



Религиоведение. 2022. № 3. С. 129–140.
Religiovedenie [Study of Religion]. 2022. No. 3. P. 129–140.

DOI: 10.22250/20728662_2022_3_129

¹ Болдырева Е.М., ² Летин В.А., ³ Се Чжоу

^{1,3} Юго-Западный университет КНР;

² Ярославский государственный театральный институт

^{1,3} 400715, КНР, г. Чунцин, район Бэйбэй, ул. Тяньшэн, д. 2;

² 150000, Россия, г. Ярославль, ул. Депутатская, 15/43

¹ e71mih@mail.ru; ² Liotin@yandex.ru; ³ xiezhou1234@163.com

Религия / Religion
и культура and Culture



Семантика «Жатвы» (Г. Никитин, С. Савин, храм Ильи Пророка в Ярославле) в контексте религиозной культуры XVII века

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению структурно-семантических, сюжетообразующих и смыслогенерирующих функций элементов композиции «Жатвы» – эпизода храмовой росписи «Смерть сына сонамитянки» (Г. Никитин, С. Савин, храм Ильи Пророка в Ярославле) в контексте религиозной культуры XVII в. Авторы исходят из гипотезы, что данная композиция Ильинской церкви, ансамбля оригинальной монументальной живописи XVII в., задумывалась создателями храмовой росписи не как праздничное и мажорное восхитение праздником труда, а как способ оттенить при помощи иконической яркости колористики и эффектности декораций росписи эсхатологические мотивы, характерные для трагического мировоззрения человека XVII в., обострённого драматизмом биографического контекста. В статье рассматривается место композиции «Смерть сына сонамитянки» в храмовой росписи чина «Деяний пророка Елисея», отражение биографического контекста семьи купцов-ктиторов Скрыпиных в тематике и проблематике этой части «елисеевского цикла», интертекстуальность «Жатвы» в аспекте как непосредственных заимствований (Н. Пискарев), так и рецепции русскими мастерами опыта европейского искусства (П. Брейгель, Микеланджело Буонаротти, Леонардо да Винчи). В статье подробно рассматривается семантика диагональной композиции картины, барочная аллегорика (серп, колос, жнец) жатвы, семантика поз и жестов, аллегорика деталей одежды, цвета в контексте религиозной культуры XVII в., динамика развития сюжета в контексте семантики композиции произведения, когда эпизод болезни и смерти сына сонамитянки становится эпицентром моральной лейттемы. В статье делается вывод, что семантическая насыщенность эпизода «Смерти сына сонамитянки» Ильинской церкви в Ярославле обусловлена её кульминационной ролью в цикле храмовой росписи «Деяний пророка Елисея», а для повышения драматизма эпизода художниками актуализируется опыт европейского изобразительного искусства и религиозной аллегории своего времени, однако «прототипические» образцы были переосмыслены русскими художниками в контексте предлагаемых обстоятельств (воля заказчика, место в храме), что привело к созданию яркого, самобытного произведения, отразившего мировоззрение человека XVII в.

Ключевые слова: усадебный храм, Илья Пророк, ктитов, купцы Скрыпины, Г. Никитин, С. Савин, монументальная живопись, смерть, жатва

¹ Elena M. Boldyreva, ² Vyacheslav A. Letin, ³ Xie Zhou

^{1,3} Southwest University, China; ² Yaroslavl State Theatre Institute

^{1,3} 2 Tiansheng str., Beibei region, Chongqing, 400715, China; ² 15/43 Deputatskaya st., Yaroslavl, 150000, Russia

¹ e71mih@mail.ru; ² Liotin@yandex.ru; ³ xiezhou1234@163.com

Semantics of the “Harvest” (G. Nikitin, S. Savin, the Temple of Elijah the Prophet in Yaroslavl) in the Context of Religious Culture of the 17th Century

Abstract. The article considers of the structural-semantic, plot-forming and sense-generating functions of the elements of the composition of the “Harvest” – the episode of the temple painting “The Death of the Son



Е.М. Болдырева



В.А. Летин



Се Чжоу

of a Shunammite” (Nikitin, Savin, the temple of Elijah the Prophet in Yaroslavl) in the context of religious culture of the 17th century. The authors proceed from the hypothesis that this composition of the Elijah Church, an ensemble of the original monumental painting of the 17th century, was conceived by the creators of the temple painting not as a festive major and admiration for the holiday of labor, but as a way to shade with the help of iconic coloristic brightness and spectacular decorations of the painting eschatological motifs characteristic of the tragic worldview of a person of the 17th century, sharpened by the drama of the biographical context. The article examines the place of the composition “The Death of the Son of a Shunammite” in the temple painting of the order of the “Acts of the Prophet Elisha”, the reflection of the biographical context of the family of merchants-ktitors Skrypins in the themes and problems of this part of the “Eliseevsky cycle”, the intertextuality of the “Harvest” in the aspect of both direct borrowings (N. Piscator) and reception by Russian masters of experience European art (P. Brueghel, Michelangelo Buonarroti, Leonardo da Vinci). The article examines in detail the semantics of the diagonal composition of the painting, the Baroque allegory (sickle, ear, reaper) of the harvest, the semantics of poses and gestures, the allegory of clothing details, colors in the context of religious culture of the 17th century, the dynamics of the plot development in the context of the semantics of the composition of the work, when the episode of illness and death of the son of a Shunammite becomes the epicenter of the mortal leading idea. The article concludes that the semantic richness of the episode “The Death of the Son of a Shunammite” of the Elijah Church in Yaroslavl is due to its culminating role in the cycle of temple painting “The Acts of the Prophet Elisha”, and to increase the drama of the episode, artists actualize the experience of European fine art and religious allegory of their time, however, “prototypical” samples were reinterpreted by Russian artists in the context of the proposed circumstances (the will of the customer, the place in the temple), which led to the creation of a bright, original work that reflected the worldview of a person of the 17th century.

Key words: manor church, Ilya the Prophet, ktitor, merchants Skrypins, G. Nikitin, S. Savin, monumental painting, death, harvest

Введение

Храм Ильи Пророка в Ярославле был построен на территории городской усадьбы купцов Иоанкиия и Вонифатия Скрыпиных в 1647–1650 гг. В 1680–1681 гг. [Рутман, 2001] основной храм был расписан артелью художников Гурия Никитина и Силы Савина: «трудившиеся о Бозе изографы града Костромы Гурий Никитин, Сила Савин да ярославец Дмитрий Семенов, Василий Кузьмин, Артемий Тимофеев, Петр Аверкиев, Марк Назарьев, Василий Миронов, Фома Ермилов, Тимофей Федотов, Иван Петров, Иван Андреянов, Иван Иванов, Филипп Андреянов, Степан Павлов» [Покровский, 1890, 123–124]. В качестве заказчицы выступила Иулита Макаровна – вдова Вонифатия Скрыпина [Рутман, 2010]. Приделы и паперти храма были декорированы гораздо позже, произошло это уже после того, как род Скрыпиных пресекался: в 1697 году – Покровский, в 1716–1717 гг. – паперти, приделы Гурия, Самона и Авива и Ризположенский. Имена авторов этих росписей не известны. Ансамбль росписей состоит из 970 сюжетных клейм, 417 из них расположены на стенах и сводах основного храма [Казакевич, А.Ш., Рутман, 2016].

Клейма сгруппированы по горизонтальным ярусам. Пять из них сюжетные (два верхних – деяния Иисуса Христа и евангельские притчи; третий сверху – «Деяния апостолов»; четвёртый сверху – Житие и чудеса Ильи Пророка; пятый сверху – житие и чудеса пророка Елисея, тимпан над западным порталом занимает композиция «Предста царица»). Два яруса имеют орнаментальный характер (нижние части северной и южной стен) и один с храмовой летописью (нижняя часть западной стены).

Интересующая нас композиция «Жатва» или «Болезнь и смерть сына сонамитянки» располагается в «елисеевском» ярусе на южной стене в юго-западном углу храма (илл. 1).

Степень изученности проблемы

Первостепенное место Ильинской церкви среди памятников ярославской архитектуры XVII века обеспечило пристальное внимание к ней среди историков искусства и краеведов буквально с самого начала становления этих областей научного знания. Основной объём исследовательской литературы составляют исторические [Вахрамеев, 1906; Первухин, 1915; Церковь, 2002] и историко-искусствоведческие труды [Бусева-Давыдова, Рутман, 2002; Церковь, 2004]. О монументальных росписях храма в них говорится, как о безусловно важном элементе декоративного убранства, перечисляются наиболее интересные с точки зрения авторов композиции,



Илл. 1. Рождение и смерть сына сонимитянки. Храм Ильи Пророка. Ярославль, 1680–1681.

указывается их расположение, но в силу специфики задач этих изданий детальный анализ этих композиций не производится.

Несмотря на признанное мировое значение Ильинской церкви, этого ансамбля оригинальной монументальной живописи XVII века, исследований, посвящённых ей не так много. Чаще она рассматривается в контекстах основных идейно-художественных исканий русской монументальной живописи XVII века [История, 1913; Некрасова, 1964; Никитина, 2001], непосредственно стилистики «фресок Ярославля» [Брюсова, 1969] и творчества Гурия Никитина [Брюсова, 1982]. Реже анализируется влияние «биографического» контекста ктитора на формирование символической программы декора храма [Летин, 2012; Сукина, 2003].

Эпизод храмовой росписи «Смерти сына сонимитянки» практически в каждом исследовании, посвящённом монументальной живописи Ярославля XVII века, характеризуется как выдающийся по своим художественным достоинствам. В результате чего сложился своеобразный канон его интерпретации. Указание на «оригинальность» трактовки русскими мастерами западного образца – гравюры из «Theatrum Biblicum» (Лицевая Библия Пискаatora) [Гамлицкий, 1998]. Далее обозначается контраст между жатвой как «праздником труда» [Брюсова, 1982, 162] и сценой умирания мальчика, которая описывается в тональности психологического реализма: «На руках у потрясённой глубоким горем матери беспомощное тельце сына с замирающей жизнью, к ней склонилась с искренним участием девушка-служанка» [Брюсова, 1982, 163]. Этот историко-искусствоведческий «канон» советского периода является определяющим и для интерпретации этой композиции молодыми исследователями XXI столетия [Сарабьянова, 2018]. В результате чего в связи с осмыслением самой знаменитой композиции ярославской монументальной живописи XVII века в современном научном знании можно констатировать парадоксальную ситуацию. суть которой заключается в том, что, несмотря на значимость данной композиции, этому произведению не было посвящено монографического исследования, а его интерпретация до сих пор находится в русле «реалистических» тенденций, характерных для отечественного искусствоведения второй половины XX века.

Новизна исследования и постановка гипотезы

Таким образом, наша работа призвана восполнить существующую на сегодняшний день исследовательскую лауну в осмыслении одного из знаковых элементов ярославской монументальной живописи XVII века. Новизна предпринятого нами исследования определяется выбором нового методологического ракурса ин-

терпретации этого произведения с позиций современного научного знания, призванной освежить восприятие данного культурного текста для человека XXI века благодаря подробному анализу сюжетно-композиционных, структурно-семантических и смыслогенерирующих функций композиции, системы образов и деталей. Мы полагаем, что в контексте европейской религиозной культуры XVII века «Смерть сына сонмитянки» задумывалась создателями храмовой росписи отнюдь не как восхищение «настоящим праздником труда» [Брюсова, 1982, 162]. Звучание этого эпизода (как, впрочем, и всего ансамбля росписи) не является по сути ни праздничным, ни мажорным. «Иконическая» яркость колористики и эффектность декораций росписи призваны были «оттенить» эсхатологические мотивы, характерные для трагического мировоззрения человека XVII века, к тому же обострённого драматизмом биографического контекста [Бусева-Давыдова, 2008].

Методы и методология

Для осмысления семантики «Жатвы» в контексте религиозной культуры XVII века как внутренне целостного и одновременно многогранного феномена оптимально использование вариативного и динамичного исследовательского инструментария, комплексного сочетания разнообразных технологий, методов и стратегий исследования, актуализируемых самим материалом, методы исследования представляют собой культурологический синтез вариантов анализа художественного произведения: историко-культурного, историко-функционального, историко-искусствоведческого сравнительно-исторического (компаративистского) и семиотического.

Обсуждение результатов исследования

Пространство храма представляет собой художественный универсум, в котором соотношение места, сюжета и композиции росписей создают единое семантически насыщенное пространство. Интересующая нас композиция представляет собой кульминацию истории сына сонмитянки, входящую в цикл нижнего «елисеевского» яруса росписей храма.

Сам цикл можно разделить на две тематические части. Первая (южная и большая часть западной стены) связана с темой детства. Ей сопутствуют мотивы рождения и смерти, веры и благодарности/неблагодарности. Вторая часть (часть западной и северная стены) связана с темой героики и славы.

Возможно, такая тематика обусловлена историко-биографическим контекстом создания храма и его росписи. Это и участие семейства Скрыпиных в деле II-ого народного ополчения под предводительством Д.М. Пожарского и К.М. Минина, приведшего к воцарению дома Романовых, и семейная драма угасания рода этих богатейших ярославских купцов.

В центре нашего внимания композиция «Смерть сына сонмитянки» как кульминация темы «memento mori» в южной части храмовых росписей.

В системе росписи южной стены храма эта композиция имеет важное смысловое значение. В ней фокусируются рассеянные по всей стене темы рождения – смерти – воскресения (II ярус: «Воскресение сына вдовы наинской», «Воскрешение дочери Иаира», III: ярус «Смерть жены Анания», IV: ярус «Предсказание мудреца о рождении Ильи Пророка», «Рождество Ильи Пророка», «Смерть сына сарапетской вдовы», «Воскресение сына сарапетской вдовы»); болезни – чудесного исцеления (II ярус: «Исцеление слуги сотника», «Исцеление расслабленного в Капернауме», «Исцеление кровоточивой»; III ярус: «Исцеление апостолом Петром хромого», III ярус: «Исцеление апостолом Петром “разного рода недужных”»). Эта диалектичная вариативность задаётся верхним ярусом – росписи в люнетах храма на сюжет «Пасхи» и «Антипасхи» («Недели святого Фомы») как примеров безусловного и чувственного оснований веры. Обратим внимание на то, что в выборе сюжетов воскресений Иисусом Христом дочери Иаира, сына сарапетской вдовы пророком Елисеем «детская» тема акцентируется не только сюжетно. В стенописи Ильинского храма композиции и мизансцены этих сцен решаются тождественно. А две близкие истории деяний Ильи Пророка (о сыне сарапетской вдовы) и его ученика – пророка Елисея (о сыне сонмитянки) синхронизированы в параллельных ярусах росписей. При этом тела умерших мальчиков в погребальных пеленах предстают визуальными рифмами композиций.

Таким образом, история сына сонамитянки вообще и эпизод его внезапной смерти, в частности, аккумулируют в себе все вышеназванные темы: рождения, болезни, смерти и желания воскресения. В пространстве храма место, в котором помещена эта композиция, представляет собой одну из важных видовых точек. Композиция вписывается в рамку между западной стеной и юго-западным столпом, замыкая тем самым небольшую перспективу, открывающуюся взгляду вступающего в храм при повороте им головы направо.

Сама фабула о сыне сонамитянки в стенописи ильинского храма в соответствии с поэтикой трагической «мифопеи» делится на две части: дезис (предыстория рождения, непосредственно рождение и смерть мальчика-сонамитянина) и лизис (путешествие матери за пророком и последующее воскресение им ребёнка) [Торшилов, 1999]. При этом драматическая «завязка» истории помещается на южной стене, а «чудесная» развязка оказывается на западной. Характерно, что история воскрешения пророком Елисеем сына сонамитянки выносится художниками в пространство другой стены. Значимость этого события подчёркивается и преувеличенным размером фигур персонажей по сравнению с их трактовкой на южной стене храма. Обратим внимание на то, что эта «чудесная» часть истории не случайно размещается на левой нижней части западной стены.

Дело в том, что для организации ярославских храмовых пространств в XVII веке было характерно вынесение Страшного Суда на паперть, в пространство галереи. Так Конец Света логически завершал разворачивающуюся здесь в стенописи историю земной жизни человечества от сотворения мира (храм Ильи Пророка) или человека (храм Николы Надеина). В центральном же объёме храма торжествовали законы Божественной вечности. Однако, сцены, размещённые здесь, всё же символически перекликаются с иконографией Страшного суда. Так, воскрешение пророком юного сонамитянина написано в левой нижней части стены, где в иконографии Страшного суда праведникам открывались двери Рая. А омовение в Иордане обнажённого больного проказой Неемана, помещённое в правой нижней части стены, невольно ассоциируется с адскими муками грешников в геенне огненной, то есть там, где в иконографии Страшного суда располагался Ад.

При этом «живописное» повествование акцентирует волю человека, тем более женщины, вопреки обстоятельствам верящей в возможность «исправления» ситуации. Именно мать, не принявшая воли провидения, инициирует возвращение к жизни пророком своего сына. В то время как в инварианты стенописных воскрешений ильинского храма кажутся инициированными непосредственно самими чудотворцами.

Драматизм нарастает не только по нисходящей «диахронической» вертикали, но и по «фабульной» горизонтали деяний Елисея. Большое место отводится двум историям. Так, левую (ближнюю к иконостасу) часть яруса занимает история очищения воды Иерихонского источника, а правую как раз история сына сонамитянки. Здесь эпизоды с чудесами пророка Елисея (очищение воды Иерихонского источника, чудо о преумножении масла, благословение пророком супругов-сонамитян на рождение ребёнка) перемежаются эпизодами со смертью (гибель «нерадивых» детей, смерть сына сонамитянки).

Мотив «Memento mori» становится доминирующим в программе росписи южной стены храма. При этом в сюжете со смертью сына сонамитянки он достигает своей максимальной концентрации, реализуясь уже не тропеически, а буквально.

Тема смерти как результата высшей воли здесь даётся в трагическом ключе «общего знаменателя» бытия, перед ней оказываются равны все. Так, она ниспосылается в виде наказания родителям за нечестивое воспитание детей, и после мольбы Елисея вышедшие из леса две медведицы терзают 42 детей, оскорбивших пророка. Но смерть настигает и единственного сына благочестивых родителей. В таком случае она оказывается и испытанием веры человека, и проверкой его готовности безропотно принять волю Провидения или же надеяться на чудо вопреки обстоятельствам.

Между этими двумя сценами представлена история рождения мальчика, включающая эпизоды с приглашением матерью-сонамитянкой пророка в дом, про-

рочество Елисея о рождении у престарелых супругов ребёнка и само рождение ребёнка. Настроение центральных эпизодов, пронизанных счастьем сбывшейся мечты, противопоставляется драматическим переживаниям крайних. Этот контраст визуализируется в их композиционном и цветовом решениях.

Прежде всего бросается в глаза «открытость» пространств, в которых разворачиваются драматические события. В обоих случаях гибель детей происходит в открытом «космосе». Медведицы терзают маленьких хамов в лесу, а мальчику-сонамитянину становится плохо в поле. При этом персонажи и эпизоды разнесены в условных ландшафтах, практически не соприкасаясь друг с другом. Эти «разреженные» мизансцены создают ощущение разобщённости людей их беззащитности перед лицом смерти.

При этом всё, что касается проявления чудесного, в этом живописном повествовании аранжировано архитектурными декорациями. Условные композиции фантастических зданий-беседок с причудливыми кровлями служат рамками и подиумами для сцен встречи благочестивых супругов с пророком, декорациями для сцены омовения новорождённого ребёнка.

В пейзажах «смертельных» сцен архитектурные элементы присутствуют в виде деталей фона. Чаще всего это условные силуэты городов на горизонте, задающие «географические» координаты изображаемого на переднем плане события. В ландшафтах крайних композиций елисеевского цикла на южной стене архитектурные объекты предстают в виде значимых акцентов, непосредственно связанных с пророком: очищенный иерихонский источник, представленный в виде монументальной чаши ренессансного фонтана, и горница Елисея в доме сонамитян, в которой было положено тело умершего мальчика.

В обоих крайних композициях тема «Memento mori» звучит crescendo. Ещё одной особенностью композиции этих крайних клейм является заполнение центральной части образом-символом (фонтан, жнецы в поле), в других же композициях этого ряда в центре располагаются сами персонажи.

Внесенный на передний план в качестве композиционной оси монументальный фонтан с текущей водой, задаёт здесь тему меры Божественной благодати и наказания. Так, дела человека, подобно воде в фонтане, поднимающейся пропорционально её уровню в питающем источнике, поднимутся ровно на ту высоту и проявят себя именно в той пропорции, которая соответствует Благодати Божией, накопленной у него в душе [E MSI, 45–14]. Соответственно, неблагодарные дети гибнут на горе своих родителей, а сын благочестивых родителей сподобится воскресения.

Итак, первая часть истории о сыне сонамитянки заканчивается на стене Ильинской церкви сценой его смерти на фоне жатвы.

Композиция этого клейма заимствовала гравюры из «Лицевой Библии» Н. Пискатора [Theatrum biblicum, 2020, 172] (илл. 2). В свою очередь, эта гравюра представляет собой синтез сюжетов и приёмов нескольких произведений западноевропейской живописи. Панорама поля с диагональной композицией и жнецами восходит к «Июлю» П. Брейгеля из цикла «Времена года». В скорбной же группе вокруг умирающего мальчика угадываются мотивы микеланджеловской «Pietà» и леонардовской «Святой Анной, Мадонной и младенцем Иисусом». Гравюра имеет чёткую композиционную организацию. Так, по вертикали она делится на две контрастные части: открытое пространство поля сле-



Илл. 2. Смерть сына сонамитянки.
Гравюра из Библии Пискатора. XVII век.

ва и справа – стену дома с дверным проёмом, закрывающую перспективу. По горизонтали на гравюре выдержаны три плана первый – терраса дома сонмитянки; второй – поле и «келейка»; третий – «горизонт». События размещены по нисходящей диагонали в сюжетной последовательности: в левом верхнем углу мальчик жалуется отцу на недомогание; левую часть второго плана занимает изображение процесса жатвы; на переднем плане в правом углу – смерть мальчика. Правую часть второго плана занимает изображение небольшого помещения – «келейки Елисея», – в которой уложили тело ребёнка на время поиска его матерью пророка.

Русские мастера «переводят» характерные для западноевропейской живописи трёхмерное изображение пространства и объектов в двухмерное, характерное для иконописи. При этом ими сохраняются «брейгелевская» диагональ композиции. А благодаря тому, что архитектурным объёмам отводится во «фреске» роль декоративной рамки, панорама жатвы значительно увеличивается, становясь буквально центральным событием эпизода. При этом связанная с ней «мортальная» семантика становится лейттемой эпизода, а сам эпизод приобретает характерное для эпохи барокко диалектическое звучание. Конфликт жизни и смерти выстраивается в пространстве живописного «клейма» по восходящей и нисходящей диагоналям. Восходящая диагональ (левый нижний – правый верхний углы) – это композиционная доминанта эпизода. Она обозначена сплошной линией (граница между колосющейся нивой и жнивьем), выделена колористическим контрастом (золотистая нива и зелёное жнивье), акцентирована нарядными фигурами жнецов. Её символическое значение – граница между жизнью и смертью. Главным образом-символом здесь является колос – жизнь человека. Соответственно, срезанный колос – его смерть. Драматизм ситуации усиливается «праздничным» видом жнецов в разноцветных рубахах и узорчатых штанах, контрастирующих с фабулой эпизода. Ведь эти красивые жнецы и являются знаками смерти, приближающейся к мальчику. Её неотвратимость уже проявляется в плохом самочувствии мальчика, на что указывает жест его руки, поднесённый ко лбу – «жалоба» отцу на головную боль.

Контрапунктом ей выстраивается действие по нисходящей (левый верхний – правый нижний углы) диагонали, символизирующей жизнь человека. «Линия жизни» отличие от сплошной линии «жатвы смерти» предстаёт «дискретной», обозначенной двумя «сюжетными» сценами: жалобой ребёнка на головную боль и опаливанием умершего мальчика. Она буквально перерезается на наших глазах, деля пространство «картины» на пространство жизни и пространство смерти.

Драматизм ситуации усиливается и за счёт отказа русских мастеров от обособления эпизодов-событий, как это было сделано в гравюре. В ней открытое пространство поля противопоставлено архитектурному объёму, точнее «келейке» Елисея, виднеющейся в дверном проёме. На фреске архитектурная декорация минимизирована. Её расположили узкой полосой «рамки» вдоль правого края «клейма». В силу «иконописности» манеры изображения «келейка» здесь из «дальнего» помещения превращается в «верхнее», что придаёт ей важный смысловой акцент. Ложе, на котором, было положено тело умершего ребёнка, оказалось написано практически на линии горизонта буквально на границе между небом и землёй. Сцена в келейке на «фреске» оказывается композиционно и семантически завязана с другими эпизодами этого клейма. Так, она почти симметрична эпизоду «жалобы» ребёнка на головную боль. В обоих случаях линия горизонта проходит по груди мальчика, акцентируя его «пограничное» состояние. В то время как на гравюре архитектурная декорация, в которую помещён этот финальный эпизод истории сына сонмитянки, предельно локализует пространство смерти, ограничивая его исключительно интерьером «келейки» Елисея.

Кульминационное же событие – умирание ребёнка – в его трактовке русскими мастерами также претерпевает ряд изменений. Так, на гравюре персонажи komponуются в замкнутую, непроницаемую для зрителя мизансцену вокруг умирающего мальчика. Впечатление непроницаемости усиливается близостью расположения персонажей друг к другу и физическим контактом. Их взгляды, позы, жестикуляция обращены к мальчику. Руками они касаются или поддерживают друг друга. Так, жнец поддерживает головку ребёнка, а мать трогательно сжимает в руке пяточку

умирающего сына. Таким образом, мальчик оказывается между символическими фигурами, воплощающими смерть (жнец с серпом) и жизнь (мать).

При том, что и в стенописи сохраняется предельная близость расположения персонажей друг к другу, их взаимосвязь, однако, разрывается. Крестьянин, принёсший мальчика матери, всё так же поддерживает голову ребёнка, а вот рука матери уже отпустила его пяточку. Связь с жизнью разорвана. Сын мёртв.

Композиция «пискаторовского» варианта оплакивания сына сонмитянки так же, как и сцена жатвы строится на аллюзиях и цитировании известных произведений европейской живописи. Поза служанки, поднявшей в жесте мольбы-отчаяния руки, неоднократно использовалась в аранжировке композиции «pietà». Так изображены Марии Магдалины на «Оплакиваниях Христа» работы П. Перуджино (1495, Галерея Палатина / палаццо Питти, Флоренция) и А. Каррачи («Три Марии», 1604; Британская Национальная галерея). Фигуры же несчастной матери с умирающим сыном на коленях – явная аллюзия на иконографию центральных персонажей «Pietà»: Мадонну с телом Христа на коленях. Характерно, что в иконографии Pietà в западноевропейской живописи изображение Мадонны с поднесённой к глазам для утирания слёз рукой встречается крайне редко. Сцена на гравюре отдалённо напоминает соответствующие части картин «Оплакивание Христа» Я. Йорданса (около 1656 г., Государственный Эрмитаж, Россия) (илл. 3) и Д. Савольдо (1615–1620, Венский историко-художественный музей, Австрия) (илл. 4). С похожим жестом для утирания слёз изображена Мария Клеопова на картине П.-П. Рубенса (1614, Венский историко-художественный музей, Австрия).



Илл. 3. «Оплакивание Христа»
Я. Йорданса (около 1656 г.,
Государственный Эрмитаж, Россия).



Илл. 4. «Оплакивание Христа» Д. Савольдо.
1615–1620, Венский историко-
художественный музей, Австрия.

А вот изображение тела мальчика вполне соответствует иконографии положения тела Христа в сюжете «Pietà», причём в его самом знаменитом варианте – скульптуре Микеланджело Буонаротти (1499, Собор Святого Петра, Ватикан). Характерными знаками смерти здесь являются его неспособность самостоятельно держать голову и безвольно опущенная правая рука персонажа (илл. 5).

Русские изографы переосмысливают эту драматическую мизансцену в религиозно-символическом ключе. Три женских персонажа (мать-госпожа и две служанки) сгруппированы настолько тесно, что кажутся единым целым. Это впечатление усиливается



Илл. 5. Pietà. Микеланджело
Буонаротти. Собор Святого
Петра, Ватикан, 1499 г.

и одинаковой цветовой гаммой их костюмов, включающей синие и красные цвета. В этой же цветовой гамме написана и одежда жнеца. Так, фигуры служанки и жнеца, одетых в тёмно-красные верхние одеяния с виднеющимися из-под них синими рукавами нижних рубах, обрамляют композицию. Матери и вторая служанка оказываются одетыми в одинаковые розовые хитоны. В результате композиционного и колористического «слияний» персонажей художники достигают эффекта иллюзии «общих частей тела», словно части тела одних персонажей кажутся принадлежащими ещё кому-то. Так, рука жнеца, поддерживающая голову мальчика, в районе локтя «пересекается» с рукой «средней» служанки, отчего начинает казаться, что это именно она поддерживает ребёнка. А её отведённая в сторону левая рука кажется элементом жеста матери. Подобный приём зрительной игры был характерен для ренессансно-барочных экспериментов западноевропейской живописи, в частности эту игру со зрительским вниманием можно видеть в работах Леонардо да Винчи («Святая Анна с Мадонной и младенцем Христом», 1508–1510 (?); Лувр, Франция) (илл. 6). Благодаря постоянному переключению внимания взгляд зрителя не находит покоя, таким образом эта внешне статичная мизансцена получает напряжённую «внутреннюю» динамику, сообщая зрителю состояние тревоги, смутнения.

На гравюре жестикаляция героинь является их социальной характеристикой: благородно сдержанное утирание слёз матерью-госпожой и «непроизвольное» движение рук девушки-служанки из простонародья. В ярославской стенописи жестикаляция героинь имеет исключительно эмоциональную семантику. Но русским мастерам важно не столько констатировать эмоциональное состояние персонажа, сколько показать его динамику. И жесты трёх героинь оказываются тремя этапами проживания горя. При этом персонажи находятся в непосредственном взаимодействии друг с другом. Крайняя фигура (служанка в тёмно-красном платье) устремлена к центральному событию. Она дана в профиль так, что её тело (левый бок и нога) воспринимаются как граница всей группы. Её правая рука поднесена к груди, а ладонь левой согнутой в локте руки лежит на левом же предплечье госпожи. Жесты героини выдают как собственное волнение, любопытство, так и желание утешить госпожу. Центральная фигура матери одета в розовый хитон, из-под левого рукава которого виден синий нижней рубахи с золотистым наручем. На голове и плечах матери белое покрывало. Нижняя часть её тела задрапирована голубым покрывалом, где, собственно, и умирает мальчик. Тело матери изображено анфас, голова же повернута в профиль. Правая рука, поднятая для утирания слезы, изображена без платка. Благодаря этому жест не выглядит «функциональным», а воспринимается исключительно как средство выражения психологического состояния героини. Эмоциональный накал сцены усиливается за счёт символической детали – голубого плаща. Он «стекает» голубой полосой с правого плеча из-под поднесённой к лицу кисти руки вдоль локтя по груди матери и, окутывая её ноги эффектными складками «драгоценной» материи, собирается в огромное символическое «озеро слез». И тельце сына ускользает по его волнам-складкам, а попытка матери ухватить его левой рукой за ножку оказывается тщетной. Поймавшая лишь пустоту рука так и остаётся полусогнутой.

Вторая служанка за правым плечом госпожи изображена с лицом и телом анфас и разведёнными в стороны руками. Согнутые в локтях, они чуть подняты ладонями вверх в жесте, скорее молитвенно-созерцательном, нежели экспрессивном.



Илл. 6. Святая Анна с Мадонной и младенцем Христом. Леонардо да Винчи, 1508–1510. Лувр, Франция.

Такой жест в религиозной живописи означает приятие Высшей воли, смирение и покорность судьбе. И, наконец, замыкающий мизансцену жнец так же, как и на гравюре, поддерживает голову ребёнка. Он опирается на посох. В правой же руке у него снятая в соответствие моменту коричневая шапка. Бордовый цвет его рубахи коррелирует с цветом платья служанки справа.

При этом фигура жнеца противопоставлена слитым воедино трём женским персонажам. Его поза открыта и динамична. Это закономерно роднит его образ более с фигурами жнецов, нежели с обитательницами дома. Он здесь чужой, его протянутая к голове мальчика рука оказывается не столько жестом поддержки, что соответствует буквальному прочтению сюжета, сколько жестом, символизирующим отторжение. Он словно притягивает к себе мальчика, выступая в качестве вестника смерти, её символического жнеца. Не случайно серп у его пояса не только выделен цветом (голубовато-серое лезвие на бордовом фоне ткани рубахи), но и помещён на «первый план», в непосредственной близости к композиционному центру клейма.

Таким образом, в женских образах русскими художниками даётся динамика проживания горя: от взволнованного удивления, через страдание, к приятию ситуации и смирению перед Высшей волею. Однако в трактовке персонажей можно заметить важную особенность. Так мать-сонамитянка и по статусу, и по сюжету – это главная героиня истории. В композиции ей, казалось бы, отведено центральное место. Её фигура буквально заслоняет собой «второстепенных» служанок. Между тем, явно сочувствуя ей, мастера всё же делают центральной фигурой этой мизансцены другую героиню. Зная, что живописные композиции искусства XVII в. иерархичны и что главный персонаж должен был быть изображён в них в центре и анфас, можно утверждать, что здесь эта роль отводится простоволосой служанке. Ось симметрии всей мизансцены этого «оплакивания» проходит именно через её лицо и расположенную под ним голову мальчика. Именно приятие воли Провидения – урок этой части истории человеку XVII столетия. Однако создателям «Жатвы», как людям XVII столетия, открывающим для себя природу физических чувств и эмоциональных переживаний, гораздо интереснее оказывается не следовать схеме канона, а передать опыт собственных наблюдений над природой человека. Поэтому религиозно-философский аспект композиции формализуется и «разыгрывается» второстепенными персонажами, а индивидуально-психологический аспект «отдаётся» главной героине – матери, не смилившейся с потерей единственного ребёнка. Свидетельством тому и является специфика места, композиции и системы образов продолжения этой истории на соседней стене храма, анализ которой был представлен выше.

Заключение

Таким образом, мы можем констатировать, что эпизод «Смерть сына сонамитянки» («Жатва») из «Елисейского» яруса стенописи усадебного храма ярославских купцов Скрыпиных представляет собой уникальный пример визуализации религиозного сознания человека XVII столетия. В контексте символической программы храмовой росписи в этом эпизоде аккумулируется лейттема трагического мироощущения человека XVII столетия: «Memento mori», открытие чувственной природы бытия и апелляция к опыту европейской культурной традиции, в результате чего получается произведение глубоко укоренённое в породившем его историко-культурном контексте, оригинально преломляющее в себе духовный опыт своего времени, а его визуализация в символических образах делает его семантически многогранным.

Благодарность

Статья подготовлена в рамках Пилотной программы инновационных исследований-2035 Юго-Западного университета Китайской Народной Республики при Министерстве образования КНР.

Acknowledgement

Supported by “Innovation Research 2035 Pilot Plan of Southwest University” (SWUPilotPlan023).

Библиографический список

1. Брюсова, В.Г. Фрески Ярославля XVII – начала XVIII века / В.Г. Брюсова. – М.: Искусство, 1969. – 147 с.
2. Брюсова, В.Г. Гурий Никитин / В.Г. Брюсова. М.: Изобразительное искусство, 1982. – 271 с.
3. Бусева-Давыдова, И.Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия / И.Л. Бусева-Давыдова. – М.: Индрик, 2008. – 283 с.
4. Бусева-Давыдова И.Л. Церковь Ильи Пророка в Ярославле / И.Л. Бусева-Давыдова, Т.А. Рутман. – М.: Северный паломник, 2002. – 104 с.
5. Вахрамеев, И.А. Церковь во имя святого и славного пророка божия Илии в г. Ярославле / И.А. Вахрамеев. – Ярославль: типография Г.А. Петражицкого, 1905. – 83 с.
6. Гамлицкий, А.В. Библия Пискаatora и проблема гравированных образцов в европейском искусстве XVI–XVIII столетий / А.В. Гамлицкий // Проблема копирования в европейском искусстве. Материалы научной конференции. 8–10 декабря 1997 г. Российская Академия художеств. – М., 1998. – С. 96–116.
7. История русского искусства / Под ред. И.Э. Грабаря. – М.: издание И. Кнебель, 1913 – Т. 4. – 523 с.
8. Казакевич, Т.Е. Церковь Ильи Пророка в Ярославле [Электронный ресурс] / Т.Е. Казакевич, А.Ш., Т.А. Рутман. – URL: <https://yarwiki.ru/article/143/cerkov-ili-proroka-v-yaroslavle> (дата обращения 29.01.2022).
9. Летин, В.А. Репрезентация ктиторa в символической программе усадебного храма: ярославский посад XVII в. / В.А. Летин // Регионология. – 2012. – № 1. – С. 238–247.
10. Некрасова, М.А. Новое в синтезе живописи и архитектуры XVII века (роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле) / М.А. Некрасова // Древнерусское искусство. XVII век. – М., 1964. – С. 89–109.
11. Никитина, Т.Л. Система росписи центрального объёма церкви Ильи Пророка / Т.Л. Никитина // 350 лет церкви Ильи Пророка в Ярославле (1650 – 2000 гг.): Статьи и материалы. – Ярославль: Александр Рутман, 2001. – С. 20–35.
12. Первухин, Н.Г. Церковь Илии Пророка в Ярославле / Н.Г. Первухин. – М: К.Ф. Некрасов, 1915. – 67 с.
13. Покровский, Н.В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских / Н.В. Покровский. – М.: Тип. Э. Лиснера и Ю. Романа, 1890. – IV. – 172 с.
14. Рутман, Т.А. Композиция «Премудрость созда себе дом» в росписях ярославских церквей XVII–XVIII вв. / Т.А. Рутман // «От мудрости и святости былого» (VII Тихомировские краеведческие чтения). – Ярославль, 1999. – С. 58–61.
15. Рутман, Т.А. Храмовладельцы церкви Ильи Пророка Вонифатий и Иоанникий Скрипины / Т.А. Рутман // 350 лет церкви Ильи Пророка в Ярославле (1650–2000 гг.): Статьи и материалы. – Ярославль: Александр Рутман, 2001. – С. 7–15.
16. Рутман, Т.А. Улита Макаровна Скрипина в истории Ярославского храмовладельчества XVII в. / Т.А. Рутман. – Ярославль: Изд-во ГОУ ВПО «Ярославский гос. пед. ун-т им. К.Д. Ушинского», 2010. – С. 184 с.
17. Сарабьянова, М.В. Жатва [Электронный ресурс] / М.В. Сарабьянова // Арзамас, 2018. – URL: <https://arzamas.academy/micro/fresca/20> (дата обращения 29.01.2022).
18. Сачавец-Федорович, Е.П. Ярославские стенописи и Библия Пискаatora / Е.П. Сачавец-Федорович // Русское искусство XVII века. Сборник статей по истории русского искусства допетровского периода. — Л.: Academia, 1929. – С. 85–108.
19. Сукина, Л.Б. Вера в чудо и традиции обыденного благочестия в русской художественной культуре XVII века / Л.Б. Сукина // Чудесное и обыденное: сб. материалов международной научной конференции / Редкол.: М.С. Тарасова (отв. ред.) [и др.]. – Курск: Изд-во Кур. гос. ун-та. – 2003. – С. 81–93.
20. Theatrum biblicum. Библия Пискаatora из собрания Государственной Третьяковской галереи: [альбом]. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2020. – 523 с.
21. Торшилов, Д.О. Античная мифография – мифы и единство действия [Электронный ресурс]. – URL: <http://cult-lib.ru/doc/torshilov-ancient-mythography/index.htm> (дата обращения 29.01.2022).
22. Церковь Ильи Пророка в Ярославле / Сост. А. М. Рутман. – Ярославль: Александр Рутман, 2002. – Кн. 1. – 173 с.
23. Церковь Ильи Пророка в Ярославле / Сост. А. М. Рутман. – Ярославль: Александр Рутман, 2004. – Кн. 2. – 259 с.

Текст поступил в редакцию 04.02.2022.

Принят к публикации 11.04.2022.

Опубликован 29.09.2022.

References

1. Bryusova V.G. *Gurij Nikitin* [Guriy Nikitin]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1982, 271 p. (in Russian).
2. Bryusova V.G. *Freski Yaroslavlja XVII – nachala XVIII veka* [Frescoes of Yaroslavl of the 17th – early 18th century]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1969, 147 p. (in Russian).
3. Buseva-Davydova I.L., Rutman T.A. *Cerkov' Il'i Proroka v Yaroslavl'* [Church of Elijah the Prophet in Yaroslavl]. Moscow: Severnyj palomnik Publ., 2002, 104 p. (in Russian).
4. Buseva-Davydova I.L. *Kul'tura i iskusstvo v e'poxu peremen. Rossiya semnadcatogo stoletiya* [Culture and art in an era of change. Russia of the seventeenth century]. Moscow: Indrik Publ., 2008, 283 p. (in Russian).
5. *Cerkov' Il'i Proroka v Yaroslavl'* [Church of Elijah the Prophet in Yaroslavl]. Yaroslavl: Aleksandr Rutman Publ., 2004, vol. 2, 259 p. (in Russian).
6. *Cerkov' Il'i Proroka v Yaroslavl'* [Church of Elijah the Prophet in Yaroslavl]. Yaroslavl: Aleksandr Rutman Publ., 2002, vol. 1, 173 p. (in Russian).
7. Gamliczkij A.V. *Bibliya Piskatora i problema gravirovannykh obrazczov v evropejskom iskusstve XVI–XVIII stoletij. Problema kopirovaniya v evropejskom iskusstve. Materialy nauchnoj konferencii. 8–10 dekabrya 1997 g. Rossijskaya Akademiya xudozhestv* [The Piscator Bible and the problem of engraved samples in the European art of the 16th – 18th centuries. The problem of copying in European art. Materials of the scientific conference. December 8–10, 1997 Russian Academy of Arts]. Moscow, 1998, pp. 96–116 (in Russian).
8. *Istoriya russkogo iskusstva* [The history of Russian art]. Moscow: Izdanie I. Knebel', 1913, vol. 4, 523 p. (in Russian).
9. Kazakevich T.E., A. Sh., Rutman T.A. *Cerkov' Il'i Proroka v Yaroslavl'* [Church of Elijah the Prophet in Yaroslavl]. Available at: <https://yarwiki.ru/article/143/cerkov-ili-proroka-v-yaroslavl> (accessed on January 29, 2022) (in Russian).
10. Letin V.A. *Regionologiya* [Regionology]. 2012, no. 1, pp. 238–247 (in Russian).
11. Nekrasova M.A. *Novoe v sinteze zhivopisi i arhitektury XVII veka (rospis' cerkvi Il'i Proroka v Yaroslavl'). Drevnerusskoe iskusstvo. XVII vek* [New in the synthesis of painting and architecture of the XVII century (painting of the Church of Elijah the Prophet in Yaroslavl). Ancient Russian art. 17th century]. Moscow, 1964, pp. 89–109 (in Russian).
12. Nikitina T.L. *Sistema rospisi central'nogo ob'yoma cerkvi Il'i Proroka. 350 let cerkvi Il'i Proroka v Yaroslavl' (1650–2000 gg.): Stat'i i materialy* [The system of painting the central volume of the Church of Elijah the Prophet. 350 years of the Church of Elijah the Prophet in Yaroslavl (1650–2000): Articles and materials]. Yaroslavl: Aleksandr Rutman Publ., 2001, pp. 20–35 (in Russian).
13. Pervukhin N.G. *Cerkov' Il'i Proroka v Yaroslavl'* [Church of Elijah the Prophet in Yaroslavl]. Moscow: K.F. Nekrasov Publ., 1915, 67 p. (in Russian).
14. Pokrovskij N.V. *Stenny'e rospisi v drevnikh khramakh grecheskikh i russkikh* [Wall paintings in ancient Greek and Russian temples]. Moscow: Tip. E'. Lissnera i Yu. Romana, 1890, IV, 172 p. (in Russian).
15. Rutman T.A. *Kompoziciya "Premudrost' sozda sebe dom" v rospisyax yaroslavskix cerkvej XVII–XVIII vv. "Ot mudrosti i svyatosti by' logo" (VII Tikhomirovskie kraevedcheskie chteniya)* [The composition "Wisdom creates a house for itself" in the paintings of Yaroslavl churches of the 17th – 18th centuries. "From the wisdom and holiness of the past". VII Tikhomirov local history readings]. Yaroslavl, 1999, pp. 58–61 (in Russian).
16. Rutman T.A. *Khramozdateli cerkvi Il'i Proroka Vonifatij i Ioannikij Skripiny'. 350 let cerkvi Il'i Proroka v Yaroslavl' (1650–2000 gg.): Stat'i i materialy* [The church builders of the Church of Elijah the Prophet are Boniface and Ioanniky Skripin. 350 years of the Church of Elijah the Prophet in Yaroslavl (1650–2000): Articles and materials]. Yaroslavl: Aleksandr Rutman Publ., 2001, pp. 7–15 (in Russian).
17. Rutman T.A. *Ulita Makarovna Skripina v istorii Yaroslavskogo xramozdatel'stva XVII v.* [Ulita Makarovna Skripina in the history of Yaroslavl Church building of the 17th century]. Yaroslavl: "Yaroslavskij gos. ped. un-t im. K. D. Ushinskogo" Publ., 2010, 184 p. (in Russian).
18. Sachavetz-Fedorovich E.P. *Yaroslavskie stenopisi i Bibliya Piskatora. Russkoe iskusstvo XVII veka. Sbornik statej po istorii russkogo iskusstva dopetrovskogo perioda* [Yaroslavl wall paintings and the Piscator Bible. Russian art of the XVII century. Collection of articles on the history of Russian art of the pre-Petrine period]. Leningrad: Academia Publ., 1929, pp. 85–108 (in Russian).
19. Sarabjanova M.V. *Zhatva* [Harvest]. Available at: <https://arzas.academy/micro/fresca/20> (accessed on January 29, 2022) (in Russian).
20. Sukina L.B. *Vera v chudo i tradicii oby'dennogo blagochestiya v russkoj xudozhestvennoj kul'ture XVII veka. Chudesnoe i oby'dennoe: sb. materialov mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [Belief in miracles and traditions of everyday piety in the Russian artistic culture of the 17th century. Wonderful and ordinary: collection of materials of the international scientific conference]. Kursk: Publ. Kur. gos. un-t, 2003, pp. 81–93 (in Russian).
21. *Theatrum biblicum. Bibliya Piskatora iz sobraniya Gosudarstvennoj Tret'yakovskoj galerei* [Theatrum biblicum. Piscator's Bible from the collection of the State Tretyakov Gallery]. Moscow: Gos. Tret'yakovskaya galereya Publ., 2020, 523 p. (in Russian).
22. Torshilov D.O. *Antichnaya mifografiya – mify i edinstvo dejstviya* [Ancient mythography – myths and unity of action]. Available at: <http://cult-lib.ru/doc/torshilov-ancient-mythography/index.htm> (accessed on January 29, 2022) (in Russian).
23. Vakhrameev I.A. *Cerkov' vo imya svyatogo i slavnogo proroka bozhiya Il'i v g. Yaroslavl'* [Church in the name of the Holy and glorious Prophet of God Elijah in Yaroslavl]. Yaroslavl: Tipografiya G.A. Petrazhiczko, 1905, 83 p. (in Russian).

Submitted for publication: February 4, 2022.

Accepted for publication: April 11, 2022.

Published: September 29, 2022.