

И.И. Глазунов

ОРИЕНТАЛИЗМ В ЖИВОПИСНОМ ДЕКОРЕ ХОЛМОГОРСКИХ И ВЕЛИКОУСТЮЖСКИХ КОРОБЬЕВ XVII ВЕКА (ГЕНЕЗИС И МОТИВЫ)

Феномен ориентализма в росписях и декоре холмогорских и великоустюжских коробьев XVII века является уникальным явлением в историко-культурном наследии России, сочетающим в себе культурные традиции и взаимопроникновение декоративно-прикладного творчества разных стран.

The manifestation of orientalism in the paintings and decoration of the Kholmogory and Veliky Ustyug boxes of the 17th century is a unique phenomenon in the historical and cultural heritage of Russia, combining the cultural traditions of the decorative and applied creativity of different countries, especially the Eastern peoples.

Ключевые слова: ориентализм, персидские мотивы, коробья, росписи.

Keywords: Orientalism, Persian motifs, boxes, paintings.

Среди свидетельств старинной культуры русского Севера (Новгородской, Вологодской и Архангельской губерний), долгие годы сохранявшего живые традиции старорусского уклада жизни во всех его проявлениях, предмет моего интереса, (и как художника, и как собирателя, и как исследователя), представляют лубяные коробьи. Граф А.А.Бобринский, автор альбомов «Народные русские деревянные изделия», вышедших в свет в 1911-1914 годах [1] и переизданных сегодня, кратко описывая функции коробей как емкостей для хранения документов, денег, ценных вещей, поясняет: «В виду подобного

назначения коробки нужно думать, что ее бережно хранили, а потому легко предположить, что многие из них очень старого происхождения». Действительно, до нашего времени дошло не большое количество образцов, и все же достаточное – для возможности их анализа как явления декоративно-прикладного искусства. В трудах Г.Л.Малицкого, С.К.Жегаловой, А.А.Гилодо, Т.А.Лобанева, Н.Н.Гончаровой, М.А.Некрасовой [2,3,4,6,7,8], посвященных народному искусству мы находим «описание и анализ» многих из них. Однако отдельное исследование по теме, на которой сосредоточено мое внимание, к сожалению, до сих пор не состоялось. Между тем, образцы росписей коробей из частных и музейных (ГИМ, ГЭ, ГРМ, СГМЗ) собраний обнаруживают частое применение ориентальных мотивов и декора (как флориальных, так и «фигурных»).

Росписи коробьев и сундуков XVII-XVIII веков часто рассматриваются в одном контексте с народным искусством XIX-XX вв. Все же следует предположить с большой долей уверенности, что коробейные росписи и росписи внутренних крышек подголовников и теремов остались верны своей эпохе – эпохе московского царства. Народное же искусство стало «народным» позже, когда произошло трагическое для России культурное расслоение сословий, отделение дворянской культуры от собственно народной (крестьянской и посадской). Допетровское великорусское искусство во времена заказчиков подголовников и окованных коробьев являло удивительную целостность взаимопроникновения вкусов разных групп населения Руси. Церковная культура благоукрашения и убранства храмов жила в единой гармонии от московских соборов до отдаленных монастырей. Но и та часть украшения повседневной жизни в вещах, обстановке и всего, что сопутствовало человеку XVII века, была удивительно единообразна и понятна людям всех чинов. XVII век стал пиком торговых и культурных отношений Московского государства и Ирана. Круг предметов русского придворного искусства украсили мотивы восточного декоративно-прикладного искусства, утвердившиеся к этому времени. «Восточные» мотивы — в широком смысле — привнесенные из Персии через различные посредничества — из Индостана Великих Моголов и других стран). Примером можно

привести ларец из Эрмитажа, в слюдяном декоре которого хорошо прослеживается тема музыки, вина и цветов. Интересно сравнить этот декор с образцом другого вида. Так, стилистическое родство живописи по слюде и работы с оловом можно видеть в надпрестольной сени конца XVII века из церкви Гребневской Божьей Матери, взорванной на Лубянке в 1935 году при постройке первой линии метрополитена (ныне она содержится в Музее-заповеднике «Коломенское»). Сень эта, между тем, у Бобринского значится XVI веком. И такая атрибуция поддержана другими авторами, его современниками, ориентировавшимися на предание, связывающее появление сени в Москве с Иваном Грозным. Однако сегодня по технологии декора, флимованным дорожникам, живописи по слюде берусь утверждать, что сень является одним из последних изделий царских оловянишников конца XVII века. С высокой долей вероятности можно предположить и его заказчика. В это время главным храмовым ктиторм была высокая особа — сестра царя Петра царевна Наталья Алексеевна. Известно, что в 1711 году икона Гребневской Божьей матери временно была перевезена в покои царевны в Преображенском, а сам храм в это время обновлялся и перестраивался по инициативе Наталии Алексеевны, и именно ее покровительству можно приписать изготовление новой сени, которая, очевидно, следовала формами оригинала, по легенде доставленного Иваном Грозным из покоренного Новгорода.

Интересным примером росписи лаком по слюде может стать и другой ларец XVII века из Государственного Эрмитажа (инв.№ ЭРРЗ-3338), целиком покрытый двойной слюдой и расписанный в «персидском стиле». Технологически роспись ларца тождественна росписи сени из храма Гребневской Божьей Матери. Работа по олову та же, что и в декоре сени. Орнаменты выполнены слегка скорописно, цветок в каждом картуше — разный.

Аналогов такой работы не сохранилось, но детали оловянного литья позволяют нам определить с относительной точностью место и время создания: вторая половина XVII века, Москва. Используя типологический анализ и сопоставления стилистики декора изделий можно также хотя бы гипотетически представить более или менее достоверную картину их происхождения и распространения.

Вероятно, орнамент-импровизация типичного мотива выполнен персом, или, как называли выходцев из Ирана, кызылбашем, живущим и работающим в Москве. Упомянем некоторые известные в то время имена оловяшников и мастеров росписи — Иван Салтанов, его ученик, уроженец Нор-Джуги (армянского пригорода Исфагана) Лазарь Бельский, работавший вместе с сыновьями, а также Савка Арап, Марк Астафьев, Савва Яковлев. Как предметы придворного быта такие шкатулки не были, конечно, в серийном производстве, однако городские мастера им подражали; персы, работающие в царских мастерских, создавали вещи, которые становились образцами для ремесленников, торговавших своими изделиями на торгу. С московских и ярославских образцов же брали свои мотивы провинциальные мастера.

Появлению и распространению «ориентализма» способствовали орнаменты персидских набоек и дорогих тканей, продававшихся и в Москве, и в Вологде, и в Великом Устюге, набоек, у которых были конкуренты в лице ярославских красильщиков. Создаваемые ими орнаменты были сходные с персидскими, так как персидские тканые изделия благодаря своей нарядности и сочности пользовались популярностью. В реестрах персидских товаров XVII-XVIII веков значится множество набоек, выбоек и завес, впечатление о которых можно составить, изучив принципы декора каламкаров, ведущих свое начало от древней традиции индийских набивных бумажных тканей. В XVII веке экспорт тканей из Декана в Исфахан составлял значительную статью торговых отношений. В XVI столетии в эпоху сефевидов индийские набойки стали достоянием и персидского ремесла и подобные сделанные способом набойки и ручной росписи имитации ковров были в большом ходу в Персии того времени. Несколько деканских каламкаров XVII века хранятся в нью-йоркском Музее Метрополитен. Отметим, что в музеях России и Европы каламкары в основном относятся к концу XVIII века. В будущей перспективе возможно обнаружатся драгоценные остатки более старых каламкаров, но сомнительно, что их стилистика, художественный язык и орнаментальные детали будут сильно отличаться от традиционных образцов более поздних веков.

Некоторые орнаменты ярославских храмов настолько близки к

узорным каймам набоек, что происхождение их от некоего общего «предка» становится очевидным. При этом русские ремесленники довольно свободно пользовались восточной орнаментикой и манерой рисунка как неким неканоническим справочником новомодных изводов.

В Смоленском государственном музее-заповеднике хранится сундук-терем-скрыня устюжской работы, украшенный внутри несколько экспрессивно-угловатым орнаментом, напоминающим набивные доски и переиначенные персидские набойки, бывшие вполне во вкусе хамовников и крашенинников XVII века. Изначально предполагалось, что красочное покрытие внутренней крышки сундука — единственный пример, когда мастер коробейной росписи попробовал себя на более дорогом изделии, так как этот уникальный для данной цели орнамент с некоторыми вариациями известен на нескольких лубяных коробьях. Делался вывод, что фрагмент росписи являлся частью стенки коробья того же времени. Однако при ближайшем изучении внутренней его крышки стало понятно, что расписная перегородка вставлена в средний ярус значительно позже. Возможно, эта псевдо-реставрация выполнялась для придания более «коммерческого» вида незатейливому сундуку, или может, некто «отреставрировал» или доделал недостающий элемент по распоряжению княгини М.К. Тенишевой. Живописный фрагмент был выпилен и подогнан под нужный размер крышки, и работа исполнена не аккуратно: орнамент до трещины и после трещины не совпадает, части, которые должны образовывать цельное орнаментальное панно, не стыкуются. Однако известен другой образец — большемерная коробья из современного собрания А.В. Гулько, декор которой может отчасти прояснить ситуацию с бытованием графических росписей. Её роспись представляет пример переходной орнаментики от новгородской коробья к вологодской.

Внутренняя крышка расписана графическими условными тюльпанами той же самой рукой, которая идентифицируется в несколько устюжских сундуков-теремов из собраний ГИМа и ГРМ. Те же тюльпаны украшают роспись внутренней крышки другого терема из собрания Смоленского государственного музея-заповедника.

Написанные по белому левкасу, они представляют собой типичный устюжский образец травного письма, сходный с расписной эмалью Сольвычегодска и белофонной эмалью по скани из самого Устюга. Можно предположить, что коробья из собрания А.В. Гулько является переходным вариантом коробки, заимствованным устюжскими мастерами от более раннего новгородского производства.

Предположительно, оловянное литье виртуозного уровня имело несколько школ-мастерских в России. Иоганн Филипп Кильбургер, участник шведской дипломатической миссии в Москве и автор книги «Краткое известие о русской торговле. Каким образом она производилась в 1674 году» [5], упоминает украшенные оловом холмогорские фонари. Работой с ажурным оловом славились московские мастера. Удивительные по красоте и мастерству царские ворота, отделанные оловом, можно встретить в музеях Белозерска, Сольвычегодска, Великого Устюга. Стиль орнаментов всех этих ажурных изделий можно было бы условно назвать русско-персидским.

Следует учесть, что всё это слюдяное узорочье появилось во второй половине XVII века и в определенной степени подверглось влиянию западного барокко. Как известно, в Персии во времена шаха Аббаса II искусство Италии и мода на разные европейские диковинки пользовались определенным влиянием на вкусы общества.

В орнаментации наших коробей видны сильно упрощенные элементы русско-персидских орнаментов, взятых с произведений, где использовалась техника оловянного литья и расписной слюды. Можно привести аналогии с орнаментами тканей, как персидских, так и русских, на которых ярославскими крашенинниками были переиначены все те же персидские «дороги», «побеги» и «гвоздики». По свидетельству иностранцев, русские мастера любили использовать восточные вещи как образец для своих изделий, поскольку цена на них в Европе и России была велика. Часто персидские, турецкие и европейские мотивы не копировались буквально, а переиначивались на свой вкус.

На лубяной коробье из Русского музея (P1185), принадлежащей предположительно вологодской традиции росписи, изображены галантные сцены с участием дамы и кавалера. В композиции,

размещенной на передней стенке коробьи, мужчина изображен в позе игрока на гуслях: руки как бы опущены к струнам, расклешенный укороченный кафтан повторяет трапециевидную форму инструмента, но и здесь самих гуслей нет. Подобная девица, уже в паре с домристом вместо гусяра, взятая на вооружение московским ремесленником XVII века, перешла в роспись отделанного слюдой и оловом ларца из собрания Эрмитажа (Эрмитаж ЭРРз-3338).

В росписи некоторых других предметов сохранен тот же канон фигуры, однако нет и намек на фольклорных героев. Русская «невеста» предстает в соседстве с галантным юношей (иногда домристом) в фантазийных одеждах, с характерными деталями персидского и русского костюма.

Отметим, что росписи приведенных выше коробей родились в зоне конфликта «старого и нового», в пору знакомства посадского ремесленника с боярским бытом, когда этот самый быт уже изживался в городах. Скорее всего, в устюжские росписи на коробьях изображение девиц как украшение бытового предмета пришло не из Великого Новгорода, а из Москвы: одеты они по-московски — то в летнике, рукава которого нарисованы очень наивно и напоминают два треугольных лоскута, то в ферязи или телогрее, то в распашном летнике или шубке, надетой на летник.

Женские персонажи фигурируют и в сюжете, условно названным «беседой». Беседа на Севере — праздник, застолье. Этот мотив обычно украшает торцевые стороны коробьи, либо внутреннюю часть крышки. Иногда участниками беседы становятся две мужские фигуры, одетые не в русскую, как указывает С.К. Жегалова, а, напротив, именно в «нерусскую» одежду [3]. На некоторых образцах длиннополое одеяние скрывает ноги, которым словно не хватило места в пространстве композиции. Есть примеры, когда ноги целиком облачены в красные сапожки с изогнутым носком и на высоком каблуке. (Подобная трактовка сапога хорошо просматривается на приведенном выше новгородском изразце с гусяром и женщиной). На головах пирующих изображены русские шапки. Но встречается изображение и очень странного головного убора, надетого несколько набекрень, аналога которому нет среди русских головных уборов.

Зато подобные шапки можно увидеть на изображениях персидских юношах эпохи Сефевидов. Для искусства Персии изображение фигур в трехчетвертном развороте с бокалом, чаркой или кубком типично. На коробьях в руке пирующего юноши обычно стопа. На одном, ближнем к зрителю, рукаве изображена нарукавная повязка или вошва — украшение плеча, знакомое и византийскому, и европейскому, и древнерусскому костюму, но исчезнувшая в русском костюме XVII века. (На рукаве повязки под влиянием индийской моды появляются в иранском костюме в начале XVIII века). Нет этой вошвы или повязки и на дальнем от зрителя рукаве в росписи коробьи. Рукава изображены схематично и размашисто: мастер устюжской росписи не справился, либо вовсе не хотел вдаваться в подробности ракурса фигуры, на изображении, которое могло стать прототипом, как бы оригиналом, любимом персидским искусством, пирующих юношей и девушек, изображенных в ракурсе «3/4» дальний рукав обычно скрыт поворотом фигуры, и вошва показалась русскому мастеру деталью правого и левого, в зависимости от расположения фигуры, рукава (см Metropolitan museum, NY, Kalamkari Rimal 1640-50, 28.159.1 или «Shah 'Abbas The Remaking is Iran» The British Museum 2009 стр. 63, 227). Прямой аналог нижней части одежды могут дать те же персидские изображения. На русских — две расширяющиеся книзу полосы могут условно обозначать раскрывающиеся и выворачивающиеся подкладкой распашные полы, в то время как в персидском костюме-оригинале это пояс-шарф, завязанный на животе и спускающийся вниз двумя расширяющимися концами.

Трудно утверждать, кого имел в виду устюжский мастер — мужчин или женщин. С огромной долей вероятности, можно предположить, что коробейных росписей мастера, как и в приведенном примере, пользовались прорисью с вольно импровизированным рисунком в «русско-персидском» стиле персидских мастеров Оружейной палаты.

Впрочем, культурный обмен между центром и Севером шел постоянно. Путь из Архангельска в Москву в XVII веке в движении санных, тележных и водных обозов был одним из главных в России. Архангельск оставался и главными морскими воротами в Европу. Всё, что продавалось и закупалось здесь, тотчас появлялось и в Москве,

и в Ярославле. В то же время Ярославль по Волге через Астрахань осуществлял торговлю с Персией. Даже на холмогорские росписи, которые можно было бы назвать постновгородским искусством, повлияли персидские изображения пирующих юношей, любовных пар, услаждающихся вином, и бесконечно разнообразные орнаменты с диковинными попугаями, соколами и фантастическими цветами.

Изображение, таким образом, являет пример неосознанного внедрения городского столичного искусства в провинциальную культуру, демонстрирует аристократическое увлечение высших классов иностранной (в том числе персидской) культурой.

Невозможно выявить все работы мастеров персидского происхождения, но само существование представителей диаспоры в Москве говорит в пользу того, что в XVII веке здесь произошло масштабное взаимопроникновение русских и персидских традиций декоративно-прикладного искусств. Работавшие в Москве персы и армяне (из Ирана) принесли эстетику иранских орнаментов двора шаха Аббаса на Русь, Москва же их научила мыслить и работать по-русски. Поэтому изделия, подобные эрмитажным шкатулкам или сени из храма Гребневской Божьей Матери, следует отнести к свободной импровизации на персидские мотивы, рожденной русской художественной средой, а не просто к копированию русским человеком чуждых ему восточных мотивов. Естественно, мусульманская символика теряет в таких работах свою суть – остается только форма.

Библиография:

1. *Бобринский А.А.* Народные русские деревянные изделия: предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода. М., 2011.

2. *Гончарова Н.Н.* Народное искусство Русского Севера XVII-XIX веков: резьба и роспись по дереву // Ануфриев В.В., Базарова Э.Л., Бицадзе Н.В., Гончарова Н.Н., Селезнева Е.Н., Черносвитов П.Ю. Культура русских поморов. Историко-культурологический анализ. М., 2013.

3. Жегалова С.К., Жижина С.Г., Попова З.П., Просвиркина С.К., Черняховская Ю.С. Сокровища русского народного искусства. Резьба и роспись по дереву. М., 1967.

4. Жегалова С.К. Русская народная живопись. М., 1975.

5. Кильбургер Иоганн Филипп «Краткое известие о русской торговле. Каким образом она производилась в 1674 году». [Электронный ресурс] <https://books.google.ru/bookst> (дата обращения 18.10.2017)

6. Малицкий Г.Л. Бытовые мотивы и сюжеты народного искусства (В росписи и резьбе). Казань, 1923.

7. Некрасова М.А. Народное искусство России: народное творчество как мир целостности. М., 1982.

8. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. М., 1983