

**НЕСВИЖСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVIII ВЕКА И РАБОТЫ
ХУДОЖНИКА МАКСИМА ИСКРИЦКОГО ИЗ НЕСВИЖА
В ВОЛОГОДСКОМ СОФИЙСКОМ СОБОРЕ**

Баженова Ольга Дмитриевна,

доктор искусствоведения, профессор кафедры искусств и средового
дизайна Белорусского государственного университета

Аннотация. Статья посвящена придворному художнику первой половины XVIII века Максиму Искрицкому, автору 54 икон иконостаса Вологодского Софийского собора. Выясняется западноевропейский контекст творчества живописца, высказывается гипотеза о местах его рождения и обучения, дается точная транслитерация его фамилии. Показывается роль белорусского и украинского искусства барокко в становлении творчества художника.

Ключевые слова. Западноевропейский контекст живописи, жолкевская школа живописи, Несвиж, Вологодский Софийский собор, барокко, иконостас, росписи.

Исследование западноевропейского контекста русской живописи первой половины XVIII века – важная задача современного этапа изучения истории русского искусства. Цель данной статьи – представить творчество Максима Искрицкого, одного из авторов сакральной живописи (икон) иконостаса Вологодского Софийского собора, в контексте белорусской живописи XVIII века.

Сакральная живопись в пяти ярусах (рядах) иконостаса Вологодского Софийского собора, принадлежащая кисти Максима Искрицкого (1705/7-1756), – яркий пример внедрения западноевропейской стилистики барокко в культуру русского Севера первой половины XVIII века. Творческое наследие мастера, собранное в Софийском соборе, значительно, это 54 произведения в размере от одного до двух с половиной метров, разного жанрового наполнения: от ростовых фигур на пейзажном фоне до сюжетных композиций. Подобное количество сохранившейся живописи одного автора – нечасто встречаемое явление в истории искусства первой половины XVIII века.

Отправной точкой нашего исследования явилось архивное свидетельство о происхождении художника Максима Искрицкого из белорусского города Несвижа. Белорусское искусство XVIII столетия – это условное терминологическое обозначение искусства Великого Княжества Литовского, составлявшего с Коронай Польской большое государственное объединение Речь Посполитая. До разделов этой страны в 1772-1795-е годы её культура была неотъемлемой частью западноевропейского художественного мира. Наследниками Речи Посполитой считаются сейчас современные суверенные государства Беларусь, Литва, Украина, Польша и частично Латвия. Все названные народы и территории называются иногда «польскими» по традиции русскоязычных авторов XIX века. Исторически и фактически это были культуры, неплохо осознававшие уже в XVIII столетии свою самодостаточность, но, к сожалению, приступившие к изучению своего художественного наследия с большим опозданием.

Важным центром театрального, станкового и монументального искусства Великого Княжества Литовского в XVIII веке был город Несвиж, столица необъятных владений князей Радзивиллов, которым принадлежало более 30 процентов указанных территорий. Несвиж – знаменитый своей историей город, родовое гнездо одной из могущественных фамилий Великого Княжества Литовского и Речи Посполитой XV-XX столетий. Радзивиллы насчитывали и насчитывают около 17 поколений своей семьи, живущих ныне в пределах таких европейских государств, как Франция, Италия, Англия, Польша. Женская линия рода представлена важными персонами, которые как жёны и матери дали Европе королей и императоров, мужская – знаменитыми военачальниками и дипломатами, учёными. В XVIII веке в Несвиже организовали один из первых в Великом Княжестве Литовском и Короне Польской театр, автором пьес и сценарии для которого стала княгиня Франтишка Уршуля Радзивилл. Сейчас Несвиж – крупный туристический центр Беларуси, расположенный примерно в 120 километрах от столицы республики, города Минска. Несвиж, как и в целом обширное культурное наследие князей Радзивиллов, находится под охраной ЮНЕСКО. Замок князей Радзивиллов в Несвиже является историко-художественным музеем-заповедником.

В конце XVII – первой половине XVIII века в Несвиже был сосредоточен большой художественный двор князей Радзивиллов, куда прибывали для рабо-

ты иностранные художники, где готовили своих местных мастеров. Художники выполняли заказы для княжеского двора, опекаемых князьями храмов трёх вероисповеданий: католической, униатской, православной конфессий. Светская и сакральная живопись в целом были близки стилистически друг другу, то есть искусство развивалось в стороне от профессиональных канонов, следуя своим собственным законам, придерживаясь формообразовательных принципов европейского искусства барокко. Единственно, что следует отметить, это наличие трёх уровней исполнения произведений – высокий, средний и низовой. При опоре порой на одни и те же иконографические источники, художники могли создавать произведения разного уровня.

Несвижский художественный двор Радзивиллов первой половины XVIII века был сформирован из нескольких групп мастеров, подготовленных в замке в Белой Подлеской княгиней Анной Сангушко Радзивилл и в замке короля Речи Посполитой Яна III Собеского в Жолкве подо Львовом на Украине в конце XVII – начале XVIII века. Это была большая группа живописцев и скульпторов, во главе которой стоял «премьер-маляж» (первый художник) радзивилловского двора Ксаверий Доминик Геский (1700?-1764). Среди выдающихся живописцев следует назвать Казимира Лютницкого, Станислава Миколаевского, Николая Струмецкого, Константина Петрановича, Андрея Зашконта, Михаила Скшицкого (Michał Skrzycki)¹. Живопись Максима Искрицкого по стилистике соотносится с сохранившимися до наших дней росписями приходского костёла в Несвиже. Для росписей использована иконография П. П. Рубенса. Они выполнены в стилистике барокко, в духе живописи, характерной для Болонской академии Климентина. В этом контексте звучат и воспринимаются вологодские произведения Максима Искрицкого.

О Максиме Искрицком в архивных документах, касающихся несвижского художественного двора, ничего не обнаружено. Но, учитывая корпоративный характер профессий в XVIII веке, возможно предположить, что Максим являлся одним из представителей семьи художников Скшицких, работавших в Несвиже и происхождением связанных с замком в Жолкве на Украине.

Данная гипотеза подтверждается при обращении к собственноручной подписи Максима Искрицкого в документах Вологодской духовной консистории. Он подписывался как Skrzycki², что в переводе с польского на русский

язык следует читать как Скшицки (Скшицкий). Скшицкий – действительно сложная для транслитерации фамилия. По правилам чтения удвоенных согласных в польском языке «gz» после глухой согласной читается как «ш». От такой языковой сложности и произошёл большой разброс в написании фамилии художника в публикациях XIX-XX века: Скрицкий, Скрицкой, Сировский, Сирицкий, Искрицкий³. Правильнее было бы писать по-русски фамилию художника Скшицкий, Максим Скшицкий. Фамилию Скшицкий могли произносить также в варианте «Критский», что в какой-то степени объясняет излагаемую Николаем Суворовым в XIX веке легенду о писании икон в иконостасе «одним придворным живописцем греком Критином, сосланным будто бы за какую-то вину в Вологду в конце царствования Петра Великого»⁴.

Автором открытия вологодского периода творчества Максима Скшицкого (Искрицкого) является реставратор и известный историк древнерусского искусства Вологодских земель профессор Александр Рыбаков. Он изложил свои выводы в двух больших статьях в научных сборниках 1994 и 2003 годов⁵. В указанных публикациях творчество Скшицкого (Искрицкого) предстало как точный исторический факт на основе интерпретации документов архива Вологодской духовной консистории. Авторская манера письма художника была основательно проанализирована в стилистическом и технико-технологическом ключе. А. Рыбаков отметил присущее Максиму Скшицкому стремление к портретности, яростную энергию его образов, умелую передачу движения и сложные драпировки с глубокими складками в одеждах библейских персонажей⁶.

Однофамилец Максима Скшицкого и возможный его родственник, несвижский художник Михаил Скшицкий, был родом из Жолквы. Известно, что его сестра Анна была замужем за очень известным живописцем, автором икон большого количества храмов Львовщины на Украине, Иваном Рутковичем (подписывался как Руткевич, около 1650 – начала XVIII века). Сам Михаил Скшицкий, согласно архивным документам, принимал участие в создании монументальной живописи радзивилловского дворца в Гродно, работал там под руководством итальянского художника Антонио Мелана, украшал залы дворца в Несвижском замке, выполнял росписи Несвижского приходского костёла, был автором большого количества произведений в портретной галерее Радзивиллов. Важно отметить, что Михаила ценили ученики (подмастерья) как

хорошего знатока техники живописи и просились к нему на обучение. Такую просьбу написал один из учеников несвижского художественного двора Валера⁷. Из всего названного творческого наследия Михаила Скшицкого сохранились только росписи Несвижского приходского костела.

Украинские исследователи выделяют мастеров живописи Жолквы в особую художественную школу⁸. И действительно, нельзя не считаться с присутствием в Жолкве таких значительных мастеров, как Иван Руткович или Василий Петранович, свободно работавших в жанрах портретной, религиозной (сакральной), исторической, пейзажной живописи. Цех живописцев в Жолкве не только готовил своими силами молодые кадры, но и посылал талантливых живописцев на учёбу в художественные центры Австрии, Германии, Италии.

Если учитывать все реалии художественной жизни Великого Княжества Литовского и Речи Посполитой XVIII столетия и существование жолкевской живописной школы, то можно предположить, что Максим Скшицкий получил хорошую художественную подготовку в кругу жолкевских живописцев.

Собственно биография Максима Скшицкого представляет его художником, ценным заказчиком и даже русским императорским двором. Согласно нескольким источникам, он имел статус придворного художника и получил дворянство. Имя Скшицкого было известно русским исследователям ещё в XIX веке. Николай Собко, опираясь на архивные исследования Петра Петрова, поместил короткую статью о художнике в «Словаре русских художников, ваятелей, живописцев» 1895 года⁹. В ней художник назван придворным живописцем Елизаветы Петровны и указана дата его смерти около 1756 года, а также такое важное изменение его общественного статуса, как получение дворянского звания. Обширнее биография Скшицкого была восстановлена на основании двух архивных документов: «Донесения гоф-интенданта Шаргородского по гоф-интендантской части» 1742 года (Центральный Государственный Архив Древних Актов, дела Вотчинной канцелярии) и «Штатного списка Канцелярии от строений на 1767 год» Якова Штелина (Государственная Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, Отдел рукописей) историками искусства 1970-х годов Ниной Молевой и Элеем Белютиным в «Материалах к словарю русских художников первой половины XVIII века» 1965 года¹⁰. Появилось знание о работе художника до 1742 года в Вотчинной канцелярии, в 1731 году в

качестве декоратора в театральной труппе императрицы Елизаветы Петровны в селе Покровском под Москвой, в Псково-Печерском монастыре в 1734 году, о его местонахождении в 1744 году в Санкт-Петербурге в приходе (церкви) Исакия и именовании его «Живописцем двора». Показанная Собко дата рождения художника в 1705 году была откорректирована в публикациях А. Рыбакова на 1705/1707 год. Следует отметить, что Вологодская связка архивных документов оказалась наиболее информативной, представила жизненные перипетии вологодского периода творчества художника, его семейное положение. Он был женат на Анне, имел двоих детей, при его дворе его находилось два крепостных человека. Художник был удалён из Вологды, не успев закончить работу, по приказу епископа Вологодского и Белозерского Амвросия Юшкевича в 1738 году, что поставило в неловкое положение автора и резчика иконостаса Софийского собора, одновременно и руководителя Вологодской духовной консистории Арсения Борщевского, с которым они вместе работали в соборе.

Качество живописи Максима Скшицкого в иконостасе Вологодского Софийского собора подтверждают его высокое мастерство художника западноевропейской выучки. Иконография является частью тех иконографических предпочтений, которые были в ходу у несвижских и жолкевских художников. В этом отношении, бесспорно, можно указать на гравюры Питера Пауля Рубенса, выполненные им самим, его учениками и последователями, которыми пользовался Максим Скшицкий как образцами. В произведениях Максима Скшицкого оказался сохраненным даже принцип живописи родоначальника европейского барокко XVII века, хорошо читаемый в ростовых изображениях святых, пророков и праотцев в иконостасе Софийского Собора: фигуры значительно выдвинуты на передний план, занимают большую часть поверхности полотна. Технично-технологические приёмы работы Максима Скшицкого близки художественной системе немецких мастеров XVII столетия¹¹: по тонкому масляному красно-коричневому (имприматура) грунту живопись выполняется тонко (жидко) проложенными тенями и имеет корпусные красочные акценты «на свету».

К таким выводам в контексте искусства несвижского художественного центра позволяет прийти проведенное российскими реставраторами в 1990-е годы основательное исследование вологодских произведений Максима Скшицкого¹².

Максим Скшицкий (Искрицкий) вошёл в русскую живопись первой половины XVIII века в период до её академического развития (до открытия в Санкт-Петербурге Академии художеств) при наличии в русской культуре, по мнению Наталии Комашко, двух вариантов сакральной живописи¹³. Скшицкий не изменил принципам усвоенного им западноевропейского технологического, иконографического и образного мастерства, работая в России. Перед приглашёнными западноевропейскими художниками в первой половине XVIII века всегда вставал вопрос изменения своей авторской манеры в сторону стилистики поздней древнерусской живописи, так называемого «живства». В лице Максима Скшицкого возможно видеть художника, который продолжает традиции белорусского барокко в русской культуре XVIII столетия¹⁴.

Примечания

¹Баженова О. Радзивилловский Несвиж. Росписи костела Божьего Тела. – Минск, 2007. – С. 66-98.

²Рыбаков А. А. Реставрация произведений масляной живописи XVIII в. из интерьера Вологодского Софийского Собора // Грабаревские чтения. – М., 2003. – С. 178.

³Молева Н., Белотин Э. Живописных дел мастера. – М., 1965. – 332 с.

Рыбаков А. А. Иконостас Вологодского Софийского собора (к истории создания и реставрации) // Вологда. Историко-краеведческий альманах. Вып. 1. – Вологда, 1994. – С. 242-258.

Рыбаков А. А. Реставрация произведений масляной живописи XVIII в. из интерьера Вологодского Софийского Собора // Грабаревские чтения. – М., 2003. – С. 176-193.

Собко Н. П. Словарь русских художников, ваятелей, живописцев... Т. 11. Вып. 1. – СПб, 1895.

⁴Суворов Н. И. Описание вологодского кафедрального Софийского собора. – М., 1863. – 191 с.

⁵Рыбаков А. А. Реставрация произведений масляной живописи XVIII в. из интерьера Вологодского Софийского Собора.

Рыбаков А. А. Иконостас Вологодского Софийского собора (к истории создания и реставрации).

⁶Рыбаков А. А. Иконостас Вологодского Софийского собора (к истории создания и реставрации). С. 253.

⁷Баженова О. Указ. соч. С. 95.

⁸Свентицкая В. Словарь жолкевских мастеров живописи и резьбы // Украинское искусствознание. В.1. – Киев, 1967. – С. 135-146 (на укр.яз).

⁹Собко Н. П. Указ. соч. С.501.

¹⁰Молева Н., Белотин Э. Указ. соч. С. 209, 232.

¹¹Рыбаков А.А. Иконостас Вологодского Софийского собора (к истории создания и реставрации). С.178.

¹²Рыбаков А. А. Реставрация произведений масляной живописи XVIII в. из интерьера Вологодского Софийского Собора.

Рыбаков А. А. Иконостас Вологодского Софийского собора (к истории создания и реставрации).

¹³Комашко Н. Русская икона XVIII века. – М., 2006. – 340 с.

¹⁴Там же. С. 11.