только четкостью объемов фигуры персонажа, обозначенных конкретикой формы и контуров одеяния, замкнувших фигуру в определенный абрис цветового пятна, но и дополнительными пространственными ограничителями. Граница передней плоскости обозначена местоположением выставленного вперед посоха в левой руке иерарха, а в левой половине картины гранями жесткой скатерти, покрывающей столик до пола. Эти качества пространства первого плана способствовали и несколько иной трактовке позы. Статика постановки фигуры в парсуне несколько нарушена небольшим разворотом вправо в сторону столика, но этот разворот настолько незначителен, что почти не нарушает застылости позы, превратив репрезентацию в некую достаточно отвлеченную формулу необходимого в парадном портрете знака. Некоторая доля динамизации позы проявляется и в казалось бы незначительных деталях: нижний угол и палица на правом боку саккоса не имеют такой жесткой распластанно-

сти как левый, утопающий в тени и лежащий в естественном провисании золотной ткани с образовавшейся боковой складкой. Правый угол саккоса как бы загнулся вглубь пространства от соприкосновения с объемом стола, палица находится в естественном положении перелома в соответствии с ее нахождением на одежде. Тем самым, эти два приема в построении одеяния повышают ощущение натурной подвижности в структуре портрета и ведут к некоторому преодолению парсунной системы. Они же в большей степени гармонизируют пространственно-объемное построение рассматриваемого произведения. Такому восприятию содействует и положение ладони, лежащей на раскрытой книге, она находится в строго отведенной, естественной для нее пространственной зоне. Единство структуры переднего плана не нарушает и столик в левой части картины. Более четкие перспективные построения предметов натюрморта и стола, поддержанные приближенным к естественности распределением света на гранях и поверхностях плоскостей, вписанность в границы единого объема, создают пространственную согласованность объектов первого плана.

Тем самым и в решении объемно-пространственных компонентов произведения можно наблюдать ту же двойственность, которая была отмечена в световой системе. Композиционное построение можно оценить как близкое к характеристикам раннего классицизма.

Живописное решение произведения опирается на приемы и парсуны, и портрета XVIII в. Личное выполнено приемами икононого письма: тонкие сплавленные слои, особенно в лице, выявляют форму, приобретающую уплощенность, свойственную парсуне XVII в. Но усиление свето-теневого построения анатомии лица способствует большей объемности и тем самым более четкой характеристике особенностей лика. Более рельефно положенными в слоях мазками написаны руки с длинными тонкими пальцами. Наблюдаемое здесь соединение разных приемов письма можно отметить и в манере построения формы отдельных предметов натюрморта. Так объемы книг выявлены графически, благодаря перспективному построению. Однако, тисненное узорчье корешков передано плоскостно, здесь краска положена тонким аморфным слоем. Рядом стоящее Распятие отличает рельефность живописи, выявляющей чеканный декор. Необычайно декоративна живопись одеяний. Ткани и их декор, шитье золотными нитями и жемчугом, камни в панаягах, митре, посохе написаны в одинаковой бликовой системе наложения мазков, создающих ощущение переливов и блеска драгоценных материалов, усиливая репрезентативность портрета. Тем не менее, свете-теневое решение системы мазков придают колориту сгармонизованность цветовых связей.

Для ростовых портретов Димитрия Ростовского, в какой бы иконографии они не были написаны, свойственна одинаковость в трактовке антуража фигуры. В произведении присутствуют все знаковые характеристики иерархического сана, которые можно наблюдать в ростовых портретах российских архиереев, как украинской живописной школы,

так и русской. В этом плане «лаврский» портрет отличается только другим узорочьем и цветом тканей в облачениях.

Оценивая наш портрет с точки зрения композиции, можно говорить о художнике, имевшем практику написания портрета в системе этого жанра в XVIII в. Такая датировка как бы подтверждается и отсутствием нимба, которое в свою очередь ставит вопрос временных рамок. С одной стороны, отсутствие этого знака дает возможность предполагать о доканонизационном периоде. С другой, четкая определенность в решении образа отправляет это произведение во вторую половину XVIII в. Причем художник обладал профессиональным опытом живописной манеры. Однако, двойственность изобразительной системы этого портрета, скорее, говорит о провинциальности его происхождения.

Определение жанра таких произведений сталкивается с трудностями. В статье Ю.Г. Малкова произведение Третьяковской галереи охарактеризовано и как «портрет-икона», «парсуна» и просто «портрет». Два последних термина имеют временное тождество, подразумеваемые под ними изобразительные структуры развивались от одного к другому. Формообразующее мышление портретной структуры в русском искусстве XVIII в. имело в основе закономерности парсуны, бывшей основным живописным жанром в изображениях с образом конкретного реального человека в XVII в. Причем парсунность, имея в виду формообразование портретов, особенно провинциальных, сохранялась продолжительное время вплоть до XIX века. Термин «портрет-икона» или «икона-портрет» автором не поясняется. Какую живописную и образную структуру следует понимать под этими определениями? Относятся к ним только посмертные портреты, созданные после канонизации, в которых соединены характеристики портрета и иконы, или же это могут быть и прижизненные произведения? Д.А. Ровинский, указывая на существование в московской церкви Симеона Столпника на Поварской улице «иконы-портрета св. Димитрия» (Ростовского – авт.), поясняет время его создания – как «подаренный им самим (т.е. Митрополитом Димитрием – авт.) некоему Брылкину». П.А. Белецкий связывал появление многочисленных портретов Святителя с откликом на канонизацию. Я.Э. Зеленина обозначила такие изображения как «образ-портрет», имея в виду все же преобладание иконных качеств, одним из признаков которых является необходимое наличие нимба. С нашей точки зрения, для прояснения этой проблематики пока что еще мало выявленного материала, на котором бы можно было проводить более четкий анализ и последующее исследование.

Определенная двойственность в трактовке света, составные которого не связаны один с другим, внесли в портретную парсуну Святителя черты, прослеживаемые в декоративной живописи на религиозные темы, тем самым как бы соединив две разные пространственные системы. Но парсунная характерность портретного представления в этом образе преобладает, так как именно такая задача решалась художником, владевшим навыками

старой и новой живописной системы. Она и определяла использование разных систем формообразования для создания одновременно умозрительно более сложного иконного преобразования образа, свойственного парсуне, и более упрощенной подачи его при решении конкретных эмоциональных качеств персонажа⁶.

**

¹ СПМЗ. Инв. 7379 ихо.

² Малков Ю.Г. Портрет Дмитрия, митрополита Ростовского из собрания ГТГ // Русское искусство XVIII века. Сборник под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1973. С. 139, 140. Под тем же названием и без каких-либо изменений этот же текст размещен в Интернете на страницах Научной сети под фамилией Н.В. Мальцев. Объяснение этому, по всей видимости, находится в том что, при перенесении на страницы сайта данной статьи произошла путаница с фамилией автора следующей в сборнике статьи, подписанной фамилией Н.А. Мальцев. Этот портрет был представлен на выставке в ГТГ «Елизавета Петровна и Москва» 9 декабря 2010 – 27 марта 2011. К сожалению, портрет не включен в каталог выставки.

³ Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII – XVIII в. Л., 1981. С. 122-124. Ил. 107 на с. 120.

⁴ Титов А.А. Ростов. М., 1911. С. 74; Лушев А.М. Исторический альбом портретов известных лиц XVI – XVIII веков. СПб., 1870.

⁵ Зеленина Я.Э. Житие и чудеса святителя Дмитрия Ростовского в иконописи и печатной графике // Ростовский архиерейский дом и русская художественная культура второй половины XVII века. Ростов, 2006. С. 313-337.

⁶ Раскрытие живописного слоя при реставрации, несомненно, внесет коррективы в приведенные описание и анализ этого произведения. Но оно представляется ценным памятником русского портретного искусства, так как входит в немногочисленный круг произведений церковного «образа-портрета», добавляя определенные характеристики в наше понимание этого жанра.