



Икона «Распятие» середины XIX века из собрания Кирилло-Белозерского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника

Л.М. ХИРЯПЕНКОВА

Долгое время отечественное искусствоведение не рассматривало иконы середины XVII-XIX веков достойными серьёзного научного исследования. Сравнительно недавно появился интерес к иконописи Нового времени, началась переоценка этого пласта русской живописной культуры и назрела необходимость её научной атрибуции. Иконы XVIII-XIX веков теперь воспринимаются как важная, неотъемлемая часть русской национальной культуры, достойно представляющей наше прошлое. Исследователей поздней живописи привлекают работы иконописцев-старообрядцев, формирование новых сюжетов и иконографических вариантов на иконах XVIII-XX веков, авторские подписные иконы. Но, к сожалению, обращаясь к поздней иконе, мы часто имеем разрозненные произведения местных художников, которые трудно связать с конкретным культурным центром.

На манеру их письма влияли образцы, исполнявшиеся в крупнейших иконописных центрах: Новгороде, Москве, Ростове, Оружейной палате, Палехе, Холуе, Мстёре, Вологде, Ярославле, Твери и других. В это время иконописцы стали в большом количестве для образцов использовать лицевую Библию Пискаatora с резцовыми гравюрами по рисункам нидерландских художников, Евангелие Наталиса, Библию Мериана, гравюры с подлинных работ западноевропейских мастеров. Так как книги были дороги, лицевые Библии, а особенно гравюры, имели в России достаточно широкий социально-географический ареал бытования уже в XVII веке и у горожан, и в крестьянских избах. В первую очередь, в них была большая заинтересованность духовных лиц и монастырей, которые в конце XVII-XVIII веках были главными центрами приобщения широких художественных кругов к европейской иконографии, особенно на раннем этапе знакомства с европейским изобразительным искусством. Их использование было санкционировано высшими духовными лицами государства, так как они соответствовали новым потребностям русского общества – в этом причина их популярности. Разными путями гравированные листы попадали в сферу интересов провинциальных иконописцев и тогда становились дополнительным стимулом для появления новой иконографии, способствовали её распространению. Под воздействием этих работ иконописцы усложняли или, наоборот, упрощали выверенные временем композиционные схемы, имеющие сакральную основу, часто интерпретировали их живописный слог в силу своих художественных возможностей и собственных представлений об иконографии, вводя неканонические детали. Западные гравюры никогда не копировались ими буквально.

В коллекции темперной живописи Кирилло-Белозерского музея-



заповедника среди поздних икон, которые пока не введены в научный оборот, несомненный интерес представляет подписная икона «Распятие» середины XIX века. (Илл.1)

Поступила: неизвестно

Происхождение: неизвестно

Полная реставрации: Кириллов. КБИАХМЗ, 1995.

Реставратор: Брегман Н.Г.

Доска лиственной породы из трёх частей без ковчега. Две врезные, несквозные, встречные шпонки. Верхняя – лиственной породы, нижняя – хвойной.

46,5 x 37,3 x 3,7, ДЖ 227

Паволока, левкас, темпера.

На фоне у верхнего поля в одну строку надпись:

«ОБРА (З) РАСПЯТИЕ ГДА НАШЕГО ИИСА ХРТА»

На кресте: «ИИС ХС»

Справа над нимбом Богоматери: «МР ДВ».

На поле над Иоанном: «С ИОАНЪ».

Справа у нижнего поля подпись иконописца:

«И (с титлом) (Я) КАВ ИВАНОВ». (Илл.2)

Все надписи и подпись исполнены белилами.



Илл.2

В центре изображён широкий четырёхконечный крест с распятым на четырёх гвоздях Иисусом Христом. На католических иконах Христос пригвождён тремя гвоздями. (Илл.3) Эта подробность превратилась в одно из существенных отличий православного и католического Распятия. С XII века на Западе стали писать ноги сложенными одна на другую. Мнения о количестве гвоздей у православных и католиков разошлись. Православные объясняют это верностью историческому преданию: Крест, привезённый из Иерусалима в Константинополь, имел следы от четырёх гвоздей. Для католиков основанием послужили три гвоздя Распятия, хранящихся в Ватикане. Мастер, исполнивший икону из коллекции Кирилло-Белозерского музея-заповедника, следуя православной иконографической традиции, написал на изображении Распятия ноги Спасителя



Илл. 1. Икона «Распятие». Середина XIX века



Илл. 3



Илл. 4

прибитыми к кресту двумя гвоздями. Такое изображение неукоснительно соблюдалось со времён Византии, но сохранялось на изображениях Распятия и в западноевропейском раннем средневековье, в России же так писали до конца XIX века.

Слева и справа на крестах изображены распятые разбойники: слева – Гестас и справа – Дисмас, которого стали называть благоразумным. О разбойниках сообщают все четыре Евангелия, а их имена упоминаются в апокрифическом Евангелии Никодима. В греческих и русских источниках имеются и другие варианты имён разбойников.

Руки разбойников подвязаны к крестам верёвками, чтобы сделать ещё более наглядным их отличие от Христа. Горизонтальные перекладины крестов, на которых распяты разбойники, изображены в перспективном развороте к центру. Визуально этот приём, исполненный иконописцем, концентрирует внимание на фигуре Христа, поскольку фигуры распятых у него почти равны по размеру. Спаситель изображён фронтально. Его поза статична и исполнена внутреннего покоя. Она контрастирует с окружающими Его персонажами. Их экспрессивные позы, жесты, мимика ярко иллюстрируют переполняющие их чувства.

Повышенная эмоциональность сцены подчёркнута фигурами страдающих женщин, написанных в правой части композиции. Коленопреклонённая Мария Магдалина – у подножия креста с протянутыми вперёд руками. Мария Клеопова поддерживает падающую Богоматерь, которая, склоняясь к земле, опирается на левую руку, и эта динамичная поза Богородицы подчёркивает её скорбь. Иоанн Богослов стоит за спиной Богоматери. Над группой святых жён на лестнице слуга



замахивается дубинкой, собираясь раздробить колени разбойнику. Слева – сотник Лонгин, тонким длинным копьём пронзающий правый бок распятого Спасителя. За сотником изображена фигура знатного иудея на белом коне. Фон без архитектурных кулис исполнен одним цветом, тёмно-коричневой темперой, что усугубляет трагичность события. Нимбы Христа и Богоматери отделены от фона тонкой белой описью. Нимбы святых жён и Иоанна Богослова написаны на западный манер в виде овала над головой. Русский мастер не является бездумным копиистом, который перевёл на доску и раскрасил гравюру. Он творчески перерабатывает образец, усиливая трагизм изображаемого за счёт немногословности красочного языка и расстановки цветовых акцентов. Три полуобнажённые фигуры на крестах, написанные белилами с небольшими вкраплениями охры, являются цветовой доминантой. Они резко выделяются на тёмно-коричневом фоне, отсылающем зрителя к евангельским строкам «и бысть тьма от третьего часа до девятого». У распятых на чреслах зелёное препоясание с широкими тёмно-зелёными описями складок и плотными белильными высветлениями. Сквозь красочный слой просвечивает графья. Одежды остальных персонажей варьируются в сочетаниях тёмных оттенках сурика и тёмно-зелёного, сближая их колористически с позёмом и фоном.

Личное исполнено белилами пастозно. Волосы и черты ликов, опись личного тёмно-коричневые. Складки на одеждах жёсткие, прописаны тёмно-вишнёвыми линиями. Пейзажный позём написан с переходом от тёмно-коричневого к зелёному с высветлением на вершине Голгофы.



Илл. 5



Илл. 6



Художественный уровень иконы позволяет сделать вывод, что иконописец не имел твёрдой профессиональной выучки, но обладал хорошим чувством композиции – многофигурная сцена скомпонована грамотно. Мастер, безусловно, использовал западноевропейский образец, стилистически тяготеющий к барокко, который, однако, композиционно близок к русским и византийским иконографическим изводам.

Иконография Распятия сложилась на основе текстов канонических Евангелий (Мф. XXVII,33-56; Мк. XV, 25-41; Лк. XXIII, 33-49; Ин. XIX, 18-37, апокрифического Евангелия Никодима, слов и толкований отцов церкви).

Распятие Христа является одной из центральных тем во всём христианском искусстве и часто включалось в праздничный ряд иконостаса. Различают строгий тип Распятия с Богородицею и Иоанном Богословом по сторонам (классическая византийская схема) (Илл.4) и развитый многофигурный тип, в композицию которого вводятся два разбойника, Лонгин-сотник, святые жёны. (Илл.5)

Одно из наиболее ранних изображений Распятия как исторической сцены с двумя разбойниками по сторонам представлено на рельефе деревянной двери в церкви святой Сабины в Риме (420-е годы). (Илл.6) Изображение двух разбойников, распятых с Христом – характерная особенность византийской иконографии до XI века. (Монастырь св.



← Илл. 7, 8



Екатерины на Синае. VII-VIII века). (Илл.7) Позднее в Византийской иконографии стало преобладать симметричное расположение персонажей.

На Руси одним из ранних изображений Распятия с особыми позами разбойников, закинувших руки за перекладину креста, есть в «Евангельских сценах Земной жизни Христа» на иконе из Новгородского музея (первая треть XV века). (Илл.8)

Под влиянием западноевропейских образцов в традиционную иконографическую композицию иконописцы стали вносить значительные изменения. Так появляются многолюдные сцены, вводится изображение всадника. Система иконописных подлинников, существовавшая в России, позволяла переводить в икону любое изображение, освящённое Церковью. Например, в Екатерининскую эпоху копии с картин западноевропейских художников на евангельские сюжеты часто становились чтимыми и даже чудотворными образами. У кирилловского мастера слева от центра изображён белобородый всадник на белом коне, возможно, знатный иудей. Облачение его состоит из кафтана до колен, светло-коричневого плаща, накинутого на плечи, и высокого головного убора. В западных вариантах этой сцены писали всадников в тюрбанах на головах и с плюмажами на головных уборах. (Илл.9) Иконописец на представленной иконе пишет более привычный его глазу головной убор, напоминающий митру.

Иконографическая программа иконы «Распятия» из Кирилло-Белозерского музея-заповедника вполне соответствует веяниям времени (середина XIX века). В изображении активно сочетаются традиции и новшества, источником которых



Илл.9



Илл.10



Илл. 11

являются западноевропейские католические образцы. Это касается, в первую очередь, свободных поз и жестов, вольных ракурсов, ранее не применяемых в православной иконе. Например, изображение святых жён в правой части композиции. Святых жён справа мы видим и на иконе XVIII века «Распятие Христово» из собрания Переславского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, что свидетельствует об использовании иконописцами

разных регионов западных образцов. (Илл.10) Чувственная сцена страдания Богородицы изображалась только в католической живописи. (Илл.11)

В это время традиционная икона уже начинает утрачивать своё главенствующее значение, что соответствовало значительным изменениям в жизни и культуре XIX века. Это связано с церковной реформой, когда Священным Синодом было высказано требование заменять «старые» иконы новой живописью. Выходили указы в 1722 и 1759 годах и особенно строгий – в 1764 году. Велено было изымать и свозить в Консисторию старые иконы и заменять их новыми с теми же сюжетами. Возможно, в эти годы и были заменены праздничные ряды в иконостасах церкви Лествичника 1572 года и Преображения 1595 года в Кирилло-Белозерском монастыре.

Икону «Распятие» середины XIX века из собрания Кирилло-Белозерского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника трудно поместить в какой-то определённый круг произведений, представляющих этого мастера в конкретной иконописной мастерской. Но несмотря на упрощённый стиль письма, она безусловно интересна, так как погружает нас в социальную и историко-культурную среду русского общества Нового времени.



Библиография:

Бусева-Давыдова И.Л. Западноевропейские источники русской иконописи XVII века и проблема примитива. – М., 1997. – С.25-30.

Бочаров Г. О некоторых направлениях в иконописи XVIII-XIX веков // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия. – М., 2001. – С.7-15.

Бусева-Давыдова И.Л. Основные проблемы изучения поздней русской иконописи. – М., 2001. – С.17-39.

Лидов А.М. Византийские иконы Синая. Христианский Восток. – Москва-Афины, 1999. – С.44.

ТОРДЛ. – Л., 1990. – С.443-449.

Пастернак О. «Крест живой» в западноевропейской и русской традиции. Архив № 1(19), 1999.

Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. – С.-Петербург: Аксиома, 1995. – С.141-150.