УДК 7.04

ЖИВОПИСНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗ СОФИЙСКОГО СОБОРА В СОБРАНИИ ВОЛОГОДСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА

Воробьева Анастасия Львовна,
старший научный сотрудник отдела хранения фондов БУК Вологодской области «Вологодский государственный музей-аповедник»

Аннотация. В собрании Вологодского государственного музея-заповедника хранятся четыре живописных произведения, поступивших в фонды из Софийского собора в 1983 г. При сравнительном анализе изучаемых произведений выявлено влияние западноевропейских графических образцов на авторов этих работ.

Ключевые слова. Живопись, картина, Софийский собор.

В собрании Вологодского государственного музея-заповедника находится четыре живописных произведения из Софийского собора, написанные на холсте в технике масляной живописи и датируемые XVIII в., которые представляют большой интерес для исследования. Три работы («Исцеление тещи Петровой», «Распятие», «Чудесный улов рыбы») находились с тыльной стороны иконостаса Софийского собора со стороны алтаря.[1] В конце 1970-х гг. картины были отреставрированы О. М. Ревиным. «Исцеление тещи Петровой» и «Распятие» – в 1977 г., «Чудесный улов рыбы» – в 1979 г., «Поцелуй Иуды» – в 1980 г.[2] В 1983 г. живописные произведения из Софийского собора были поставлены на государственный учет.[3] Авторство исследуемых картин приписывается неизвестным художникам. К сожалению, более подробной информации о данных предметах на сегодняшний день не обнаружено.

На протяжении XVIII столетия происходят большие перемены в развитии изобразительного искусства. В живописи формируются новые жанры и стили. В середине столетия в Вологде работали такие мастера, как Сергей Яковлев, Яков Швецов, Тимофей Дяхтерев, Дмитрий Сумароков, диакон Иван Васильев, священник Андрей Иванов, Иван Осокин, Николай Егоров, Андрей

Елизаров, Михаил Золотарев и многие другие.[4] В Вологде появляются мастера, которые в документах XVIII в. упоминаются как живописцы. С 1730-х гг. творческие приемы иконописцев и живописцев сближаются, и между ними практически нет различия. В 1737 – 1738 гг. для исполнения икон нового иконостаса в кафедральном Софийском соборе был приглашен польский живописец Максим Искрицкий, который работал в стилистике и технике европейской масляной живописи, что не могло не оказать влияния на дальнейшие стилистические поиски местных иконописцев.[5] Техника масляной живописи развивалась, ориентируясь на западноевропейское искусство. В 1760-е гг. иконостас Софийского собора вновь поновлялся. Можно предположить, что в это время были написаны картины религиозного сюжета для Софийского собора. Произведения масляной живописи на евангельские темы появляются в храмах наряду с иконами, являясь украшением интерьера, выполняя повествовательную и просветительскую функции. Заказчиком картин, скорее всего, была церковь. Картины также могли быть переданы в собор из архиерейских покоев. Известно, что в первой четверти XVIII в. стены архиерейских покоев были украшены «персонами», написанными на холсте.[6]

Иконография произведений свидетельствует о том, что художники ориентировались на западноевропейскую печатную графику, особенно на популярную в то время Библию Пискатора. Иногда художники полностью копировали образцы, но власть в лице церкви контролировала работу мастеров на соответствие иконографии канонам Русской Православной Церкви. Иконописные традиции прослеживаются на всех картинах: у всех святых есть нимбы, именующие надписи, за исключением картины «Чудесный улов рыбы». Художники воспроизводят все внешние иконографические черты и пытаются обозначить высокую духовно-эмоциональную составляющую живописного произведения.

На картинах «Исцеление тещи Петровой» (илл. 1) и «Чудесный улов рыбы» (илл. 2) изображены чудеса Иисуса Христа, демонстрирующие его божественную природу и силу его слова. Чудесное исцеление тещи Петровой описывают евангелисты Матфей, Марк и Лука. Когда Иисус вошел в дом Петра, обнаружилось, что его теща больна горячкой. Петр попросил Христа исцелить ее. Исцеление произошло мгновенно, горячка оставила больную, ис-

целенная «встала и служила им».

Художник, ориентируясь на иконографический образец, умело пишет многосюжетную композицию. Изучаемая композиция соответствует западноевропейскому прототипу пространственными соотношениями и проработкой деталей. Художник также изображает разнообразные бытовые подробности,

Илл. 1 «Исцеление тещи Петровой».

например: люстру с тремя свечами, скамейку у кровати. В картине сочетаются три сюжета. Центральный сюжет показывает сцену чудесного исцеления. Фигуры Христа, исцеляемой и апостолов художник прорисовывает по иконографическому образцу. За спиной Христа полукругом изображены только апостолы, в отличие от образца. Возможно, художник посчитал, что присутствие других персонажей утяжелит композицию и отвлечет зрителя от основного сюжета. В правой части картины художник по образцу размещает композицию служения, изображая хозяйку у очага, занятую приготовлением обеда, подчеркивая мгновенность исцеления.

Илл. 2 «Чудесный улов рыбы».

Следующим сюжетом является сцена трапезы на заднем плане полотна, где за обеденным столом отдыхают и подкрепляются пищей апостолы. Над головой Христа есть именующая надпись «W, O, N», сокращенное написание именования Бога – «Я есть Сущий». Художник использует плавные линии прорисовывая фигуры, ритмично перетекающие из одной в другую, благодаря чему создается эффект движения.

Чудесный улов рыбы описывается в Евангелии от Луки. Христос посоветовал двум братьям, Симону (прозванному Петром) и Андрею, вновь забросить сети в озеро после безрезультатной ловли, продолжавшейся всю ночь, и призвал их стать «ловцами человеков». Сцена на полотне «Чудесный улов рыбы» повторяет сюжет из серии десяти эскизов для гобеленов, которые Папа Лев X заказал Рафаэлю для Сикстинской капеллы в Риме.

Скопированные эскизы получили широкую известность. Композицион-

ным центром исследуемой картины является лодка в спокойном море. Художник гармонично изобразил всех персонажей в лодке, копируя их расположение. Ученик Петр припал со сложенными у груди руками к Христу, сидящему на корме большой лодки. Над головой Христа нимб, руки раскинуты в стороны, правая рука в благославляющем жесте. Другие три ученика пытаются вытянуть полную крупной рыбы сеть. Колорит картины легкий и светлый. На втором плане на фоне неба изображен горный берег с горизонтальной панорамой построек, разнообразных по форме. Автор картины несколько упрощает композицию графического образца, упускает отдельные детали.

Илл. 3 «Распятие».

Две картины из Софийского собора повествуют о Страстях Христовых. Согласно Евангелиям, это совокупность событий, принесших Иисусу Христу физические и духовные страдания в последние дни его земной жизни. Особое место среди Страстей Христовых занимают события, произошедшие после Тайной вечери – это арест, суд, бичевание и казнь – распятие – как кульминационный момент Страстей Христовых. О распятии Иисуса Христа повествуют все четыре евангелиста, сообщая свои подробности. По приговору Понтия Пилата Иисус Христос был распят за стенами Иерусалима на горе Голгофе, куда он сам нес свой крест. Вместе с ним были распяты два разбойника. Исследовав особенности иконографии рассматриваемой картины «Распятие» (илл. 3), можно

сделать вывод, что художник при написании сюжета использовал популярный гравюрный материал. Изображение на изучаемой картине соответствует классической иконографии, где центральным образом является установленный на Голгофе 4-конечный крест с Иисусом Христом на нем, а по сторонам креста изображены Богоматерь и Иоанн Богослов. На кресте расположена табличка с надписью «І.Н.Ц.І» – «Иисус Назарянин Царь Иудейский». Над головой Христа художник, как и на иконах, прописывает именующую надпись «о ѡ ѵ» – «Я есть Сущий». Над головами Богоматери и Иоанна художник изображает золотистые нимбы и именующие надписи: «МР ΘУ» (Матерь Божья), «С ІѺАНН» (Иоанн). На чреслах Спасителя – белое препоясание, окутывающее бедра и спускающееся свободным концом позади фигуры.

Кровь течет из раны, пронзенных ступней Христа и орошает череп праотца Адама.

По западному образцу гравюрного материала художник прорисовывает Христа, пригвожденного в трех местах, ноги приколочены одним гвоздем, на голове Христа возложен широкий терновый венец, из-под которого сочатся капли крови. Аналогично прототипу живописец пишет скорбящую Матерь Божью со сложенными прижатыми к груди руками с левой стороны от креста. С правой стороны фигура Иоанна со сложенными руками, возведенными к Христу в молитвенном жесте. Действие происходит на фоне темно-синего неба с черными облаками, потемневшими в момент распятия Христа и холмистой местности с лужайкой сухой травы на переднем плане.

Изучаемая композиция «Поцелуй Иуды» (илл. 4) является объединенным вариантом иконографического типа предательства Иуды, это средний вариант и «Поцелуя Иуды», и «Ареста», и «Взятия под стражу». Евангелисты сообщают, что при выходе из Гефсиманского сада Христос встретил Иуду Искариота, который стоял в окружении людей, вооруженных мечами и копьями. «Предающий же его дал им знак, сказав: кого я поцелую, тот и есть, возьмите его». Иуда поцеловал Иисуса, после чего стражники схватили Христа. При написании картины «Поцелуй Иуды» художник переработал образец, меняя расположение персонажей.

Выступающие на передний план фигуры Христа и Иуды остаются смысловым центром композиции. За ними располагается небольшая по сравнению с образцом вооруженная толпа, ее художник отводит на задний план,

Илл. 4 «Поцелуй Иуды».

оставляя на переднем плане только двух стражников. Автор меняет расположение фигуры апостола Петра, изображая его слева от толпы за спиной Христа. Также художник меняет пейзажный и архитектурный план. Действие про-

исходит у гор с архитектурным ансамблем, на фоне темного неба. В правом нижнем углу виден край доски. Вводя в композицию данный символ, художник предоставляет возможность задуматься о будущем Христа. Возможно, это часть креста, на котором будет распят Иисус Христос. Таким образом, художник использует иконографический образец только при написании фигур Христа и Иуды. Иуда не целует, а обнимает Христа, опустив руку на плечо, прижимаясь к нему. У образа Христа более светлые тона в лице и в одеждах. Художник выделяет его босую ногу на фоне темной земли. Над головой Христа имеется именующая надпись «ІС ХС», что означает Иисус Христос. Светлый, мягкий образ Христа со спокойным и печальным лицом, противопоставляется темному образу Иуды. Иуда представлен стариком с мешком на поясе. Иуда повернут в профиль влево, с седой острой бородой, с темными волосами. Лицо Иуды отталкивающее, на лбу глубокая морщина, углы рта опущены вниз. Для иконописной традиции характерно разворачивать образ Иуды, бесов, сатаны в профиль, чтобы зритель не встретился глазами с темными силами. Христос схвачен с двух сторон стражниками в шлемах и доспехах. В движении видим эмоциональное переживание, которое художник пытается донести до зрителя, передавая движение в выразительных позах, прорисовывая напряженные мышцы стражников, противопоставляя их спокойной фигуре Христа с одной стороны и фигуре Иуды с другой. Напряженность момента подчеркивает чернота ночи, художник умело использует темные краски, переход от света к тени на лицах, одеждах, доспехах и шлемах стражников, создавая эмоциональную атмосферу.

Таким образом, популярность западноевропейских графических листов не означала, что сами художники не проявляли индивидуального творческого подхода к созданию произведения. Художники не просто механически повторяли композицию образца, а перерабатывали и переосмысливали материал. Живописцы исследуемых картин из Софийского собора, работали, находясь под сильным влиянием западноевропейского искусства, но стремились придать произведениям общечеловеческое звучание. Их интерпретация отражала культурные и идеологические интересы общества XVIII века. Картины из Софийского собора, несомненно, представляют художественную ценность и нуждаются в дальнейшем изучении.

Примечания

[1]Рыбаков А. А. Реставрация произведений масляной живописи XVIII в. из интерьера вологодского Софийского собора // V Грабаревские чтения: доклады, сообщения. – М.: СканРус, 2003. – С. 176 – 193.

[2]Инвентарная книга № 5, фонд «Живопись». С. 41 – 44; 43 – 44; 53 – 54.

[3]Акт 7458 от 01.04.1983 г. Акт № 7827 от 20.07.1984 г.

[4]Рыбаков А. А. Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII – XVIII веков. – М.: Галарт, 1995. – С. 110 – 111.

[5]Федышин И. Н., Виноградова Е. А. Творчество иконописцев Сумароковых в контексте Вологодской иконописи второй половины XVIII в. Особенности стиля и техники исполнения // XVIII научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944-1995): сб. ст. – Ярославль, 2014. – С. 172.

[6]Рыбаков А. А. Художественные памятники Вологды XIII – нач. XX в. – Ленинград: Художник РСФСР, 1980. – С. 29.