

Академия художеств СССР

---

Ордена Трудового Красного Знамени  
Институт живописи, скульптуры и архитектуры  
имени И. Е. Репина

---

На правах рукописи

РЫБАКОВ  
Александр Александрович

СТЕННАЯ ЖИВОПИСЬ ВОЛОГДЫ  
XУП - XУШ вв.

17.00.04 - изобразительное искусство

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Ленинград - 1974

Диссертация выполнена на кафедре истории русского и советского искусства Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Академии художеств СССР.

Официальные оппоненты:  
доктор искусствоведения О. И. Подобедова;  
кандидат филологических наук О. А. Белоброва.

Ведущее учреждение:  
Музей Московского Кремля.

Автореферат разослан "10" октября 1974 г.

Защита диссертации состоится

"18" ноября 1974 г.  
на заседании Ученого Совета Института живописи  
скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина  
(Ленинград, Университетская наб., 17).

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Академии художеств СССР (Университетская наб., 17).

Ученый секретарь Совета  
Р. В. Головенкова

Семнадцатый век составил особую эпоху в истории русского искусства. Как только затихли военные и социальные бури „смутного времени“, стали постепенно оживать и усиленно развиваться художественные ремесла, особенно в Москве и в городах Поволжья. Уже к середине столетия это развитие получило небывалый размах, а к 80-м годам оно достигло апогея.

От семнадцатого столетия до нас дошло огромное количество художественных памятников. Многие из них отличаются блестящим мастерством исполнения, глубиной содержания. Вместе с тем они настолько своеобразны, оригинальны, что их невозможно спутать с памятниками других эпох. Нам известны имена многих славных мастеров, творивших в это время.

Какими причинами был обусловлен этот мощный подъем художественного творчества в XVII веке? Какие насущные идеологические и эстетические веления времени отражены в своеобразии формы и содержания искусства XVII века? Наконец, какое значение имела художественная практика XVII века для судеб русского искусства последующего времени и какой оценки в связи с этим она заслуживает?

Стремление в той или иной мере дать ответ на эти вопросы содержится практически в каждой работе, посвященной русскому искусству XVII века. Однако, изучение проблем одного из ведущих видов искусства в XVII столетии - живописи - значительно затруднялось тем обстоятельством, что при всем изобилии сохранившихся памятников лишь сравнительно немно-

гие из них освобождены от искажений, внесенных при чинках и поновлениях XVIII-XIX вв., причем далеко не всегда раскрытыми оказались лучшие памятники эпохи. Кроме того, исследование произведений живописи XVII в. велось во многих случаях с формальной точки зрения, без глубокого анализа идейного содержания, что приводило к ошибочным выводам об "ученическом" характере русского искусства XVII в., об эклектизме творчества мастеров этой эпохи, о преобладании декоративного начала в их произведениях и т.п.

Настоящая работа представляет собой попытку возможно более тщательного синтетического изучения ограниченного круга памятников стенной живописи XVII-XVIII вв. Вологодские росписи XVII-XVIII вв. оказались как нельзя более подходящим объектом для исследования. Во-первых, из шести сохранившихся в Вологде стенописей три в настоящее время отреставрированы либо полностью, либо в большей своей части. Во-вторых, ограничение исследования шестью памятниками, возникшими за период с 80-х гг. XVII в. до 60-х гг. XVIII в., позволяет коснуться важнейших проблем развития русского искусства в XVII-XVIII вв., не отвлекаясь от конкретного исторического материала. В-третьих, при малой изученности вологодских росписей исследование вопросов их атрибуции, их иконографический и стилистический анализ, определение их места и значения в ряду других памятников монументальной живописи той эпохи дают новый богатый и важный материал для истории русского искусства.

В работе над диссертацией автор использовал собственные наблюдения в процессе реставрации вологодских росписей, в которой он принимает участие с 1967 г.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и приложений.

Содержание Введения изложено выше. Первая глава - Историография вопроса - посвящена обзору литературы о вологодских памятниках монументальной живописи ХУП-ХУШ вв. Стенные росписи Вологды стали привлекать внимание ученых с середины XIX в. Однако долгое время этот интерес не выходил за рамки "археологии искусства" - собрания и изложения различного рода сведений по иконографии и истории памятников. Только уже в XX в. были предприняты попытки дать вологодским памятникам историко-художественную оценку.

Авторы ранних описаний Вологды (А.А.Засецкий, П.Иноходцев, Н.П.Брусиллов, И.Пушкарев) как правило либо только отмечают наличие росписи (в Софийском соборе), либо же не делают и этого. К числу первых критических упоминаний о стенной живописи Вологды относится краткое замечание М.П.Погодина о фресках Софийского собора в его дневнике путешествия по северному краю (1842 г.). Погодин отметил стилистическую близость росписи Софийского собора русским стенописям XVI в. Из его заметок мы знаем о том, что в 1842 г. предпринималась попытка "обновления" фресок собора.

При поновлении росписи Софийского собора в 1848-1850 гг. было составлено "Описание вологодского кафедрального Софийского собора", опубликованное позднее в "Вологодских губернских

ведомостях" (1851-1852) и перепечатанное в описании собора Н.И.Суворовым (1863). При всей ценности этого первого реестра сюжетов стенописи Софийского собора необходимо отметить ряд его недостатков: некоторые композиции пропущены, другие названы неточно, не указаны единоличные изображения и т.д. Ни о колорите, ни о стиле памятника, естественно, не упоминается ни словом.

Большой материал по истории вологодской живописи собрал и опубликовал выдающийся вологодский краевед Н.И.Суворов. Им впервые был обнаружен и издан целый ряд документов XVII-XIX вв., касающихся истории создания и поновлений стеной живописи Софийского собора (1863), церкви Иоанна Предтечи в Рошенье (1872), Покрова на Козлене (1872), Дмитрия Прилуцкого на Наволоке (1884). Однако, живопись не являлась специальной целью занятий Н.И.Суворова. Как правило, в его трудах не содержится анализа или какой-либо оценки того или иного памятника как произведения искусства.

В начале XX в. издаются путеводители по Вологде, в которых уже имеется и более или менее краткая характеристика популярных вологодских фресок. Показательным примером лапидарного стиля этих путеводителей может служить описание фресок Софийского собора С.Непеиным (1906): "Стенная живопись покрывает сплошь все стены и своды собора. Стиль письма так называемый столповой. Сюжетом служит жизнь богоматери, похвала ей (акафист), жизнь Предтечи, страшный суд и другие изображения применительно к назначению некоторых частей храма".<sup>х)</sup>

<sup>х)</sup> Непеин С. Вологда прежде и теперь. Вологда, 1906, стр.61-62.

Г.К.Лукомский (1914) дает более развернутую характеристику основным вологодским стенописям. Рассматривая фрески церкви Покрова на Козлене, он отмечает в них влияние старопечатных западных гравюр, указывает на экспрессию рисунка. Он возмущается безграмотным поновлением росписи церкви Иоанна Предтечи в Рошенье, восхищается динамизмом композиций, богатством фантазии создавшего ее мастера. Но Г.К.Лукомский имел дело с памятниками, искаженными позднейшими поновлениями, что не могло не отразиться на его суждениях о них. Так, в росписи Софийского собора, по его мнению, примечательны не тона, а рисунок и пропорции фигур. Фрески Софийского собора были полностью переписаны в 1848-1850 гг., и подлинные их особенности, как, впрочем, и других росписей, оставались скрытыми от взора исследователя.

Едва ли не самые блестящие страницы вышедшей в свет в те же годы под редакцией И.Э.Грабаря "Истории русского искусства" посвящены искусству XUII века. В соответствии с теорией "формальной" школы о высшем проявлении русского художественного гения в XIV-XV вв. последующие этапы развития иконописи в этом труде определяются не более как различными стадиями упадка, и последней степенью падения оказывается искусство XUII века. Симон Ушаков решительно назван "злым гением" русской иконописи, а ярославские фрески - это "последние вехи на двухвековом пути "под уклон". Взгляды И.Э.Грабаря оказали огромное влияние на позднейшие исследования в области древнего искусства.

Несколько страниц в труде И.Э.Грабаря отведено обзору вологодских фресок. С сожалением автор замечает, что фрески Софийского собора погублены поновлениями, а нетронутые фрагменты их радуют глаз декоративностью. Высокую оценку дает он росписи церкви Иоанна Предтечи в Рошенье, подчеркивая близость её к народному искусству, к лубкам. Признавая стенописи Софийского собора и церкви Дмитрия Прилуцкого произведениями ярославской школы монументальной живописи, И.Э.Грабарь усматривал местные черты в росписях церквей Иоанна Предтечи и Покрова на Козлене, не аргументируя, впрочем, этих выводов.

Большинство исследователей, позднее касавшихся вопросов истории и стиля вологодских росписей /И.В.Евдокимов (1922), В.С.Железняк (1947), М.В.Фехнер (1958), Г.Бочаров и В.Выголов (1966), Г.И.Вздорнов (1972)/, в большей или меньшей степени опираются на высказывания И.Э.Грабаря, мало что к ним добавляя по существу.

Интересный, хотя и краткий, анализ фресок Софийского собора и церкви Иоанна Предтечи в Рошенье содержится в статье Н.В.Перцева, опубликованной в альбоме "Вологда" (1970). Главная ценность ее заключается в том, что автор, сам реставрировавший стенопись Софийского собора, впервые имел возможность наблюдать подлинную авторскую живопись, освобожденную от искажений поновителей. Он справедливо характеризует колорит фресок собора как "основанный на тонкой, изысканной гармонии", отмечает некоторые специфические живописные приемы.

Вологодскими фресками интересовался и другой известный



советский художник-реставратор С.С.Чураков. Его "Опись стенописи вологодского Софийского собора" (1958)<sup>х)</sup> существенно дополняет реестр Н.И.Суворова. Он подчеркивает важность идейного содержания росписей XVII в., признает за ними высокую художественную ценность. С.С.Чураков высказывает интересные предположения по атрибуции вологодских росписей.

В настоящее время в связи с успешным продвижением реставрационных работ вологодские памятники монументальной живописи предстают в новом свете, и возникает настоятельная необходимость их более внимательного изучения. К важнейшим задачам их исследования относятся вопросы атрибуции, иконографии, иконографических и стилистических особенностей и их генезиса. Анализ формы и содержания вологодских росписей может оказаться полезным и для прояснения некоторых проблем истории русского искусства XVII - начала XVIII вв. более общего плана. Главное внимание уделяется автором фрескам Софийского собора, имеющим особое значение в истории русской монументальной живописи XVII в.

Во второй главе автор рассматривает Фрески Софийского собора (1686-1688 гг.). Глава подразделяется на четыре части. В первой из них автор излагает историю росписи. Вологодский Софийский собор построен в 1568-1570 гг. по приказу царя Ивана Васильевича Грозного. Образцом для него послужил московский Успенский собор, но при этом Софийский собор отличается стро-

х) Хранится в архиве Вологодского областного краеведческого музея.

гой величавостью и тяжеловесностью архитектурных форм. Завершение строительства затянулось, и освящен собор был, по-видимому, лишь в конце XVI в.

В течение почти целого столетия стены, столбы и своды собора оставались побеленными известью. В 1685 г. на вологодскую архиерейскую кафедру вступил архиепископ Гавриил. Родом из Ростова Великого, сторонник "старо-московской" партии, Гавриил решил последовать примеру Ионы Сысоевича и украсить кафедральный собор "стенным письмом". Для выполнения этой задачи он привлекает известных ему по работам в Ростове и в Троице-Сергиеве лавре ярославских иконописцев. 23 марта 1686 г. ярославец Дмитрий Григорьев Плеханов подрядился расписать собор за 1500 рублей и, получив по рядной записи задаток, вернулся в Ярославль.

Подробно излагается ход подготовительных работ: заготовка красок, их состав, подготовка собора к росписи (очистка стен от побелки, заготовка "гвоздя"). 20 июля (2 августа) 1686 г. дружина иконописцев Дмитрия Плеханова приступила к росписи собора.

Работы начались с росписи основного куба и велись сверху вниз. Как свидетельствуют соединительные швы, левкасчики наносили штукатурку на участок стены, равный по высоте и длине двум регистрам росписи. За левкасчиками следовал знаменщик, за ним травщики, мастера "палатного" письма, личники.

Точные соотношения архитектурных форм собора и росписи убеждают в том, что никаких "проршей" или "картонов" при знаменье не употреблялось. Скорее всего, Плеханов пользовался тем "тетрадами-подобниками", т.е. лицевым подлинником, которые были

в широком ходу среди иконописцев. На основе наблюдений над росписью столбов автор пришел к выводу, что при переводе изображения подлинника на стену применялись элементарные приемы построения. Из инструментов использовался циркуль, основным модулем служил, очевидно, размер нимба.

Из наблюдений за расположением красочных слоев выявился порядок работы мастеров в плехановской дружине. В первую очередь наносилась рефть под фона и голубые краски; потом раскрывались "горки" и "палаты" (пейзаж). Далее следовали "платешники", травщики, личники. Знаменщик определял не только композиционный строй росписи, но и ее колорит. В ходе реставрационных работ на левкасе неоднократно встречались буквенные обозначения колеров для мастеров, следовавших за знаменщиком: "П" ("празелень"), "В" ("вохра"), "КС" ("киноварь светлая") и др.

Около 9 июля 1688 г. роспись собора была завершена. На основании анализа архивных материалов и храмовой летописи автор пришел к заключению, что Софийский собор был расписан дружиной Дмитрия Плеханова не за три года, как считалось ранее, а за два. В 1687 г. работы не производились, возможно, в связи с отсутствием архиепископа Гавриила на Вологде. Общее количество календарных дней росписи (около 100) соответствует времени, затраченному тем же Дмитрием Плехановым на роспись Успенского собора Троице-Сергиевой лавры (102 дня).

Ярославские иконописцы пользовались смешанной техникой живописи: начиная роспись по сырой штукатурке (а-фреско), заканчивали по сухому (а-секко). При такой технике красочный

слой не имеет равномерной прочной связи с основой и легко подвергается разрушительному воздействию резких колебаний температурно-влажностного режима памятника. Поэтому фрески регулярно нуждались в реставрационном вмешательстве. Неоднократно поновлялась на протяжении XVIII-XIX вв. и роспись Софийского собора. Самое крупное и пагубное поновление ее было сделано в 1848-1850 гг. ярославским иконописцем А.М.Колчиним, сплошь перекрывшим плехановскую живопись клеевыми красками.

В 1962 г. работы по реставрации фресок Софийского собора начала группа ленинградских художников-реставраторов под руководством Н.В.Перцева. В комплекс реставрационных работ входят операции по удалению позднейших записей и консервации живописи XVII в. К настоящему времени живопись Дмитрия Плеханова освобождена от записей и укреплена на всех участках интерьера собора, за исключением барабанов и куполов. Для консервационных работ применяется синтетическая акриловая смола полибутилметакрилат. Реставрационные работы продолжаются вологодской группой художников-реставраторов.

В следующей части второй главы рассматриваются иконографические особенности росписи Софийского собора.

Из эстетических трактатов XVII в. известно, что изобразительное искусство на Руси осознавалось как активная сила в повседневной жизни людей, как "возбуждение" живых к подражанию добродетелям, как "живот памяти". Иконографические особенности росписи Софийского собора свидетельствуют об участии ее создателей в острой идеологической борьбе той эпохи, об их

стремлении оказать определенное влияние на ход событий.

По словам В.И. Ленина, в XIII в. начался новый период русской истории. Россия второй половины XIII в. сильно отличалась от Руси великокняжеского периода, не менее изменилось и мировоззрение русского человека. Большую роль в этом сыграли события Смутного времени, экономическое развитие государства, упрочение его международного положения, развитие международных связей. Вместе с тем, начавшийся процесс формирования буржуазных отношений сопровождался усилением эксплуатации крестьянства и городских низов. Впервые в русской истории народ отказывается терпеливо нести бремя лишений и тягот, открыто и многократно выступает против своих угнетателей.

Различного рода "новшества", хлынувшие во все сферы русской общественной жизни в XIII в., особенно в верхах, в народном сознании ассоциировались с ростом угнетения, а потому встречались с большим недоверием и даже с резким протестом; идеалы социальной справедливости для широких масс обозначались не в будущем, а в прошлом. Церковная реформа патриарха Никона, воспринятая многими как коренное изменение "отеческой" веры, как знамение пришествия антихриста, послужила искрой для взрыва, расколовшего Россию на два враждующих лагеря. Следы длительной и упорной борьбы защитников "старины" и сторонников "новин" остались и в искусстве XIII в.

По ясности и четкости иконографической системы, по глубине замысла и мастерству его воплощения стенопись Софийского собора в Вологде относится к лучшим образцам развитой ярославской школы в русской монументальной живописи второй половины

XVII в.

Роспись собора строго соответствует символическому значению частей храма. В главном куполе изображен "Христос-Вседержитель", в других - "Иоанн Предтеча", "Отечество", "Знамение" и "Христос-Эммануил". В сводах представлены "праздники", на столбах - мученики. Роспись южной и северной стен делится на 6 регистров. В верхних регистрах проиллюстрирована цветная триодь и размещены композиции христологического цикла. Ниже разворачиваются сцены "земной жизни" Богоматери, иллюстрируются кондаки и икосы богородичного акафиста. Нижнюю часть стен занимают изображения вселенских соборов, летопись и убрус. На западной стене изображен "Страшный суд". В алтаре написаны композиции, прославляющие Богоматерь, а также "Евхаристия", святители русской и вселенской церкви. Стены и свод жертвенника расписаны на тему "страстей", в диаконнике (бывшей придельной церкви Усекновения главы Иоанна Предтечи) изображены сцены жития Иоанна Предтечи.

Иконографическая система росписи Софийского собора продолжает традицию, сложившуюся на Руси к XVI в. и находится в прямой преемственной связи с фресками московского Успенского собора и ярославского Спасо-Преображенского собора. Во второй половине XVII в. имелись уже не единичные примеры более свободного отношения к этой традиции (росписи храмов Николы Надеина (1640), Ильи Пророка (1680) и др.), и само следование традиции в то время стало достаточно явным признаком партийности. Мастера росписи Софийского собора не скрывают своей принадлежности к демократическому "традиционному" направлению.

В анализе отдельных иконографических циклов автор выявляет их связь с отечественной художественной традицией и отмечает в них отголоски ожесточенной идеологической борьбы того времени. Ближайшие аналогии для иконографии отдельных композиций обнаруживаются в росписях московского Успенского собора и ростовских храмов. Устанавливается важность богородичной темы для понимания общего идейного замысла росписи, выявляется уникальный характер некоторых композиций: "София Премудрость божия слова" с крылатыми Иоанном Богословом и Иоанном Предтечей и с членами "новозаветной троицы", "Иже херувимы" с предполагаемыми портретами царя Иоанна Алексеевича и членов рода заказчика и др.

При всей своей приверженности к отечественной художественной традиции ярославские мастера были далеки от ригористического отрицания новых веяний в искусстве. Им были хорошо известны гравюры библии Пискатора и они немало ими пользовались в своем творчестве. Однако, это использование не носило характера копирования, но шло наравне и в согласии с применением других вспомогательных материалов для творчества: иконописных подлинников, миниатюр, рисунков, гравюр, натуральных наблюдений. Влияние гравюр библии Пискатора обнаруживается в таких композициях Плеханова, как "Исцеление бесноватого в стране Гадаринской", "Исцеление расслабленного, спущенного через кровлю", "Христос и самарянка", "Усмирение бури" и др. Вместе с тем, библию Пискатора Плеханов воспринимает, как правило, в "аранжировке" более ранних ростовских фресок.

Распространившиеся в народе эсхатологические настроения нашли яркое отражение в изображении на западной стене собора "Страшного суда". Эта композиция известна в древнерусской монументальной живописи с XII в. Усложняясь на протяжении веков, к XVI столетию она уже содержала почти все те элементы, которые встречаются и в памятниках XVII в. Однако, лишь в XVII в. отдельные сюжеты, заключенные в клейма и регистры, были обобщены в грандиозную одновременную картину мира в момент последнего катаклизма - второго пришествия Христа и его "страшного суда". В изображении "страшного суда" отражены чаяния и тревоги широких народных масс того времени. Со "страшным судом" связывались надежды на последнее воздаяние за добро и на осуждение зла. Протопоп Аввакум не менее красочно, чем Палладий Мних, живописал этот час своим ученикам: от огня господня праведники просветятся и будут вознесены на облака навстречу Христу и с Христом воцарятся навеки, а никониане, как "огорелые главни", повалятся на землю...

К числу иконографических особенностей плехановской композиции относятся ее ограничение поверхностью одной стены при исключении других сюжетов, увеличенные фигуры ангелов, трубящих в золотые трубы и возвещающих о наступлении "судного дня", выделение "немцев" в толпе грешников, подчеркивание традиционной идеи оправдания верой. Наиболее близкой аналогией для нее является изображение "страшного суда" в Успенском соборе Троице-Сергиевой лавры (1684 г.). Но в лаврской росписи еще недостаточно четко определены акценты художественного повествования, не найдено композиционное равновесие частей.



"Страшный суд" Дмитрия Плеханова в Софийском соборе явился высшим достижением художественных поисков ярославских мастеров в области монументального решения эсхатологической темы.

Важное место в списке росписи Софийского собора занимает изображения мучеников, написанные на столбах: по размерам они более чем в два раза превосходят фигуры персонажей росписи стен. Мартирологическая тематика в связи с жестокими гонениями на раскольников в это время была популярна в народе, что и нашло отражение в творчестве Плеханова. Размещение изображений мучеников на столбах подчинено церковному календарю. Их иконография восходит к фрескам XVI в. В написании имен мучеников плехановские мастера придерживаются дониконовских форм ("Тарх" вместо "Тарах", "Лавер" вместо "Лавр" и т.п.).

Подчеркнутый иконографический традиционализм, определенный оппозиционный тон росписи по отношению к верховным "властям предержащим" как светским, так и духовным, созвучный с настроениями широких народных масс, проявляется и в других частях ансамбля росписи. Так, в алтаре, в одном ряду с "великими" святителями православной церкви Иоанном Златоустом и Николаем Мирликийским изображены "папы римские" Ипполит, Леонтий, Сильвестр, Климент и Мартиниан. Сочинения, приписываемые этим отцам церкви, и их "жития" были особенно популярны среди сторонников раскола.

Привлекают внимание также изображения в алтаре Максима Грека и Дионисия Зобниновского. Портреты этих исторических лиц появились в соборе, очевидно, не без влияния предшествовавшей работы Дмитрия Плеханова в Троице-Сергиевой лавре, где

оба они местно почитались святыми. Как известно, в спорах с никонианами о "крестном знамении" и об "аллилуйе" главным аргументом защитников старой веры служили сочинения Максима Грека. Троицкий архимандрит Дионисий, скончавшийся в 1633 г., был известен как один из первых почитателей Максима Грека. Вместе с тем, Дионисий Зобнинский был, по сути, духовным отцом раскола ХУП в.: именно из его кельи вышел Иоанн Неронов, первым восставший против "новшеств" Никона. От Дионисия воспринял Неронов идеи возобновления древнего русского "благочестия" в его местных, народных формах, тех именно, которыми предшествовавшие поколения русских людей "богу угодиша".

В росписи Софийского собора представлено большое число русских святых, в чем также нельзя не заметить отблеска идеологических сражений эпохи. Общеизвестно, что церковная реформа Никона имела ярко выраженную грекофильскую окраску. Эта часть никоновской программы подверглась резкой критике сторонников "древлего русского благочестия", считавших, что вера у греков, находившихся под властью турок, повреждена "от агаряи и латинян" и; следовательно, только в России сохранилось "истинное" православие. В пылу полемики никониане нередко хулили русских святых, объявляя их безграмотными, темными мужиками. В ответ противники "новшеств" подняли на щит культ русских святых. В Софийском соборе изображено много подвижников северных монастырей и пустынь, где сопротивление "новшествам" было особенно упорным и кульминацией которого явился "соловецкий мятеж" 1668-1678 гг.

В иконографической системе фресок Софийского собора проявились главные принципы создания величественных художественных ансамблей, выработанные в течение веков: ориентация по странам света, соответствие символическому и практическому значению архитектурных элементов, строгое соблюдение иерархических отношений, согласованность сюжетов иконографических циклов с их календарной последовательностью или с хронологией изображаемых событий, принцип симметрического сопоставления. Характерные особенности иконографических циклов, вошедших в состав росписи, свидетельствует о сочувственном отношении ярославских изографов к тому демократическому антифеодалному движению, которое развернулось во 2-й половине XУП в. под флагом защиты "отеческой веры".

В третьей части второй главы рассматриваются стилистические особенности росписи Софийского собора. Мировосприятие русских людей в XУП в. хотя и оставалось еще религиозным, тем не менее в нем появилось много новых, светских, элементов. Возник интерес к отдельной человеческой личности, нередко независимо от ее чина и происхождения. В ином свете, более живо и конкретно, предстала окружающая человека природа. Эти общие изменения картины мира нашли отражение и в искусстве ярославских изографов.

Идейным стержнем ансамбля росписи является мысль о "спасении" человека для будущей жизни, иными словами, отношение смертного человека к бесконечности. Память о смерти здесь облечена в форму ожидания "страшного суда", второго пришествия.

Сознание трагической коллизии жизни и смерти, единства мира перед неизбежностью "суда божия" послужило у Плеханова одной из причин создания более целостной и более реальной картины мира. Перед лицом смерти, близкого "судного дня" словно обострилось восприятие окружающего мира, красоты и занимательности многих его ранее не замечавшихся сторон.

В плехановской росписи мир изображенный не отделяется более стеной условности от мира реального. Изображаемые события происходят уже не в абстрагированных "вневременных" условиях, но в обстановке, близкой к той, в которой жили и которую знали художники. Если действие разворачивается на природе, то пейзаж уже не загромождается непременно "горками", но изображаются долины с луговыми травами и цветами, озера, кусты и рощи, а в рощах можно различить и красноствольные разлапистые сосны, и остроконечные ели. В этом еще идеальном, но тесно связанном с жизнью, пейзаже видны города, где наряду с фантастическими замками можно заметить зубчатые городские стены и башни, скромные домики горожан, богатые хоромы "лучших людей". Глядя на эти полувывмышленные, полуреальные пейзажи и города, вспоминаются описания сибирской природы у протоппа Аввакума.

Прежний "свет", служивший условным фоном изображаемого действия, у Плеханова почти всюду является уже изображением неба, распростертого над землей. Это небо может быть то яркосиним, то сияющим красками утренней зари; оно может быть то безоблачным, то покрытым клубящимися облаками. Мир, отраженный в искусстве, населяется всевозможной живностью. В наибо-

лее яркой и наглядной форме новое представление о мире проявилось в картине "страшного суда".

Монументальная живопись - это искусство, предназначенное для народных масс. Яркое творчество ярославских фрескистов ХУП в., выросшее из народных глубин, выражало сокровенные думы и чаяния народа. Народная толпа становится одним из персонажей плехановских фресок. Демократизм ярославских фресок в известной степени объясняет феномен незначительного количества памятников монументальной живописи, созданных малованными мастерами Оружейной палаты. Рафинированный цветок ушаковской живописи, выросший под солнцем царских милостей, был призван служить духовному наслаждению избранных, а не народа - "безкнижных простецов".

В представлении Плеханова, человек играет активную роль в своем "спасении". Первым и главным условием "спасения" признается искренняя вера. В утверждении примата веры в оправдании человека Плеханов солидаризуется с той национально-традиционной точкой зрения на эту проблему, которая нашла отражение в "Беседах" Аввакума, противостоявшего "латинской" гроповеди оправдания делами.

Из признания активной роли человека в мире следует более пристальное внимание к человеческой личности и к ее окружению. В систему росписи включаются портреты исторических лиц, в традиционных изображениях святых мастера стремятся найти более острые персональные характеристики. Для выражения человеческих чувств и эмоций еще часто используется традиция символического жеста, но нередко эмоциональное переживание выражается уже в энергичном движении, в характерном изменении черт лица.

Дифференцируя персональные характеристики, Плеханов и его мастера неутомимы в варьировании предметного мира, в котором живут и действуют их герои. В этом стремлении к безграничному разнообразию есть элемент уподобления художника "творцу" вселенной. Принцип разнообразия в творчестве изографов перекликается с требованием "остроумия" в эстетике ХУП в. Жизненные наблюдения мастеров отразились в разнообразной трактовке одежд персонажей, орудий труда, предметов быта.

Внешний мир предстал взору русского человека ХУП в. как дивный сад, где по воле божественного провидения все сущее "красно" сплелось в чудесный живой орнамент, венцом которого является человек. Пышный растительный орнамент, нередко включающий реалистически трактованные изображения птиц, зверей и человека, стал символом жизни, наглядно и ярко отражающим ее великолепие, сложность и упорядоченность. Орнамент как своеобразное отражение картины мира не только заполнил архитектуру и прикладное искусство, но захватил и литературу, и живопись. Во всех композициях плехановской росписи одежды, предметы быта, утварь, занавески щедро покрыты растительным орнаментом. Богатый декор архитектурного стаффажа усилил звучание орнаментальной партии в общем ансамбле фресок.

Отмеченные стилистические особенности росписи Софийского собора в полной мере отвечают требованиям русской барочной эстетики ХУП в. и свидетельствуют о барочном характере творчества Дмитрия Плеханова и мастеров его дружины. Барокко - один из "великих" стилей истории искусств. С активным вовлечением русского искусства во второй половине ХУП в. в сферу влияния барокко

появилась эстетическая платформа для того расцвета творчества русских мастеров, который иначе ускользает от понимания.

Русское барокко XVII в. - явление сложное, дифференцированное. Если ярославские мастера по своей связи с этическими и эстетическими идеалами посадского населения представляли в нем демократическую линию, то жалованные мастера Оружейной палаты, удовлетворявшие вкусам и запросам знати, принадлежали к его аристократической струе. Художники обоих направлений добились немалых успехов: мастера Оружейной палаты - в изображении эмоциональных переживаний человека и в реалистической трактовке художественной формы, ярославские стенописцы - в уникальном сочетании требований барочной эстетики с традициями древнерусского монументализма.

На примере трактовки отдельных композиций автор раскрывает художественные приемы, посредством которых Дмитрий Плеханов добивается традиционной ясности и монументальности изображения, не утрачивая барочной сущности своего искусства. Он подвергает творческой обработке в этом направлении как "исконные" отечественные композиции, так и гравюры Пискатора. Большой заслугой Дмитрия Плеханова и мастеров его направления является их верность светлым гуманистическим идеалам древнерусского искусства, вступившим в новую фазу развития.

Анализируется динамика регистровых композиций, их ритмическое и пространственное решение. Рассматривая колорит плехановских фресок, автор отмечает химическое изменение некоторых красок (светлорозовых, красных, светлозеленых). В соответствии с общей тенденцией русского барокко цветовое решение

росписи служит созданию более целостной и более реальной картины мира. Любопытно стремление использовать цвет для передачи света (сияния): на синем фоне загорятся розовые мандорлы. Плеханов добивается даже своеобразного "импрессионистического" эффекта передачи мерцающего, переливающегося света: по розовому фону от источника сияния у него исходят чередующиеся пучки другого света из 3-4 лучей светложелтой и светлоголубой окраски. Вместе с тем, Плеханов еще активно использует символическое значение цвета, помогающее "прочитать" повествование росписи.

Колорит стенописи Софийского собора строится на традиционных "дионисиевских" сочетаниях светлых желтых и красных охр с голубцом. Этим плехановские росписи резко отличаются от стенописей, созданных в то же время москвичами или костромичами. В качестве санкиря Плеханов использует не темные оливковые краски, как у Симона Ушакова и Гурия Никитина, а охру золотистую, что в немалой степени способствует созданию особого светлого созерцательного настроения.

Большое внимание уделяет Плеханов разработке цветового ритма. Цвет активно включается в систему композиционной орнаментальности, поднимая и выявляя общую декоративность ансамбля.

Весьма значительна в стенописи роль подписей. Раскрывая содержание изображений, они в то же время являются декоративным элементом. Композиции христологического цикла сопровождаются стихотворными подписями - виршами. По структуре они относятся к разряду досиллабических виршей ХУП в. Установить автора вирш, использованных Плехановым, пока не удалось. Их неравно-



сложие, ставшее ко времени росписи собора в известной степени анахронизмом, как будто указывает на традицию версификационной практики поэтов приказной школы.

В последней части главы сообщаются некоторые новые сведения о мастерах дружины Дмитрия Плеханова. Имена членов дружины были записаны в круглом клейме на южной стене собора. Верхняя часть клейма ныне утрачена, а по остаткам подписи нижней части можно установить имена Ермолая Федорова, Кондрата Игнатьева, Ивана Семенова, Федора Иванова, Семена Сергиева, Якова Феоктистова, Родиона Карпова, Петра Васильева, Ивана Тимофеева, Петра Иванова, Ивана Михайлова, Дмитрия Федотова и Никифора Дмитриева. Таким образом, вместе с известными по документам Дмитрием Григорьевым, Ильей Григорьевым и Тимофеем Федотовым именной список дружины, состоявшей из 30 мастеров, увеличится до 16 человек.

Фрески вологодского Софийского собора относятся к высшим достижениям одного из главных художественных направлений в русском искусстве XVII в., тесно связанного с демократическими кругами. Они были созданы под руководством выдающегося ярославского изографа Дмитрия Григорьева Плеханова в пору расцвета его творчества и стали венцом его художественных исканий.

В третьей главе автор делает обзор стенных росписей Вологды XVIII века. В кратком очерке важнейших событий конца XVII-начала XVIII вв. отмечается ослабление основ теоцентрического мировосприятия и устоев феодальных институтов. Преобразования Петра уничтожили экономическое могущество церкви. Теперь уже не только раскольники были убеждены в том, что на престоле сидит "антихрист", но и сами церковники полагали, что действиями Петра руководит "враг

рода человеческого". В городе углублялись процессы социального расслоения, возрастали тяготы государственных повинностей. Сильный ропот в народе вызывало преследование людей, державшихся русских обычаев. На этой почве посад находит общий язык с "гонимой" церковью. Купцы и посадские люди продолжают строительство храмов. Возникает идея "постоять" за "истинную" православную веру с оружием в руках.

Для русских иконописцев наступили тяжелые времена. К концу XVII в. замирает иконописная деятельность Оружейной палаты. Оскудевшая архиерейская казна не могла более поддерживать мастеров. Поступали еще заказы от приходских церквей, но в связи с тяжелой войной и они сильно сократились. Все это неизбежно вело к разбреданию иконописных дружин, к утрате профессиональных навыков, к снижению идейного уровня "иконного искусства". Но как только поутих гром пушек, русские мастера на основе достижений предшествующих лет создали праздничное, жизнеутверждающее искусство XVIII в.

В начале XVIII в. продолжали работать иконописцы Ярославля, Костромы, Вологды. Прежние стилистические различия между ними еще существуют, но становятся менее резкими. "Стенное письмо" ярославских изографов, сохраняя свой светлый колорит, сближается с творчеством костромичей дробностью росписи, измельченностью композиций, интересом к эмоциональному содержанию сюжета. Искусство русского барокко вступило в новую фазу развития,

ФРЕСКИ ЦЕРКВИ ПОКРОВА НА КОЗЛЕНЕ были созданы около 1713-1714 гг. Ближайшей аналогией для них являются росписи ярославских храмов Николая в Меленках и Феодоровской богородицы, где трудился ярославский мастер Федор Федоров. Ему, очевидно, принадлежит и

роспись церкви Покрова на Козлене. В куполе изображен "Царь царям", в своде - праздники. 6 регистров росписи стен посвящены сюжетам христологического цикла, апокрифическим легендам об иконе Римской богородицы, путешествия богородицы на о. Кипр и деяниям апостольским. 2 нижние регистра четверика забелены; как показали пробные раскрытия автора на западной стене, там продолжается цикл апостольских деяний и размещены композиции "Хвалите господу с небес" и "Страшный суд".

Стенопись Покровской церкви дает яркое представление о том пути, по которому шло развитие русской стенописи в начале XVIII в. Расширяется круг сюжетов за счет использования различных притч и апокрифов, что позволяет мастерам более активно использовать запас собственных жизненных наблюдений. Сближая живопись с реальной действительностью, художники более непосредственно отражают актуальные проблемы своего времени, ниспускаясь с небесных вершин к делам земного человека. В соответствии с этим меняется и самый характер живописи - от эпического повествования росписи Софийского собора к оживленному и легкому рассказу стенописи Покрова на Козлене. Композиция становится более свободной, сюжет раскрывается в серии сцен, слитых воедино. Роспись Покровской церкви отличается легким, виртуозным рисунком.

ФРЕСКИ ЦЕРКВИ ИОАННА ПРЕДТЕЧИ В РОЩЕНЬЕ являются произведением другой группы ярославских мастеров. Ближайшей иконографической и стилистической аналогией им может служить роспись церкви Благовещения в Ярославле. Если согласиться с мнением

некоторых исследователей, что Благовещенская церковь расписана первым помощником и учеником Дмитрия Плеханова Федором Игнатьевым, то его же, очевидно, следует признать и автором роценской росписи. Роспись датируется 1717 г. Она поновлялась в 1859, 1902, 1903 и 1911 гг. В настоящее время раскрыта авторская живопись в куполе, барабане, на своде и в верхних регистрах восьмерика.

Стенопись разделена на 6 поясов. В куполе помещено изображение "Отечества", на своде - "Символ веры". Верхние регистры росписи занимают композиции христологического цикла, ниже - "деяния апостольские", затем следует предтеченский цикл, богородичный акафист и "Песнь Песней". На своде алтаря иллюстрируется молитва "Отче наш".

Особого внимания в стенописи заслуживают не встречающиеся в других росписях Вологды композиции на сюжеты из "Песни Песней". Эти фрески представляют собой переработанные гравюры из Библии Пискарева, уже известные по росписям Троицкого собора Ипатьевского монастыря и ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. В алтарной росписи на тему "Отче наш" привлекает внимание изображение группы людей, охваченных веревкой, концы которой держит в руке мужская фигура в царском одеянии. Сцена иллюстрирует слова молитвы "да придет царствие твое", показывая "царство антихристово". Многими отмечалось сходство изображенного здесь царя с Петром I; действительно, высоким ростом, круглым безбородым лицом с коротким носом и щетинистыми усами персонаж предтеченской росписи очень напоминает облик царя - "антихриста".

Предтеченским фрескам свойственен уверенный, точный рисунок. Звучный колорит ее строится на сочетаниях коричневых, си-

них, желтых и белых красок. Личное письмо здесь выполнял опытный и талантливый художник, но "доличное", особенно "ризы", написаны небрежно, грубовато.

Стенопись насыщена эмоциональным содержанием. Динамика мира человеческих страстей отразилась здесь не только в общей композиционной экспрессии, но и в энергичном движении персонажей, в стремлении показать эмоциональное состояние человека через выражение его лица, в вынесении драматических сцен "страстного" цикла и мучений апостолов в основной куб. "Земная" жизнь людей с ее страстями, с ее печалью и радостями все более активно вторгается в творчество художников. Логика развития русского барокко неуклонно сближала их с реальным человеком, с окружающим его миром.

Вместе с тем, кризис идеологии демократических движений в начале XVIII в. наложил отпечаток и на искусство фрески. Из обзора иконографии предтеченской росписи видно, что ведущей темой ее является апология церкви, причем отчетливо выражается тенденция к противопоставлению церкви царю и государству. Однако, здесь уже не содержится апелляции к "церкви воинствующей", но звучит призыв к покорному "несению креста".

ФРЕСКИ ЦЕРКВИ ДМИТРИЯ ПРИЛУЦКОГО НА НАВОЛОКЕ были исполнены той же дружиной мастеров, что и в церкви Иоанна Предтечи. По архивным материалам автор установил дату ее росписи - 1721 г. Церковь Дмитрия Прилуцкого была своеобразным "семейным" храмом богатых вологодских солепромышленников Рыбниковых, на средства которых она, по-видимому, была построена, а затем и расписана. Фрески переписаны в 1886 г.

Из иконографических особенностей росписи следует отметить трактовку "Символа веры" на своде, близкую к росписи церкви Благовещения в Ярославле, а также характерные для некоторых фресок этого периода композиции "Суд над Христом", "Сусанна и старцы", "Богоматерь - живородящая источник".

В дмитриевских фресках также заметно стремление поддержать пошатнувшиеся устои церкви. Однако, сами же мастера активно содействовали разрушению устаревших религиозных взглядов на мир, на место человека в этом мире. Все большая роль отводится в их росписи пейзажу, архитектуре, которые еще сильнее приближаются к реальной действительности. Вполне "живоподобно" написано дерево в сцене побоев старцев камнями; почти по законам прямой перспективы написана сцена, изображающая Сусанну и старцев у водоема.

Барокко неудержимо влекло русское искусство к более реалистическому отображению действительности. В разрушении религиозной картины мира, в обогащении художников арсеналом натуральных наблюдений состояла прогрессивная роль барокко для русского искусства конца XVII - начала XVIII вв.

РОСПИСЬ КАЗАНСКОЙ ЦЕРКВИ НА ТОРГУ случайно обнаружена в 1939 г. Каменный храм построен в 1760 г. и вскоре после постройки был расписан. Есть основания полагать, что авторами росписи были вологодские живописцы Яков Коростин и его сын Федор.

Роспись Казанской церкви в настоящее время находится под позднейшими записями и закрасками. Пробными раскрытиями зафиксировано наличие первоначальной живописи и выявлены ее основные стилистические особенности. На откосе окна южной стены открыт фрагмент композиции "Жена, облаченная в солнце" (Апокалипсис,

гл.12), а в простенке между окнами - часть композиции "Вознесение". На сомкнутом своде написан "Горний Иерусалим".

При малом числе сохранившихся росписей этого времени, принадлежащих кисти русских мастеров, ценность живописи Казанской церкви особенно велика. Персонажи трактованы здесь как образы людей жизнерадостных и добродушных. Благодаря мажорному красочному колориту, роспись воспринимается как изображение светлого и радостного праздника. Свидетельствуя о торжестве нового жизнеутверждающего мировоззрения, она в то же время является своеобразным итогом предшествующих этапов становления нового художественного метода.

ЖИВОПИСЬ КАЗЕННОЙ ПАЛАТЫ Экономского корпуса вологодского архиерейского дома относится к числу уникальных памятников росписи общественных и жилых помещений XVII-XVIII вв. На высоту около 1,5 м стены палаты внутри расписаны узорами растительного орнамента, имитирующими обивку стен дорогими тканями. Мотивами орнамента роспись оригинально ориентирована по странам света.

По некоторым архивным данным, имеются основания датировать живопись 1718 г. и считать ее автором вологодского мастера Леонтия Ефтихьева.

В ЗАКЛЮЧЕНИИ автор подчеркивает особое значение фресок Софийского собора для истории русской монументальной живописи второй половины XVII в. как ансамбля, в котором воплотились высшие достижения и характерные черты творчества целого поколения замечательных ярославских мастеров "стенного письма". Вологодские росписи последующего времени наглядно отражают этапы дальнейшего развития ярославской школы стеной живописи, приближающие художников к реальной действительности и в ее более "по-

хожему" отображению.

Диссертация сопровождается ПРИЛОЖЕНИЯМИ:

1) "Реставрационная летопись Софийского собора"; 2) "Сказание о образе Премудрости божия София"; 3) "Подписи на фресках Софийского собора"; 4) "Сведения о мастерах фресок Софийского собора"; 5) "Реставрационная летопись фресок церкви Иоанна Предтечи в Рощенье"; 6) "Подписи к фрескам церкви Иоанна Предтечи в Рощенье"; 7) "Роспись Спасовсеградского собора"; 8) "Схемы и картограммы вологодских росписей"; 9) альбом фотоиллюстраций в 2 т.т.

Материалы диссертации опубликованы в следующих работах:

1. "Древнерусская живопись. Выставка новых открытий". Вступительная статья А.А.Рыбакова. Вологда, 1970. - С,8 п.л.;

2. "Николай Васильевич Перцев. Каталог выставки". Вступительная статья А.А.Рыбакова. Вологда, 1972. - 0,8 п.л.

3. Из опыта реставрации монументальной живописи (г.Вологда). - "Тезисы докладов и сообщений научного совещания "Научная методика и практика реставрационных работ на современном этапе" (НИИ теории, истории, перспективных проблем советской архитектуры Госгражданстроя). М., 1972. - 0,1 п.л.

4. Реставрация памятников древнерусской живописи в г.Вологде. - "Тезисы научных сообщений к творческому отчету в Союзе архитекторов СССР (15 февраля 1973 г.)". М., 1973. - 0,3 п.л.

5. Памятники монументальной живописи ХУП-ХУШ вв. в г.Вологда. Пособие для экскурсоводов. Вологда, 1974. - 1,5 п.л.