
А.И. МОРДВИНОВА **ИКОНОСТАС**
ВВЕДЕНСКОГО СОБОРА

Представлена академиком НАНИ ЧР А.А. Трофимовым

Среди памятников православной культуры, дошедших до наших дней, Введенский собор в Чебоксарах занимает особое место. Самый ранний каменный храм в городе, он единственный сохранил внутреннее убранство, складывавшееся в течение трех с половиной столетий. Этот ансамбль включает в себя настенную живопись, иконы XV–XX вв. великолепный резной иконостас XVIII столетия. В статье рассматриваются его конструкция, стиль, характер резьбы, уникальная иконография царских врат.

История кафедрального собора Введения Богородицы во храм, построенного в XVII столетии (1651 г.) и сохранившего в интерьере замечательные образцы живописи и пластики XIV–XX вв., отражает этапы развития Чебоксар, его экономического расцвета или упадка в те или иные периоды существования. Стены его пострадали от нескольких пожаров, но это единственный храм в городе, который сохранил внутреннее убранство почти в неприкосновенном виде. Он закрывался лишь ненадолго с 1939 по 1944 гг., тогда как все остальные храмы Чебоксар были разрушены или закрыты на долгие десятилетия. Собор подновлялся и перестраивался, однако сохранил первоначальную монументальность и величие. В настоящее время Введенский собор является одним из наиболее интересных и значительных памятников православной культуры в Среднем Поволжье, синтезирующем в себе произведения всех видов православного искусства.

Среди многочисленных храмов города Введенский собор выделялся в первую очередь своими размерами, рядом с ним можно было поставить только Успенскую церковь, возведенную в 1763 году. Монументальность этого первого каменного храма в Чебоксарах как нельзя лучше выражала необходимую для Московского государства идею торжества христианства в краю, присоединенном лишь столетие назад. Сюжет Введения Богородицы во храм отождествлялся, вероятно, с приобщением чувашского народа к официальной религии, его вхождения в храм Божий. Эта идея требовала наиболее торжественного воплощения.

Особое место в его ансамбле занимает великолепный резной иконостас XVIII века. Сегодня сложно восстановить всю историю его возведения и украшения, так как круг письменных источников, освещающих этот вопрос, очень невелик. В архивах сохранились документы – летописи, описи, приходно-расходные книги, в которых перечислены иконы и церковная утварь храма, отмечены те или иные события, связанные с церковными праздниками; иногда встречаются имена вкладчиков, отдельных мастеров, или зафиксировано создание некоторых

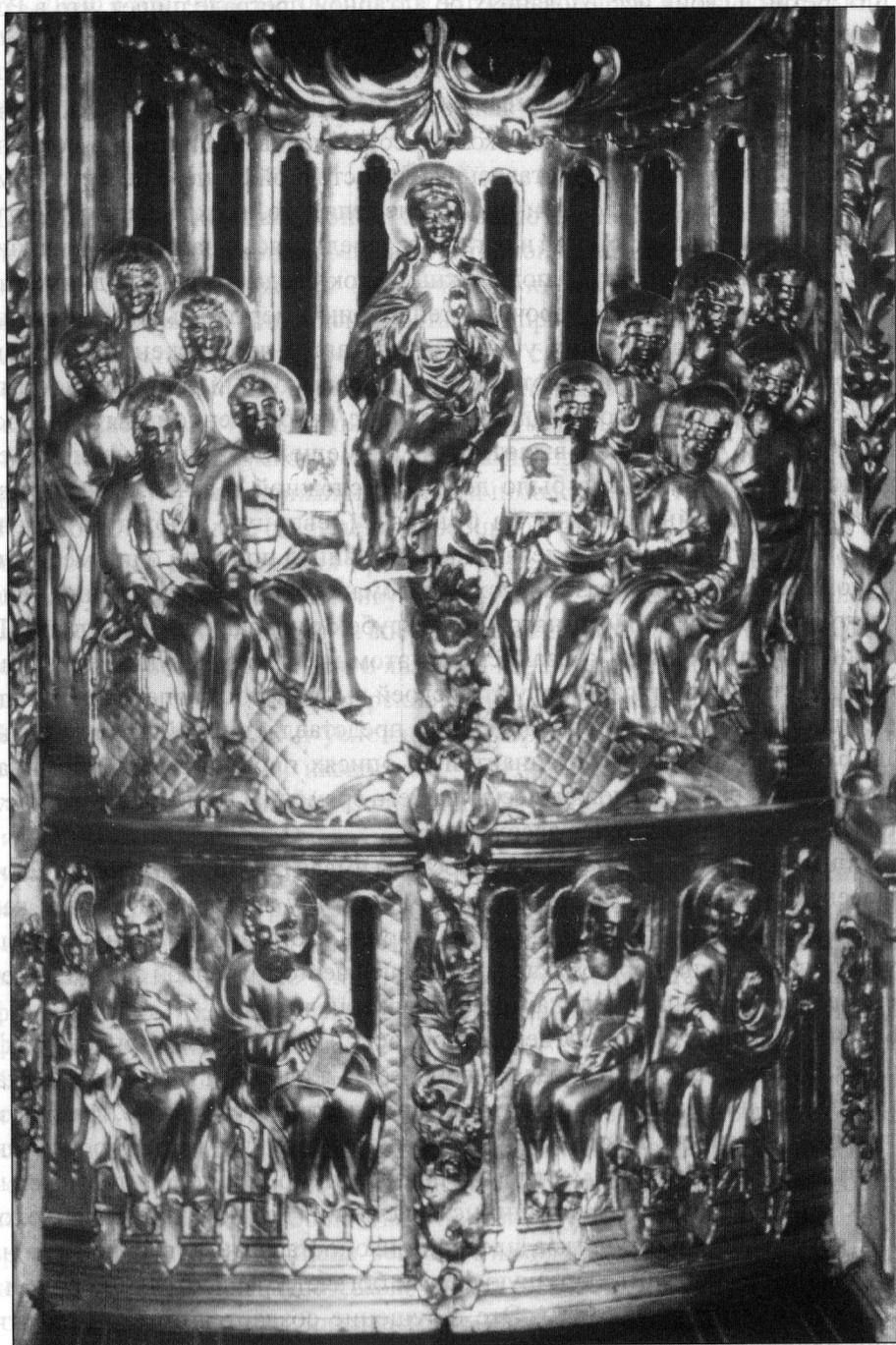
произведений. Однако это, главным образом, документы XIX века. В искусствоведческой литературе иконостас Введенского собора упоминается в рукописи крупнейшего исследователя древнерусского искусства, профессора Московского университета А.И. Некрасова «Художественно-археологические памятники г. Чебоксар», отметившего в его характере черты позднего барокко и статье В.М. Рудченко «Иконостасы XVIII – первой половины XIX в. в храмах верхневолжских областей», где автор обращает внимание на композиционное решение царских врат [1].

Иконостас собора является единственным не только в Чебоксарах, но и в республике, дошедшим до нашего времени с XVIII века. Еще несколько сохранившихся относятся к рубежу XIX–XX вв., хотя известно, что каждый храм был украшен более или менее богатой алтарной стеной – иконостасом, где в несколько ярусов были поставлены в резных рамах иконы.

Сведений о первоначальном иконостасе, вероятно, поставленном сразу после постройки собора, не сохранилось, как не сохранилось ничего о строительстве и раннем периоде существования собора. Настоящий иконостас был возведен на месте старого сто лет спустя. Высота его составляет почти 11 метров, а ширина – 13. Сравнительный анализ размеров иконостасов в храмах Чувашии, известных по архивным данным, позволяет сделать закономерный вывод: самые грандиозные воздвигались в XVIII и первой половине XIX столетий. Позднее размеры их становятся более скромными. Это связано не только с экономическим подъемом, а затем спадом городов Чебоксары, Козловка, Мариинский Посад, но и уходом из искусства «больших» стилей – барокко и, вслед за ним, классицизма. Уникальность иконостаса Введенского собора не только в грандиозном масштабе, но и в ярко выраженных чертах барокко и высокопрофессиональном исполнении резьбы и иконописи.

Настоящий иконостас возводился около середины XVIII столетия, о чем мы можем судить по пышному барочному стилю и аналогии с иконостасами городов Поволжья, особенно Ярославля и Переславль-Залесского, построенных примерно в это же время [2]. Подтверждением такой датировки служат и архивные документы по Введенскому собору, где упоминается о подновлении и новой позолоте иконостаса в 1804 году. В следующий раз его золотили еще через пятьдесят лет – к празднованию коронавания императора Александра II [3].

Новый иконостас был построен по правилам, введенным в XVII столетии патриархом Никоном, но утвердившимся в церковном строительстве далеко не сразу, а именно к середине XVIII века. Он относится к типу высоких, в то время обязательных для соборных храмов, и включает в себя все элементы литургического круга. Деисусный чин в таких иконостасах располагался на греческий лад – над праздничным чином, так как это сделано в иконостасе собора. Верхний праотеческий ряд мог быть установлен только при наличии полного чинового состава: местного, деисусного, праздничного и пророческого. Такой иконостас получал предельную догматическую полноту – от бытия патриархов, через пророчества и Благовещение к новозаветным событиям и, через настенные росписи, к грядущему концу света.



Царские врата иконостаса

Л.В. Бетин в своих исследованиях об алтарной преграде пишет, что в России «благодаря жизненному содержанию, которое обрел иконостас, он скоро стал центром всего интерьера храма» [4].

Все детали интерьера собора являются частью единого ансамбля. Функция городского собора, вмещавшего несколько сотен человек, диктовала сохранение целостности пространства. Приставленный к восточной стене, а не к столбам, как это было в более ранние времена, иконостас не делит его, а сохраняет подкупольное единство, ассоциируясь со стеной и органично соединяясь с настенной живописью. Высота иконостаса доходит до подпружных арок свода, то есть поднимается на предельную высоту, выражая барочную тенденцию к вертикальному развитию.

Вертикальная ориентация усиливается также изображением святых из деисусного, пророческого, и пратеческого рядов в полный рост. Это достаточно редкий случай. Чаще всего чередовали ряды с изображением святых в рост с поясным чином. При такой высотности размещение в ширине иконостаса необходимого состава икон было довольно сложной задачей. Поэтому автор проекта вынес крайние иконы на боковые (северную и южную) стены, а центральную часть шириной в девять икон выдвинул почти на один метр вперед восточной стены. Таким образом, сложное, ломаное в плане сооружение усилило и без того богатую пластику резного декора глубокими впадинами по углам. Двери жертвенника и дьяконника оказались при этом на гранях, идущих под углом к основной части иконостаса. В силу этой своей выдвинутости вперед центральная часть существует несколько обособленно и представляет собой прямоугольник с ярко выраженной высотной доминантой. В описях прошлого века упоминается также резное Распятие, не дошедшее до нашего времени. Оно венчало иконостас и еще более усиливало движение вверх.

Крупные четырех–пятиярусные иконостасы имели обычно в ширину до 23 икон. Во Введенском же соборе мы имеем лишь 17, к тому же горизонталь эта как бы сжата ломаной конструкцией и, по сути, ширина его равна 14 иконам большого деисусного чина. Таким образом, характернейшей чертой алтарной преграды собора является ее торжественное и динамичное движение вверх.

Барочная пышность резного декора, сочность и разнообразие природных форм – листьев, бутонов, цветов и гроздьев винограда, живость и мастерство, с каким они вырезаны, – великолепно организованы в целостную, стройную, грандиозную конструкцию алтарной преграды. Прямые линии карнизов четко прочерчивают горизонталь нижних рядов – местного и праздничного. Выше они теряются из-за крупных картушей, обвитых вьющимися листьями. Гладкие стройные колонны нижних ярусов сохраняют четкое членение иконостаса, но в верхней его части колонны приобретают винтообразную форму, богаче украшаются деталями и как бы поглощаются пространством. Это ощущение создается богатой пластикой верхних рядов, где горизонталь стирается динамикой и прихотливой игрой множества мелких и крупных позолоченных форм и перепадами света и тени.

Необходимо отметить еще одну особенность рассматриваемого иконостаса. В описях и метриках собора разного времени количество ярусов называется то четыре,

то пять. Дело в том, что конструкция его четырехъярусная, но первый нижний ярус включает в себя два чина: местный и устроенный над ним на широкой перекладине, скрытой накладным резным орнаментом, праздничный чин. Поэтому иконостас можно считать пятиярусным, имеющим полный состав чинов высокого иконостаса.

* * *

Центральной частью иконостаса являются царские врата, играющие исключительную роль в общем решении алтарной преграды (ил. 1). Во Введенском соборе они имеют сложную многочастную композицию, состоящую из скульптурного рельефа, живописных вставок и пространственных разрывов между отдельными частями. Двухстворчатые врата с двухъярусным расположением рельефов начинаются от солеи и завершаются на высоте местного ряда. Сень над ними поднимается еще на один чин – праздничный и выходит на плоскость первого карниза. В пространстве между сенью и вратами подвешен диск с сиянием, в центре которого находится вырезанный из дерева и позолоченный голубь – Святой Дух.

Характерно для этого времени завершение царских дверей, когда вместо возвышающейся дуги верхняя кривая в виде проседающей вниз линии дает ощущение уходящего в перспективу пространства. На самом же деле плоскость царских дверей округло выдвинута вперед. Это создает противоречивое впечатление при восприятии всей композиции и является характерным барочным приемом. По такому же принципу построены царские врата многих иконостасов эпохи барокко.

Нарастание динамики и усложнение форм на царских вратах, опять же, идентично общему решению иконостаса – снизу вверх: более плоские и статичные фигуры святых, плотно заполняющих створки дверей, сменяются беспокойными растительными формами. Цветочная гирлянда, состоящая из крупных, упруго закрученных листьев и цветов, четко выделяется на центральной оси дверей. Однако на их верхней границе она распадается на отдельные элементы – легкие и изящные. Они как бы «перечеркивают» все прямые линии иконостаса. При этом царские врата также сохраняют четкую конструктивность, благодаря выступающему профилированному карнизу между верхней и нижней группой святых и пышной вертикальной гирляндой цветов.

На плоскости царских врат изображены в два яруса сюжеты «Четырех евангелистов» и «Сошествия Святого Духа». Первый сюжет встречается довольно часто в композиции царских врат церковей центральной и северной России. Особенно много резных евангелистов, по утверждению В.М. Шахановой, в Нижегородской области [5]. Композиция «Сошествие Святого Духа», напротив, не была столь распространенной. В ближайших регионах находим один пример в центральном иконостасе самой богатой «купеческой» церкви города Арзамаса – в Благовещенской, другой – в собрании Ростово-Ярославского музея-заповедника [6]. Они очень близки по формальному решению фигур, фона и орнаментальных деталей.

В нижней части рассматриваемых царских врат изображена группа из четырех евангелистов. Они сидят попарно на каждой створке, плотно заполняя все поле нижнего ряда и составляя монолитную композиционную основу. Фигуры евангели-

стов немного крупнее фигур апостолов из сцены «Сошествия», что также оправдано композиционно. В группе апостолов верхнего ряда фигура Богородицы составляет главную композиционную ось. Все группы святых создают впечатление цельности, но силуэт каждого из них прорисован индивидуально и достаточно тонко. В облике и движениях есть сдержанность, но нет скованности, что говорит о работе мастеров хорошей школы. Им присуще чувство материала и формы, изящество в проработке деталей, особенно складок одежды, уложенных в низком рельефе. Однако это заставляет предположить, что царские врата созданы одними мастерами, а накладная резьба всего иконостаса – другими, хотя и не менее искусными. Их манера более раскована, живописна, лепка формы смела и многообразна. Здесь нет сдерживающих канонов и резчики в работе над созданием растительных виньеток, рамок и гирлянд дают волю своей фантазии и темпераменту.

Пространственное решение композиций на царских вратах, построенное по законам иконописного искусства, не имеет глубины и развивается по вертикали. Не только стена с узкими арочными проемами, с активно расчерченными вертикалями, но и рисунок пола, расчерченного на ромбы по сырому левкасу и не имеющего перспективного сокращения, усиливают вертикальное движение. Этот прием мы встречаем в иконах, начиная с XVII в., особенно часто в произведениях ростовских, ярославских и московских мастеров [7].

Схожи и типажи святых – несколько коренастых в пропорциях, крепких фигур, но с небольшими ручками и стопами босых ног. Исполнение скульптурной части очень профессиональное, отточенное не одним поколением мастеров. Мягко и изящно обтекают фигуры складки плащей, ниспадающих на невысокие сидалища с изогнутыми ножками. Живые жесты рук, легкие повороты голов в противоположную сторону от поворота фигур, при общей симметрии и статичности, наполняют образы чувством внутреннего волнения перед совершающимся чудом Сошествия. Выразительность пластики их фигур и выражение лиц несколько стерты плотными поздними слоями позолоты, но не утрачены совсем. Аналогичные изображения апостолов и евангелистов, знакомые нам по другим памятникам, были позолочены только на одеждах, лики же, руки и ноги были расписаны «под натуру» [8]. На чебоксарском памятнике роспись не сохранилась, вероятно, она была покрыта позолотой во время одного из последующих ремонтов.

Как видим, памятники церковной пластики приходится постоянно соотносить с произведениями церковного искусства в храмах Верхней Волги – нижегородскими, ярославскими, переславль-залесскими. Это говорит об одном круге мастеров, обеспечивающих произведениями церковного искусства весь регион Средней Волги и связанными, конечно, с другими российскими центрами. Эти города, в свою очередь, были теснейшим образом связаны с Москвой, откуда, как известно, были привезены иконы и вся церковная утварь в ранний период христианизации нашего края. В нашем вопросе это важно, так как своего развитого резного промысла в Чебоксарах не было. Несколько имен мастеров – столяров и плотников – упоминается среди чебоксарских мещан, но они выполняли незначительные работы по ремонту иконостасов или воздвигали их в сельских храмах. По архивным материалам известно,

что в Чебоксарах работали приезжие мастера из различных регионов России, главным образом Поволжья: Владимирской, Вятской, Костромской губерний. К XIX в. и в Казани – центре епархии, куда входила почти вся территория современной Чувашии, сложилось несколько крупных иконостасных и резных мастерских, откуда резчики приглашались в чувашские храмы особенно часто.

* * *

Композиция «Сошествие Святого Духа» на царских вратах Введенского собора в архивных документах и литературе обозначена под разными названиями, не всегда верными [9]. Церковным канонем принято в этой сцене представлять группу из двенадцати апостолов. Чебоксарский же памятник явился исключением из правил. Здесь по сторонам от фигуры Богородицы изображено одиннадцать апостолов. Подобных решений в истории церковного искусства нам пока неизвестно.

Литературной основой сюжета является Евангелие. Обратившись к «Деяниям Святых Апостолов», находим в главе 1.12 сюжет «Ожидание Духа Святого», в нем – перечисление одиннадцати учеников Христа. Следующие сюжеты – «Избрание Матфия» и собственно «Сошествие Святого Духа», которое приняли уже двенадцать учеников Христа. В Евангелии от Матфея дается более сокращенный вариант этого события без сцены Сошествия. В главе 28: 16–17 читаем: «Одиннадцать же учеников пошли в Галилею, на гору, куда повелел Иисус, и, увидевши Его, поклонились ему...». В Евангелии от Марка это событие происходит в гораздо прозаичной обстановке: «Наконец, явился самим одиннадцати, возлежащим на вечери ... И сказал им: идите по всему миру и проповедуйте Евангелие всей твари» [Марк 16:14–15]. В Евангелии от Луки рассказывается об этом событии в целом разделе главы 24 под названием «Явление Иисуса одиннадцати ученикам» [Лука 24:36–45]. В Евангелии от Иоанна этого сюжета нет.

Таким образом, только в «Деяниях Святых Апостолов» сошествие происходит на двенадцать учеников. Автор царских врат иконостаса Введенского собора придерживается повествования евангелистов Матфея, Марка или Луки. Такая самостоятельность мастеров, отходящих от распространенных образцов, но работавших в пределах канонических текстов и трактующих их по своему, проявляется именно в XVIII столетии – времени наибольшего обмирщения искусства и наиболее широкого распространения богословских текстов во всех окраинах Российского государства.

Иконостас Введенского собора дает представление о характере и качестве произведений иконостасного искусства в Чебоксарах в период наибольшего его экономического расцвета. Он интересен и ценен как единственный памятник этого вида искусства XVIII в., сохранившийся почти без утрат. Кроме того, он является частью целого ансамбля, каким предстает перед нами интерьер собора. Его высокую художественность определяют и сама архитектура, и иконы, и, конечно, резной декор алтарной преграды.

ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Варианты рукописи А. И. Некрасова и Е. А. Некрасовой «Художественно-археологические памятники г. Чебоксар» хранятся в библиотеке Чувашия государственного художественного музея (без номера), в Национальном музее ЧР (Папка 13. – № 4483), в Научном архиве Чувашия государственного института гуманитарных наук (Отд. I. Ед. хр. 552. № 6355); *Рудченко В.М.* Иконостасы XVIII – пер. пол. XIX вв. в храмах верхневолжских областей // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. Стиль, атрибуции, датировка. М., 1983. С. 202.
2. Например, иконостасы Сергиевской церкви и Успенского собора Горицкого монастыря г. Переславля-Залесского или Никольской церкви с. Баршино Костромской области – все XVIII столетия.
3. НА ЧГИГН. Отд. II. Ед. хр. 126. Л. 279.
4. *Бетин Л.В.* Исторические основы древнерусского высокого иконостаса // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. М.: Наука, 1970. С. 70.
5. *Шаханова В.М.* Иконографический репертуар храмовой деревянной скульптуры Арзамасского уезда по описанию сер. XIX в. (опыт систематизирования) // Древнерусская скульптура. М., 1993. Вып. 2. С. 125.
6. Там же.
7. Так, у знаменитого иконописца XVII в. Иосифа Владимировича в иконе «Сошествие Святого Духа на Апостолов» двухъярусная композиция объединена ромбовидным фоном, изображающим в нижней части стену, а в верхней – пол. Аналогичное решение архитектурного задника на царских вратах иконостасов Переславля-Залесского (Горицкого монастыря и Сергиевской церкви), Предтечинской церкви г. Чебоксар и др.
8. *Шаханова В.М.* Указ. соч. С. 120.
9. В описи 1879 г., хранящейся в Государственном архиве республики, эта композиция идет под правильным названием (ЦГА ЧР. Ф. 295. ОП. I. Ед. хр. 5. Л. 2). В метрике собора, находящейся в архиве Института истории материальной культуры (Санкт-Петербург) написано, что на царских вратах изображено «Благовещение». Это, конечно, является ошибочным (РА ИИМК РАН. Ф. Р III. Ед. хр. 1711.). Такое же название дает исследователь древнерусской скульптуры Ульяновской области В.К. Цодикович, побывавший в Чебоксарах в начале 1980-х годов. Он называет ее «Благовещением» (*Цодикович В.К.* Народная деревянная скульптура Ульяновской области XVII–XIX веков. Ульяновск, 1988. С. 24–25)

SUMMARY. The Vvedensky Cathedral in Cheboksary takes a prominent place among the monuments of the orthodox culture that came down to our century. It is the earliest stone cathedral in the city that preserved its inner decorations: wall paintings, icons of the XVth–XXth centuries, a wonderful iconostasis of the XVIIIth century. The author considers its style, construction and the character of carving.