

РЕСТАВРАЦИЯ ФРЕСОК И ИКОНОСТАСА ВОЛОГОДСКОГО СОФИЙСКОГО СОБОРА В 1960-70-е ГОДЫ¹

Рыбаков Александр Александрович,

доктор искусствоведения, профессор,
ведущий научный сотрудник Вологодского филиала Всероссийского
художественного научно-реставрационного центра имени академика
И. Э. Грабаря

Аннотация. В статье кратко излагается история реставрации фресок вологодского Софийского собора, созданных в 1686-1688 годах ярославскими мастерами стенного письма под руководством знаменщика Дмитрия Плеханова. В публикации содержится также информация о создании и реставрации икон иконостаса Софийского собора, написанных петербургским живописцем Максимом Искрицким в 1736-1738 годах. Автор статьи Рыбаков А. А. является исполнителем и руководителем реставрационных работ, проводившихся в Софийском соборе в 1960-70-е годы.

Ключевые слова. Софийский собор, фрески, иконы, иконостас, реставрация.

20 октября 1613 года Вологду захватил отряд польско-литовских интервентов. Поляки «град Вологду и людей многих посекали и соборную и апостольскую святую церковь Софеи Премудрости Божия Слова кресты на церкви и верх и в церкви благословение Божие образа и книги и ризы и сосуды <...> сожгли и разорили без остатку...»¹. После этого разорения в декабре 1613 года архиепископом Сильвестром главный храм был вновь освящен в честь «Софеи Премудрости Божией».

В XVII веке Софийский собор постепенно благоустраивается, приобретает все более парадный, торжественный вид как снаружи, так и внутри.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ. Проект № 16-04-00368-ОГН\18

Около 1621 года окончательно оформился иконостас собора. В 1639 г. царь Михаил Федорович прислал в собор большое паникадило весом в 28 пудов. Иконы местного ряда украшаются серебряными басмьяными окладами и венцами. Перед иконостасом стояли тощие свечи, «навоженные разными травами». Здесь совершались своеобразные театрализованные обряды «Страшного суда» и «пещного действия». В качестве кафедры архиепископа собор занимает центральное место не только в городе, но и во всей обширной епархии.

В конце XVII в. при архиепископе Гаврииле прежний соборный иконостас заменен новым. Тот же архиепископ Гавриил украсил Софийский собор фресками. Для этой цели он в 1686 году пригласил ярославских мастеров стенного письма под руководством знаменщика Дмитрия Плеханова. Тридцать опытных ярославских иконописцев составляли артель Плеханова. Каждый из них хорошо знал свою роль при исполнении храмовой росписи, что позволяло им выполнять крупные фресковые ансамбли в короткие сроки.

Артель Плеханова приступила к росписи Софийского собора на Ильин день 2 августа 1686 г. В соборе были установлены леса («подвязи»), и левкасчики приступили к левкашенью куполов, барабанов, подпружных арок и сводов. Как показало технико-технологическое исследование, роспись Софийского собора выполнялась в технике русской фрески по сырой штукатурке (а фреско). На стенах собора хорошо заметны границы дневных участков левкаса и их соединительные швы. Как правило, дневной участок левкаса был равен размерам тематического регистра в пределах стены. В первый год работы мастерами были расписаны объёмы главного храма (кафоликона) общей площадью свыше 3000 квадратных метров (илл. 1). Как сообщает надпись на убрусе северной стены, работа по росписи главного храма завершена 20 сентября 1686 г. Роспись алтарных апсид и порталов выполнялась летом 1688 г.²

В продолжение почти двух столетий Софийский собор служил для архиерейских богослужений в летнее и в зимнее время. Однако службы в



Илл.1 Дмитрий Плеханов с артелью. Интерьер Софийского собора. Роспись столбов и северной стены. 1686 г. После реставрации.

холодном соборе в зимние морозы доставляли и молящимся, и священнослужителям массу неудобств, вследствие чего в середине XVIII в. возникла мысль о необходимости построения рядом с холодным теплого собора. Строительство теплого Воскресенского собора было завершено в 1776 г. С этого времени большую часть года Софийский со-

бор бездействует и постепенно в жизни Архиерейского дома оттесняется на второй план, все более приобретая раритетное значение, что приводило к активному развитию разрушительных процессов на фресках и на живописи икон иконостаса. В 1924 г. Софийский собор передан в ведение Вологодского государственного музея (ныне Вологодский государственный архитектурный и художественный музей-заповедник). В нем был установлен маятник Фуко и развернута экспозиция антирелигиозного музея³.

Первое известное нам поновление стенописи Софийского собора выполнил вологодский иконописец Максим Яковлев с товарищами в 1711 г. Судя по сравнительно небольшой сумме денег, выплаченной иконописцам,

это поновление не имело сплошного характера⁴. Другая, более серьезная, поправка стенописи была совершена в середине XVIII в. По смете, составленной вологодским иконописцем Алексеем Матфеевым Самойловым, «к оному возобновлению стенного письма» потребовалось на краски 500 руб. и за работу иконописцам тоже 500 руб. В 1747 г. Синодом выдано вологодскому Архиерейскому дому 1156 руб., из которых 500 руб. – «на новое стенное письмо в Софийском соборе», т. е., очевидно, на поправление фресок⁵.

Поновление фресок предпринималось и во второй половине XVIII в. В расходной книге Архиерейского дома за 1772 г. имеется запись: «В награждение подрядчикам стенного в соборе письма 1 руб.». В следующем году прописывал у порталов живописец Киевского Златоверхо-Михайловского монастыря иеродиакон Климент.

К середине XIX в. фрески Софийского собора снова пришли в тяжелое состояние⁶. В 30-50-х гг. XIX века по всем древнерусским городам прокатилась волна реставраций и «поновлений» художественных памятников отечественной культуры, в том числе и древних фресок. Однако представления о задачах и нормах реставрации, существовавшие тогда, значительно отличались от тех, которые установились в наши дни. В XIX веке delicate тона древней живописи кажутся поблекшими, выцветшими, рисунок представляется примитивным, несовершенным. Поэтому реставратор того времени, «восстанавливая» фрески, обычно просто переписывал их, «выправляя» рисунок и усиливая цвет. Не избежал в то время общей участи всех крупных памятников древнерусского искусства и вологодский Софийский собор. Наряду с «поправлением» его архитектурной части в нем были «возобновлены» и фрески.

Вологжанам того времени тоже казалось, что живопись в соборе поблекла от времени⁷. Попытка «возобновить» стенную живопись была предпринята при епископе Иннокентии в 1841 году иконописцем Медведевым. Медведев переписал масляными красками композицию нижнего регистра северной стены «Сошествие во ад». Вскоре Иннокентия перевели в Киев, и дальнейшее «возобновление» не состоялось. 2 августа 1844 г. энергичный

кафедральный протоиерей Василий Нордов обратился к епископу Иринарху с докладом, в котором он обрисовал неприглядное состояние Софийского собора и внес ряд предложений по его благоустройству. О фресках, в частности, он сообщил, что «штукатурка на стенах внутри собора местами обвалилась, и стенное письмо на стенах и сводах частью повредилось, частью опершавело». С этого акта началась деятельность епархиальных властей по подготовке полного «возобновления» собора⁸.

15 августа 1847 г. в день Успения Богоматери епископ Евлампий обратился с амвона с воззванием о пожертвованиях на восстановление Софийского собора. Вскоре поступили взносы, и в ноябре 1847 г. был учрежден «Комитет для возобновления Софийского собора». В марте 1848 г. был заключен договор «на главный предмет возобновления собора, на возобновление стенного иконного письма»⁹. Исправить все повреждения стенописи подрядился штатный живописец ярославского Архиерейского дома Александр Максимович Колчин с артелью. В середине мая 1848 г. он приступил к работе и завершил ее в конце лета 1850 г. Сообразно вкусам своего времени А. М. Колчин заново переписал всю живопись. Без «поновления» остались лишь росписи каменной алтарной преграды, сохранившейся за иконостасом. Как правило, Колчин старался не выходить за пределы старой графьи и первоначальный цвет перекрывать цветом той же спектральной группы. Но тем не менее он целиком остается в рамках установившихся к тому времени взглядов на задачи реставрации. Старательно, насколько только это возможно в границах графьи, он стремится «выправить» рисунок, придать ему большую анатомическую достоверность, иногда, впрочем, игнорируя графью. Считая плоскостность старой живописи ее недостатком, следствием «неумения» старых мастеров решать пространственные задачи, как это было общепринято, он усиливает объемность фигур, нередко выправляет «погрешности» против перспективы. Столь же велики изменения, внесенные А. М. Колчиным в колористическую гамму росписей. Он резко усилил звучание каждого отдельного цвета, не смущаясь возникавшим при этом диссонансом. Мягкий фиолетоватый цвет старых фонов он заменил

интенсивным холодным цветом прусской синей и ультрамарина. Вместо старой празелени, имеющей бархатистый пастельный тон, он применил изумрудную ярь-медянку. На месте старых красновато-коричневых земель он пишет темным краплагом, в росписи вместо охры почти всюду использует желтый крон и т.д.

Тенденция к интенсификации цвета при «возобновлении» древней живописи и при исполнении новой в XIX столетии была почти всеобщим явлением. В этом факте нашло свое отражение не только общее для эпохи романтизма тяготение к повышенной звучности цвета, но и качество материалов, которыми теперь работает художник. Если раньше стенописец пользовался натуральными красками, главным образом минерального происхождения, обладавшими приглушенной, как бы естественным образом сгармонированной цветовой гаммой, то в XIX веке в распоряжении живописцев имелся уже богатый ассортимент красок искусственного происхождения, более ярких и звучных. А так как работа по традиции велась во многих случаях открытым цветом, то, естественно, росписи колористически значительно изменились, стали более броскими и крикливыми.

Помимо «возобновления» живописи, А. М. Колчиным были произведены работы по восстановлению и укреплению штукатурного слоя. Мастера из его артели произвели заделки в местах выпадов штукатурки, достигающих иногда, особенно в арках и парусах, размеров до 1 м². Они удалили примерно около трети всех левкасных гвоздей, обнажившихся к тому времени, забив образовавшиеся углубления битым кирпичом и заделав их новой штукатуркой. Уже в 1868 г. потребовалось произвести очередное «поновление» живописи на столпах, которое делал прилуцкий живописец Александр Поваров, запись об этом имелась на западной стороне юго-восточного столпа. Обнаружены следы и других, более поздних, поправок, главным образом на местах выпадения штукатурки (западная стена алтаря и пр.).

В 1958 г. в Вологде при областном управлении культуры была создана Специальная научно-реставрационная мастерская, начались работы по ар-

хитектурной реставрации Софийского собора. Стенная живопись собора к этому времени находилась в крайне тяжелом состоянии. Поверхность живописи была покрыта слоем пыли и копоти, высолами. Из-за того, что в соборе гнездились большое количество голубей, многие участки росписи, особенно на стенах, были сильно загрязнены птичьим пометом. Естественное старение связующих, а также резкие температурно-влажностные перепады способствовали возникновению и активному развитию процессов разрушения как в системе «красочный слой – штукатурка – кладка», так и в структуре отдельных ее компонентов, особенно в структуре красочного слоя.

Бучение и обрушение штукатурки отмечалось в арках, в парусах, в верхней части столбов. Из-за проникновения грунтовой влажности в кладку стен и столбов в их нижней части наряду с большими участками бучения имелись многочисленные утраты живописи вместе с грунтом. Следствием протекания кровли явилось то, что на сводах, в арках и парусах живопись местами оказалась смытой до грунта; такие участки достигали размеров до 4-5 м². Слой записи 1848 – 1850 гг. в значительной мере также утратил прочность связующего, во многих местах находился в распыленном состоянии, осыпался, шелушился, отслаивался крупными пластинами. Нередко, особенно на тех участках, где первоначальная живопись была написана «а секко», запись осыпалась вместе с авторским красочным слоем. Штукатурные заделки, произведенные в 1848 – 1850 гг., на многих участках обрушились или грозили обрушением. Продолжавшийся процесс коррозии железных арматурных гвоздей, которые были оставлены при реставрации 1848-1850 гг., разрушал штукатурку и живопись, особенно на сводах. На высоту трех поясов, а иногда и более, росписи были покрыты густым налетом высолов, местами образовавших твердую корку. Сырость способствовала развитию различных видов плесневых грибов, от которых особенно сильно страдала живопись в алтаре (илл. 2).

В 1962 году администрацией Вологодской области было принято решение приступить к реставрации стенной живописи собора. Реставрационные работы возглавил известный ленинградский художник-реставратор Н. В.



Илл. 2 Дмитрий Плеханов с артелью. Роспись барабана центральной главы. Праотец Адам. 1686. До реставрации.

онные работы на нижней части стен: места отставаний штукатурного слоя были укреплены путем инъекции связующего раствора, а кромки утрат зафиксированы бортовым укреплением.

Как известно из практики реставрационных работ, каждый памятник древнерусской стенной живописи требует глубокого и тщательного изучения его состояния и разработки наиболее приемлемой, эффективной реставрационной технологии. Поэтому в первый период работ в Софийском

Перцев. Первая и важнейшая задача реставраторов состояла в том, чтобы прекратить процесс активного разрушения росписей и тем ликвидировать опасность новых утрат живописи. Прежде всего были приняты меры к улучшению температурно-влажностного режима собора (устранение протечек кровли, систематическое проветривание, контроль за показателями температуры и влажности и т. п.). После этого были проведены первоочередные консерваци-

соборе (1962-1965 гг.) было затрачено значительное время на поиски оптимальных методов реставрации и в первую очередь методов консервации.

Первостепенной задачей было установление наиболее эффективного метода консервации сохранившегося красочного слоя. Эксперименты показали, что лучшие результаты в данных условиях дает применение синтетической смолы – полибутилметакрилата высокой вязкости (блочного). Этот полимер прозрачен, бесцветен, атмосфероустойчив, водостоек, пластичен, обладает высокой адгезионной способностью, дает малую усадку, морозоустойчив, легко растворим в ряде растворителей. Возможности использования полибутилметакрилата для консервации древних памятников, в т. ч. древней монументальной живописи, были исследованы реставраторами Государственного Эрмитажа.

В начальный период реставрации стенописи Софийского собора перед реставраторами не стояла задача раскрытия живописи XVII века. Однако, уже в ходе работ на западной стене по ряду соображений как технологического, так и эстетического порядка стала очевидной необходимость освобождения первоначальной живописи от позднейших наслоений. Толстый слой записи затруднял процесс укрепления живописи, заставляя повышать концентрацию раствора полибутилметакрилата и увеличивать число повторных пропиток, т. к. в случае недостаточного введения полимера не достигалась эффективность укрепления. Полное предварительное укрепление росписи вместе с записями чрезвычайно затруднило бы впоследствии раскрытие авторской живописи. Поэтому Реставрационным советом при Управлении культуры Вологодского облисполкома было принято решение об освобождении живописи XVII в. от позднейших наслоений. Первые расчистки произведены на той же западной стене; от записей были успешно освобождены изображения трубящих ангелов, Земли и Воды, детали сцен «рая» и «ада» и др.

Значительные утраты живописи в местах осыпей и протечек, а также новые штукатурные заделки и вставки на месте левкасных гвоздей резко нарушали целостность росписей, мешали восприятию отдельных фрагмен-

тов и композиций в целом. Для обеспечения целостности восприятия стеной живописи производилось тонирование наиболее значительных утрат. Из имеющихся ныне художественных материалов наиболее отвечающими требованиям реставрационных задач в Софийском соборе были признаны темперные краски на поливинилацетатной основе. Как показал опыт, при нанесении на штукатурку тонким слоем они ведут себя вполне удовлетворительно. Кроме того, для обеспечения прочности при тонировании на утраты наносился слой известковой подгрунтовки с добавлением поливинилацетатной эмульсии. Принципом тонирования утрат живописи в Софийском соборе явилось требование не создавать иллюзии подлинности тонированных участков. Вместе с тем тонированные утраты не должны вносить резкого диссонанса в тонально-цветовое решение росписи и нарушать общий живописный строй композиций. Поэтому тонирование утрат исполнялось в цвете, приближенном к оригиналу, но слабее по тону и интенсивности. Никаких моделировок при заполнении утрат не допускалось. В тех случаях, когда утраты живописи были значительны и композиция имела фрагментарную сохранность (например, в нижних частях стен и столбов), тонировка ограничивалась погашением белого пятна утраты (илл. 3).

В результате реставрации фресок Софийского собора в 1960-70-е годы выявлена и укреплена авторская живопись Дмитрия Плеханова и мастеров его артели, выполненная на высочайшем для своего времени профессиональном уровне. Д. Г. Плехановым в конце XVII века расписан целый ряд храмов в Ярославле, но, по единодушному признанию специалистов, созданные им фрески Софийского собора в Вологде являются наиболее представительным и совершенным шедевром его творчества.

В состав бригады, производившей реставрационные работы на фресках Софийского собора в 1962 – 1978 гг., входили художники-реставраторы Н. В. Перцев, И. П. Ярославцев, А. А. Рыбаков, М. А. Никифоров, А. С. Поздеев, Н. В. Федотова, А. А. Окунь, Т. П. Рыбакова, Н. И. Федышин, В. К. Седов, М. Г. Малкин, Л. В. Безыменко, С. П. Белов, С. Б. Веселов.

Кроме фресок, достопримечательностью интерьера Софийского со-



Илл. 3 Дмитрий Плеханов с дружиной. София Премудрость Божия Слова. 1688.

После реставрации. Реставратор А. А. Рыбаков.

Вскоре повреждения от пожара были поправлены, и богослужения в соборе возобновились, но иконостас уже не производил должного впечатления. Епископ Павел решил заменить старый иконостас новым.

В то время прослыл искусным резчиком по дереву подвизавшийся в вологодских монастырях монах польского происхождения Арсений Борщевский. В 1724 году строилась новая церковь в Кирилло-Новоезерском монастыре, и он находился там в «труде столярнического художества». Весной 1725 года епископ Павел неоднократно посылал в Новоезерский монастырь повелительные указы с требованием выслать Арсения на Вологду («понеже касается до него нужда в строении в соборной церкви иконостаса»).

бора является огромный, до 23 метров высотой, иконостас. Первоначальный иконостас и иконы в Софийском соборе не сохранились. Существующий иконостас является третьим со времени освящения собора и относится уже к XVIII веку.

В декабре 1724 года в Софийском соборе случился большой пожар, во время которого обгорела северная часть иконостаса, построенного в 1686-1695 годах.

са», – писал он¹⁰). Павлу так и не пришлось начать строительство нового иконостаса, так как в конце 1725 года он умер, а сменивший его на кафедре Афанасий Кондоиди в 1729 году вновь обращался в Синод с просьбой о разрешении построить новый иконостас в собор, которое и получил. Тогда же и началось изготовление нового иконостаса. Поручено оно было Арсению Борщевскому. К 1737 году «тело» иконостаса было готово, но иконы оставались еще старые. Новая живопись для иконостаса Софийского собора стала предметом забот уже следующего вологодского епископа Амвросия Юшкевича.

Амвросий Юшкевич (Юскевич) хиротонисан в епископа Вологодского и Белозерского в 1736 году из архимандритов московского Симонова монастыря. Ранее же (до 1734 года) он был архимандритом виленского Духова монастыря. По обычаю, новый епископ окружает себя «своими» людьми, которым и передает ведение различных домовых дел. Архимандритом Спасо-Прилуцкого монастыря он ставит строителя иконостаса Софийского собора поляка Арсения Борщевского и поручает ему духовную консисторию. Управителем крупнейшей архиерейской вотчины Лежского Волока становится поляк из Вильно, бывший келейник Амвросия Иван Левендовский. Для преподавания в домовой славяно-латинской уколе Юшкевич приглашает шляхтича Самборского уезда Андрея Чайковского и уроженца Старого Самбора Федора Яновского. Лекарем при архиерейском доме служит «польской нации шляхетский сын житель города Каменца Подольского» Василий Терлецкий, портным мастером – поляк из Несвижа Николай Соколов. Так возникла в Вологде своеобразная небольшая польская колония¹¹.

Воспитанный на образах польско-литовского искусства, Амвросий Юшкевич и для исполнения икон в иконостасе кафедрального собора находит мастера, хорошо владевшего приемами западноевропейской живописи. Его имя до последнего времени оставалось неизвестным. Местная легенда, записанная уже в XIX веке, глухо повествовала, будто иконы соборного иконостаса были написаны неким придворным живописцем греком Критином, посланным в Вологду в конце царствования Петра I. Однако никаких под-

тверждений этой легенде не находилось.

В 1970-е годы в связи с реставрационными работами были предприняты исследования по атрибуции иконостаса. Ни на одной иконе подписи автора не оказалось. Вся надежда оставалась на архивные источники.

После долгих поисков в исповедных ведомостях Софийского собора за 1738 год, хранящихся в Вологодском областном архиве, была найдена следующая запись: «Двор, а в нем живет поляк живописец Максим Калинин сын Скрицкой, 31 [года], жена его Анна Андреевна, 31 [года], у них дети сын Данило, 9 [лет], сын Лаврентей 8 [лет], дочь Варвара, 6 [лет]. У них жилец Антон Тимофеев, 23 [лет]. Оного ж Скрицкого дворовая девка Устинья Спиридонова, 21 [года]. У них живет Ивана Степанова сына Юшкова девка Лукерья Артемьева, 31 [года]. Оного ж Скрицкого живут на подворье дому архиерейского служитель Иван Евдокимов, 31 [года], жена его Федора Ивановна, 21 [года], оного Евдокимова мать Парасковья Ивановна, 51 [года]»¹².

В Софийский собор приходили исповедаться лишь те, кто либо жил, либо выполнял те или иные службы при Архиерейском доме. Появление польского художника в Вологде совпало с предполагаемым периодом создания икон для нового соборного иконостаса. Принимая во внимание еще и явно нерусский характер живописи, можно было с полным правом считать их автором Максима Скрицкого.

Но при всем том прямых доказательств работы Скрицкого над софийскими иконами для достоверной атрибуции иконостаса – его подписи или иной записи, прямо свидетельствующей об этом, – по-прежнему не было. Пришлось снова обратиться к архивным материалам. Теперь поиски значительно облегчались тем, что была известна дата проживания художника в Вологде.

Наконец, в связке документов архива Вологодской духовной консистории нашлась небольшая папка под названием «Дело по доношениям разных лиц о разрешении разных хозяйственных вопросов (земельные споры и пр.)», датированная 1738 годом. На 30 листах этого «Дела» почти с

исчерпывающей ясностью раскрывается вся история создания нынешнего иконостаса Софийского собора¹³.

В папке собрана обширная переписка по поводу выполнения договорных условий заказчиком и исполнителем живописи иконостаса. Открывается она «Доношением» живописца, выполнявшего заказ, датированным 24 февраля 1738 г., в Вологодскую духовную консисторию с просьбой о выдаче неполученных им денег и хлебных припасов. Главным сюрпризом этого ценного во многих отношениях документа является то, что, как оказалось, автором софийского иконостаса является действительно Максим Калинин сын, но не Скрицкой, а Искрицкий. Художник писал: «По учиненному контракту в 736-м году августа 24 дни надлежало мне за живописную в вологодской соборной церкви работу, которая мною еще не окончана, донять сто дватцать шесть рублей дватцать шесть копеек с четвертою долею копейки. А понеже сего 738-го году в бытность мою в Санкт-Питербурхе на нужды свои получил я от Преосвященного Амвросия, епископа Вологодского и Белозерского, пятьдесят рублей заимнообразно, которое число надлежит возратить Его Преосвященству, и затем останется по тому контракту взять мне семдесят шесть рублей дватцать шесть копеек с четвертую долею копейки. Того ради Вологодскую Духовную Консисторию покорно прошу, дабы повелено было по вышеозначенному контракту из недоданных ста дватцати шести рублей дватцати шести копеек четвертой доли копейки пятьдесят рублей переслать Его Преосвященству вместо оных, полученных мною в Санкт-Питербурхе от Духовной Консистории, а для окончания той живописной работы достальные семдесят шесть рублей дватцать шесть копеек с четвертиною и хлебные припасы по нижеописанному при сем реэстру мне отдать. О сем доносит живописец Максим Калинин сын Искрицкий. Февраля <...> дня 1738 году. Żywopisec Махум Iskrzycki.

Реэстр

Муки ржаной пять четвертей, муки ж пшеничной две четверти один четверик, солоду ржаного четверть шесть четвериков, солоду ж яшного семь четвертей, круп овсяных четверть два четверика, толокна сеяного три

четверика, ячмени четверть три четверика с половиною, овса четверть четыре четверика, масла коровья два пуда пять фунтов, мяса свиного четыре пуда пять фунтов, соли три пуда, вина ячменного три ведра с половиною и с четвертою долию ведра, пива бочка»¹⁴.

Духовная консистория обратилась за справкой в архиерейскую Кантору экономического правления о том, много ли осталось писать Искрицкому. Оттуда ответили: «...Оной-де Искрицкой объявил, что по заключенному контракту в соборную церковь образов им не дописано в нижнем поясе местных осми, да дву пономарских северных и южных дверей, да вверху между пророки и праотцы в малые места четырех образов, да в круглых местах надписей. А дому Его Преосвященства живописец Яков Швецов объявил: оным-де Искрицким в соборную церковь не дописано по смете, например, ценою, ежели не по многому числу лиц на каждой доске писать, на сто рублей, а ежели ж писать лиц больше, то еще будет работы на полтора ста рублей»¹⁵.

Несмотря на то, что до окончания работы было еще далеко, ведавший делами консистории архимандрит Спасоприлуцкий Арсений Борщевский приказал выдать Искрицкому и деньги, и припасы, предварительно взяв с него подписку «с поручательством, что ему по контракту в соборной церкви живописную работу всю отправить в наступающую весну сего года неотменно». В деле имеется и текст подписки, которая заканчивается словами: «...А ежели он, не окончив всей живописной работы, с Вологды куда съедет, то повинны нижеподписавшиеся по нем поручители ту живописную работу окончат». Максим Искрицкий, видимо, говоривший по-русски, но не овладевший русским письмом, подписался в польской транскрипции: «Żywo Pisec Maxym Iskrzycki obwiazujusca czto za nize podpisazymysiu poruhi w sobornou cerkwi żywo pisnoju rabotu okoncaju seho hoda i podpisujusia swoe ruczno». Поручились за него иподиакон Архиерейского дома Михаил Зотиков и учитель славяно-латинской школы Андрей Чайковский.

Весна прошла, а работа над иконостасом все еще не была закончена. Арсений Борщевский, очевидно, желая скорее увидеть иконостас завер-

шенным, не стал поднимать шума из-за невыполнения Искрицким данного обязательства. Но не только затяжки с выплатами по контракту тормозили окончание живописных работ. Недоброжелатели Искрицкого действовали и проверенным способом придворных интриг. Как гром среди ясного неба, 21 июня 1738 г. с почты получен указ епископа Амвросия Вологодской духовной консистории с коротким требованием: «По получении сего указа оного Искрицкого из дому нашего выслать и более в доме нашем ему не бывать». Мотивировался этот приказ тем, что времени прошло достаточно для того, чтобы закончить все живописные работы по иконостасу.

23 июня в Контору экономического правления был призван ключарь Софийского собора Иван Федоров для выяснения, вся ли работа Искрицким «сполна окончана». В объяснительной записке Иван Федоров сообщил: «По вышеписанному-де контракту живописцем Максимом Искрицким в вологодской соборной церкви живописной работы святых образов не написано (которые по силе контракта надлежит ему написать), а именно, в нижнем апартamente местные четыре образа, да сверх тех образов Успения Пресвятой Богородицы и Одигитрия Пресвятыя Богородицы, кругом тех образов корниз в чудесех и двои пономарские двери, да в пророческом и праотеческом апартаментах во откосах четыре образа малых». 28 июня Иаков Паскин доставил объяснение Ивана Федорова в консисторию.

6 июля 1738 г. сыну боярскому Архиерейского дома Илье Степанову было приказано доставить в консисторию самого Искрицкого «для взятия у него о написании им в вологодскую соборную церковь по учиненному с ним контракту достальных святых образов надлежащего известия». Илья Степанов сходил к Искрицкому, но вернулся ни с чем: он «пришед, объявил: по оного-де живописца Искрицкого ходил, токмо-де в доме ево (который имеется близь дому Его Преосвященства) не получил, а жена ево, Искрицкого, Анна Андреева дочь, ему Степанову, сказала, что-де муж ее, оной Искрицкой, из дому своего уехал в деревню тому дни с три, а где та деревня и как ей название, того она не знает». Так и пришлось консистории в отписке епископу Амвросию сообщить, что иконостас не дописан, неокон-

ченной работы примерно на 150 руб., а невыданных Искрицкому припасов «по здешней цене малое число», и сам он «съехал неведомо куда»¹⁶.

Этим доношением, датированным 6 июля 1738 года, сведения о работе Искрицкого над иконостасом обрываются. Судя по данным реставрационных работ, живопись местного ряда, за исключением икон «София Премудрость Божия Слава», «Спас Всемилостивый» и «Богоматерь Одигитрия», где были оставлены старые иконы ввиду их относительно хорошей сохранности, дописана вологодскими живописцами. Не написан Искрицким и «корниз в чудесех» над старыми иконами «Успение Богоматери» и «Богоматерь Одигитрия», куда были подобраны небольшие иконы из соборной ризницы. Надо полагать, что все живописные недоделки завершены летом того же 1738 года, так как долго «чинить остановку» в затянувшемся освящении почти готового новопостроенного иконостаса вряд ли стали бы.

Таким образом, почти вся живопись иконостаса Софийского собора, кроме нескольких икон местного ряда, принадлежит кисти польского живописца Максима Искрицкого. Краткие сведения об этом художнике имеются в «Материалах к словарю русских художников первой половины XVIII века». Н. Молевой и Э. Белютина¹⁷. К сожалению, авторов ввело в заблуждение различное написание его фамилии в некоторых архивных источниках, вследствие чего в их «Словаре» наряду с Искрицким появился еще и Максим Сирицкий. О Максиме Калинине сыне Искрицком сообщается, что родился он около 1702 года, в 1734 году работал в Псковопечерском монастыре; в 1744 году живет в Петербурге в приходе Исаакия, именуется живописцем двора; жена Анна Андреева. Максим Сирицкий, которого они идентифицируют с неким Максимом Сировским, по их сведениям, работал в Петербурге «при раскрашивании Маленького Дворца что на Петербургской стороне», до 1742 года состоял живописцем Вотчинной канцелярии.

За прошедшие два с половиной столетия иконостас Софийского собора подвергался многократным поправкам и поновлениям. Первое значительное поновление икон произошло в 1766 году при епископе Иосифе Золотом. Выполняли эту работу местные иконописцы и живописцы под ру-

ководством священника Успенского собора г. Великого Устюга Емельяна Петрова Шушниных¹⁸. При поновлении живопись Искрицкого была почти полностью переписана. Частичная поправка живописи совершалась зимой 1819-1820 годов иконописцем с. Тейково Владимирской губернии Василием Медведевым. Как видно из записи на иконе «Сошествие во ад», иконы местного ряда «возобновлялись» еще и в 1825 году при епископе Онисифоре.

Последнее крупное поновление иконостаса произведено в середине XIX века. В марте 1848 года ярославский иконописец А. М. Колчин подрядился «возобновить» фрески Софийского собора. Одновременно он взялся исправить иконы иконостаса. Все операции по исправлению икон выполнены Колчиным с мая 1849 по сентябрь 1850 года¹⁹. Подобно тому, как в это время были переписаны фрески собора, так и живопись Искрицкого оказалась скрыта под второй записью. Тогда же поля иконостаса («глади») были перекрашены из голубого в зеленый цвет, а резные его детали вновь вызолочены на мардане калязинским купцом Гавриилом Шишкиным.

К середине нашего столетия живопись иконостаса Софийского собора снова находилась в очень тяжелом состоянии и нуждалась в неотложном реставрационном вмешательстве. В августе 1968 года под руководством Н. В. Перцева началась реставрация иконостаса Софийского собора. Реставрационные работы завершены в августе 1972 года²⁰.

В комплекс реставрационных мероприятий входили операции по восстановлению первоначальной окраски полей, по укреплению позолоты на резьбе и удалению позднейших загрязнений с нее. Главная же задача реставраторов состояла в консервации и раскрытии авторской живописи икон.

Серией пробных раскрытий, сделанных на разной высоте, установлена первоначальная лазурно-голубая окраска полей иконостаса. В 1971 году поля окрашены в аналогичный цвет масляной краской. В 1970-1971 годах выполнены работы по консервации позолоты иконостаса.

Софийский собор всегда был холодным (т.е. неотапливаемым) храмом. Продолжительное пребывание икон в условиях значительных температуро-



Илл. 4 Максим Искрицкий. Пророк Аарон. 1736-1737.
До реставрации.

влажностных перепадов крайне отрицательно сказалось на состоянии живописи. Иконы XVIII века написаны на сосновых досках, без паволоки. Деревянная основа покрыта тонким слоем масляного грунта красного цвета. Живопись выполнена масляными красками. Доски, приготовленные из выдержанного дерева, почти не имеют повреждений (за исключением икон нижнего ряда, где наметилось расклеива-

ние основы по стыкам). Значительно хуже выдержал испытание временем грунт икон. В большинстве случаев он покрыт активно выраженной кракелюрной сеткой. Края частиц грунта приподнялись по кракелюрам, утратили связь с основой и начали осыпаться. Кроме того, на некоторых участках икон разложение покровного слоя проникло в глубь грунта и повредило его. Разрушение грунта началось в XVIII веке, так как при реставрации было обнаружено большое количество разновременных вставок (шпатлевок) (илл.4).

Дефекты авторского красочного слоя, выявленные также во время реставрации, обусловлены главным образом дефектами грунта и повреждениями, причиненными во время «поновления» икон. Сюда относятся вы-

пады красочного слоя вместе с грунтом, потертости, выбоины, царапины и т.п. Очевидно, в связи с тем, что тени на всех иконах написаны очень жидко, с большим добавлением масла, красочный слой на этих участках сселся с образованием разрывов до 2 мм.; возможно, что это явление связано с применением лака-асфальта. Красочный слой в «светах», написанных корпусно, с белилами, как правило, сохранился хорошо.

Повышенная влажность холодного собора и периодически возникавшие процессы конденсации влаги привели к полному разрушению покровного лакового слоя. Изображение на иконах оказалось скрытым под пеленой побелевшего, утратившего прозрачность лака. Деструкция лака на многих участках имела злокачественный характер, затронув и разрушив связующее пигментов.

Иконы XVII века из местного ряда по технике исполнения во многом отличаются от произведений Максима Искрицкого. Общее у них только одно – деревянная основа (доска). У русских мастеров на доску наклеена холщовая ткань (паволока). Грунтом для живописи служит белый меловой левкас толщиной до 2,5 миллиметров. Живопись исполнена в технике яичной темперы. Для покрытия готовой живописи применена олифа.

Соответственно и дефекты этих произведений имели другой характер. К числу наиболее значительных повреждений грунта можно отнести закрытое отставание его вместе с паволокой от основы. Покрывавший живопись слой олифы потемнел и скрывал изображение. Первоначальная живопись этих произведений находилась под позднейшими записями (до трех) и в результате этих поновлений оказалась значительно поврежденной (особенно на иконе «Спас Всемиловитый»).

В процессе реставрации все дефекты на иконах вологодских мастеров XVII –XVIII веков и Максима Искрицкого были устранены, авторская живопись укреплена и открыта из-под позднейших наслоений. Немало ежедневного напряженного труда пришлось приложить бригаде художников-реставраторов, чтобы сантиметр за сантиметром восстановить прочность красочного слоя и грунта, выявить из-под грязи и слоев поновлений живую

трепетную ткань оригинала на иконах, общая площадь которых составляет свыше 150 квадратных метров (илл. 5).

Иконостас Софийского собора имеет форму пирамидальной композиции с выступающими вперед тремя средними пряслами. Иконы размещены в нем пятью возвышающимися один над другим рядами («чинами» или «апартаментами»). Ряды отделяются золотыми профилированными карнизами и поясами золоченой же резьбы. Иконы в рядах разделены одна от другой золочеными каннелированными пилястрами²¹



Илл. 5 Максим Искрицкий. Праотец Адам.
После реставрации. Реставратор А. А. Рыбаков.

мещены в нем пятью возвышающимися один над другим рядами («чинами» или «апартаментами»). Ряды отделяются золотыми профилированными карнизами и поясами золоченой же резьбы. Иконы в рядах разделены одна от другой золочеными каннелированными пилястрами²¹ (илл. 6).

В нижнем местном ряду ныне находятся 14 икон (считая и пономарские двери): «Спас Всемилостивый с припадающими Сергием Радонежским, Варлаамом Хутынским, Зосимой и Савватием Соловецкими» (1656), «Богоматерь Одигитрия» (1641), «София Премудрость

Божия Слова» (1618), «Успение» (XIX в.), «Троица», «Сошествие во ад», «Три святителя», «Богоматерь на престоле (Премудрость созда себе дом)», «Преображение», «Николай Чудо-творец», «Архангел Михаил»,



Илл. 6 Максим Искрицкий, Арсений Боршевский. Общий вид центральных прясел Иконостаса. 1730-1738.

После реставрации.

«Архидиакон Стефан», «Снятие со креста» и «Усекновение главы Иоанна Предтечи» (все XVIII века).
Бронзовые (или латунные) посеребренные с золочеными деталями царские врата изготовлены в XIX веке.

Следующий, праздничный ряд состоит из 12 икон, представляющих главные христианские праздники: «Рождество Богоматери», «Введение Богоматери во храм», «Благовещение», «Рождество Христово», «Об-

резание», «Богоявление», «Вход в Иерусалим», «Преображение», «Воскресение», «Вознесение Христово», «Сошествие Святого Духа» и «Вознесение Богоматери».

В апостольском деисусном ряду 13 икон. Центральный образ в этом ряду – Христос Вседержитель на престоле. Ему предстоят Богоматерь, Иоанн Предтеча и апостолы Петр, Павел, Иоанн Богослов, Симон, Иаков, Фома, Андрей, Варфоломей и Филипп, евангелисты Лука, Матфей, Марк.

Четвертый ряд – пророческий. Здесь в центре изображена Богоматерь с Младенцем в окружении ангелов, а по сторонам – пророки Соломон, Давид, Моисей, Захария, Исая, Аарон, Иезекиил. Иеремия, Даниил и Гедеон (11 икон).

Верхний ряд – праотеческий. В нем 9 икон – «Отечество» и праотцы Адам, Ной, Авраам, Иаков, Сиф, Енох, Авель и Лот. Завершается иконостас живописным «Распятием» с четырьмя предстоящими (Богоматерь, Мария Магдалина, Логин Сотник и Иоанн Богослов).

Таким образом, всего в иконостасе 64 иконы (считая «Распятие»); 54 из них, судя по сведениям консисторского архива, являются произведениями Максима Искрицкого.

Храмовая икона Софийского собора «София Премудрость Божия Слова» из местного ряда написана в 1618 году вологодскими иконниками Жданом Дементьевым и Василием Новгородцем, работавшими при Архиерейском доме. Она многократно поновлялась и была украшена серебряным чеканным окладом с венцами, изготовленным на средства епископа Иосифа Золотого в 1766 году²². Реставрационные работы на иконе выполнены в 1968 – 1972 годах реставратором И. П. Ярославцевым. Аллегорический образ Софии представлен в виде огнеликого ангела с крыльями, в царском далматике и венце, восседающего на семистолпном престоле. Крылатому ангелу предстоят Богоматерь и Иоанн Предтеча. Над ними в сияющей мандорле изображен Иисус Христос, благословляющий обеими руками. Фигуры написаны на светлом охряном фоне, в золотистый колорит иконы мягко вплавлены вишневый багрец мафория Богоматери, празелень плаща Предтечи и голубец небесной сферы, распростертой над Спасителем.

Следующей по древности в соборном иконостасе является икона «Богоматерь Одигитрия Смоленская». На нижнем поле украшавшего икону басмянного оклада существовала чеканная подпись, извещавшая, что икона написана и обложена серебром по обещанию архиепископа Вологодского и Великопермского Варлаама в 1641 году²³. Имени иконописца в надписи не сохранилось. Можно лишь предполагать, что величественный об-

раз Богоматери создан опытной рукой одного из вологодских мастеров-иконников того поколения, к которому принадлежали Аггей Автономов или работавшие у архиепископа Варлаама соборный поп Александр и благовещенский поп Симеон. Поясная фигура Богоматери с Младенцем представлена на золотом фоне. Ее лик обращен к зрителю, взгляд крупных глаз строг и повелителен. Темно-вишневый мафорий испещрен золотым узором орнаментальной каймы и тонкого ассиста. На иконе воплощено представление о Богоматери как о великой Владычице мира, милостивой и всесильной.

Третья сохранившаяся в иконостасе икона XVII столетия – «Спас Всемиловитый (Смоленский), с припадающими преподобными Сергием Радонежским, Варлаамом Хутынским, Зосимой и Савватием Соловецкими» – датируется 1656 годом. Серебряный оклад иконы выполнен по повелению вологодского епископа Иосифа Золотого в 1765 году; известен первоначальный оклад иконы, изготовленный вологодскими серебряниками Иваном Имянинниковым, Третьяком Ворониным и Федором Исаевым в 1657 – 1658 годах по приказу вологодского архиепископа Маркелла²⁴. Имен создавших икону мастеров-иконописцев и в этом случае не дошло, но с большой долей вероятности можно предположить, что ими были выполнявшие в эти годы иконописное дело при дворе архиепископа Маркелла Иван Полиевктов и Константин Кириллов Грешной. Стройная фигура благословляющего Христа в красном хитоне и голубом гиматии с раскрытым Евангелием в левой руке предстает на охряном фоне. Верхняя часть фона заполнена стилизованным изображением зеленоватых клубящихся облаков, которыми в традиционную иконографическую схему вводится своеобразный элемент пространственности как предвестие близкого расцвета изобразительных приемов русского барокко.

Иконы, написанные для Софийского собора Максимом Искрицким, представляют уже совершенно иную эпоху, другое мировоззрение и другое художественное сознание. Исчезло былое резкое противопоставление земного и небесного, они слились в динамике мятущихся форм. Волны мирских страстей захлестывают само небо, достигают подножия Предвечной

Троицы. Художник увлечен открытием мира человеческих эмоций, он внимателен к их нюансам и неистощим в приемах их выражения. Тяжелые серо-коричневые тучи несутся по грозовому небу, иногда в разрывах между ними засияет голубое небо, под лучом света ослепительно вспыхнет белоснежный край облака. Тяжела и вместе с тем неудержима от напора внутренней энергии поступь библейских персонажей, облаченных в златотканые, багряные и лазоревые одежды, ниспадающие тяжелыми складками или развевающиеся в стремительном движении, вспыхивающие на свету золотом, голубцом и киноварью.

Несомненно, при работе над иконостасом Софийского собора Максим Искрицкий пользовался какими-то готовыми композиционными схемами, иконографическими образцами, которые в изобилии имелись и в западноевропейских, и в русских печатных изданиях того времени. Но вместе с тем он внес в свои произведения столько личного, индивидуального, что это не только дает право, но и настоятельно требует рассматривать его иконы как оригинальные картины, выполненные рукой талантливого мастера. В их сумрачном, тревожном и в то же время приподнятом настроении угадываются черты многомятежного, беспокойного мира XVIII столетия, с бесконечными войнами и социальными бурями, перемежавшимися праздничными торжествами, иллюминациями и фейерверками.

Современная художнику жизнь то и дело врывается в его произведения множеством реалий: то камзолом, изукрашенным позументом, то изящным сапожком с отворотами, то необъятным плащом, прихваченным застежкой-фибулой. При внимательном анализе в некоторых произведениях Искрицкого можно заметить и явное стремление передать портретные черты конкретной личности. Так, например, в образе святого Николая Мирликийского Чудотворца просматривается данная с большой выразительностью и остротой характеристика просвещенного архиерея-вельможи послепетровской эпохи. Не исключено, что в этом произведении, представляющем собой своеобразный симбиоз иконы и портрета, нашли отражение реальные черты внешности и характера епископа вологодского, а впослед-

ствии архиепископа новгородского Амвросия Юшкевича.

После реставрации ансамбль иконостаса вновь приобрел свой первоначальный торжественный, парадный вид. Его нарядным, откровенно барочным характером подчеркивается колористическая изысканность, деликатность фресок XVII века.

Примечания

¹Из челобитной архиепископа Нектария царю Михаилу Федоровичу, 1614 г. // Баниге В. С. Материалы для строительной истории Софийского собора // Архив ВСНРПМ. В-К 154. Л. 3.

²Суворов Н. И. Описание вологодского кафедрального Софийского собора. – М., 1863. – С. 25-34.

³Акт Центрального междуведомственного комитета от 28.05.1924 г. // Архив ВОКМ. П. № 1. Л. 42.

⁴У казначея Феодосия в расходе за 1711 г. значится: «В вологодской соборной церкви починивали ветхое и чистили стенное письмо той же церкви поп Максим с товарищи. К той починке куплено и в расходе припасов губ грецких на 21 алтын, красок голубцу 25 золотников, дано 16 алтын, красок голубцу 25 золотников, дано 16 алтын 4 денги, белил 5 фунтов 10 алтын, кеновари 9 золотников 6 алтын, олифы 1 фунт 3 алтына 2 денги, сурику 2 фунта 4 алтына 4 денги, черледи 4 фунта 4 алтына, вохры 4 фунта 4 алтына, лазори 1 фунт 16 алтын 4 денги. Мыла, веников, ниток, ветоши на 10 алтын 2 денги. Вышеписанному попу с товарищи дано за работу 16 рублей» (ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 276, Л. 16 (об.17)).

Максим Яковлев – вологодский иконописец, из диаконов вологодского Ильинского монастыря (ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 360. Л. 48). В 1710 г. определен попом в Софийский собор (ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 286. Л. 10). По поручению епископа Павла в 1717 г. писал образ преп. Иосифа во Владимирскую Заоникиеву пустынь (Волог. епарх. вед. – 1865. – № 12. – С. 454). В июне 1718 г. чинил иконы в Архирейском доме (ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 603. Л. 41 об., 42, 85). Жил в собственном доме «за городом и за рвом от Пятницкой улицы» (ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 535. Л. 7). Умер ок. 1720 г.

⁵Архив ВОКМ. Д. 2185. Л. 1-3. В этом документе, датированном 1747 г., следующим образом описывается состояние фресок: «В вологодской Софийской соборной и при ней в предельной святого славного пророка Предтечи Крестителя Иоанна церквах и в алтарях на стенах и на сводах стенное иконное письмо, писанное разными красками на клестере известном, потемнело и во многих местах краски иконного изображения с ликов святых послыняли, а на других местах уже и клестер поотпал, началось то обветшание от случившегося в 724 году пожара и к тому же от водяной течи и капели, каковая имела быть за ветхостию прежней деревянной кровли, чего ради оное письмо надлежит возобновить».

Алексей Самойлов – вологодский иконописец, посадский человек. Значится в «резстре» вологодских иконописцев 1771 г. Брат его Иван Самойлов был старостой над иконописцами (ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 2789. Л. 1).

⁶Соборный ключарь Павел Иконников так описал их в 1830 г.: «...Стенное иконное письмо все почти от времени поленяло и щекотурка на стенах местами отстала от стен, а инде даже и обвалилась; а также и гвоздь, поддерживающее сию щекотурку, во многих местах от ржавчины обнаружилась и от того составляет немалое безобразие иконному стенному письму; при входе в оную церковь над западными дверьми имеется большая трещина, почти от сводов простирающаяся и при том небезопасная...» По его словам, железная крыша проржавела, и летом своды постоянно намокают (ГАВО. Ф. 528. Д. 47. Л. 13-13 об.).

⁷«Стенная живопись, существуя 160 лет, от самой продолжительности времени во всем храме

сделалась бледна, померкла в цвете, потеряла вид, а снизу на стенах от сырости и вовсе повреждаться и с отпадшею штукатуркою уничтожаться стала...». Так оценивали современники состояние росписи до их «поновления» (Суворов Н. И. Указ. соч. С. 44).

⁸Донесение протоиерея Василия Нордова епископу Иринарху. 1844 г. // ГАВО. Ф. 528. Д. 139. Л. 243.

⁹О начале работ для возобновления вологодского Софийского собора // Волог. губ. вед. – 1848. – № 20 (ч. неоф.). – С. 217-218.

¹⁰Указ епископа Павла о присылке Арсения Борщевского в Вологду // ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 552. Л. 79.

¹¹Служители Архиерейского дома // ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 1282. Л. 24-60.

¹²Исповедные ведомости Софийского собора за 1738 год // ГАВО. Ф. 528. Д. 4. Л. 6-7.

¹³Дело по доношениям разных лиц о разрешении разных хозяйственных вопросов // ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 1266. Л. 1-66.

¹⁴Доношение Максима Искрицкого в Контору экономического правления, 1738 г. // Там же. Л. 37-38. На «Доношении» помета: «Подано 1738 года февраля 24-го дня».

¹⁵Доношение Конторы экономического правления о работе Максима Искрицкого // Там же. Л. 41 (об.) – 42.

¹⁶Там же. Л. 45-66. Из дела остается неясным, Искрицким ли были написаны иконы местного ряда «Воскресение Христово», «Три святителя» и пономарские двери с изображениями архангела Михаила и архидиакона Стефана. По стилистическим и технико-технологическим признакам эти иконы, скорее всего, являются произведениями вологодских живописцев второй четверти XVIII века.

¹⁷Молева Н., Белютин Э. Живописных дел мастера. – М.: Искусство, 1965. – С. 209, 232.

¹⁸Расходная книга Вологодского Архиерейского дома // ГПБ. Отдел рукописей. № 2281. Л. 17-43.

¹⁹Суворов Н. И. Указ. соч. С. 46.

²⁰В составе бригады работали художники-реставраторы Н. В. Перцев, А. А. Рыбаков, И. П. Ярославцев, Н. И. Федышин, Н. В. Федотова, Т. П. Рыбакова, В. К. Седов.

²¹Размеры икон М. Искрицкого в местном ряду 240 × 119 сантиметров (с незначительными отклонениями), в праздничном ряду – 125 × 90, в деисусном, пророческом и праотеческом рядах – 247 × 125. Над пономарскими дверьми иконы несколько уже (119 сантиметров).

²²В приходе-расходной книге Архиерейского дома за 1618 год под 4 апреля записано: «Дано иконникам Василью да Ждану за письмо, что они писали в собор местный образ Софею Премудрость Божию, по полтине человеку, и всего рубль денег» // Суворов Н. И. Указ. соч. С. 53-56. Размеры иконы 195 × 133 см. Инв. № 6110. Воспр.: Рыбаков А. А. Художественные памятники Вологды. – Л., 1980. – Илл. 117.

²³См.: Суворов Н. И. Указ. соч. С. 56. Воспр.: Древнерусская живопись. Выставка новых открытий: каталог / сост. И. А. Пятницкая, Н. И. Федышин. Вступ. ст. А. А. Рыбакова. – Вологда, 1970 (Кат. № 19. Илл. 10). У Н. И. Суворова икона ошибочно датирована 1642 годом, тогда как при переводе указанной в подписи на окладе даты – 10 сентября 7150 года – с сентябрьского года на январский создание иконы будет относиться к 1641 году. Эта же ошибка повторена и в Каталоге 1970 года. Размеры иконы 140 × 121 см, реставрация выполнена И. П. Ярославцевым в 1969 – 1970 годах.

²⁴См.: Суворов Н. И. Указ. соч. С. 13-14, 50-51. Воспр.: Рыбаков А. А. Указ. соч. Илл. 126. Имена припадающих приводятся в соответствии с подписями на иконе, обнаруженными в процессе реставрации. Реставрация выполнена А. А. Рыбаковым и В. К. Седовым в 1972 году. Размеры иконы 195,5 × 145,5 см. Инв. № 1088.