

КОСТРОМСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ
ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНОЙ
И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ



ИКОНЫ
XV–XVII ВЕКОВ
В СОБРАНИИ КОСТРОМСКОГО
МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА

КАТАЛОГ

КОСТРОМА
2013

ББК 85.146.56(23344)л82

УДК 755(471. 317)

И 421

Печатается по решению Учёного совета Костромского государственного
историко-архитектурного и художественного музея-заповедника

Редакционная коллегия:

Н. В. Павличкова (гл. ред.), И. С. Наградов (отв. ред.), О. Н. Румянцева (секретарь)

Иконы XV–XVII веков в собрании Костромского музея-заповедника : каталог / сост.
И 421 С. С. Каткова и Л. М. Москалева; статьи С. С. Катковой; Фотосъемка: А. В. Нитецкий,
А. Н. Сыромятников, Ю. Е. Цыпылов. Ю. Н. Харламенко – Кострома : Костромаиздат,
2013. – 180 с.

ISBN 978-5-98295084-0

Настоящее издание является кратким каталогом икон XV–XVII веков и представляет наиболее интересные предметы из собрания Костромского музея-заповедника. Основная часть публикуемых икон связана своим происхождением и бытованием с Костромой и краем. Иконы XVI века по большей части – вклады бояр Годуновых в Ипатьевский монастырь, среди икон XVII века есть царские вклады Романовых. Материал каталога дает представление о формировании местной художественной традиции и ее вкладе в национальную культуру.

ББК 85.146.56(23344)л82

УДК 755(471. 317)

ISBN 978-5-98295084-0

© ОГБУК «Костромской музей-заповедник», 2013

© ООО «Костромаиздат», 2013

1. ЦЕРКОВНЫЙ ОТДЕЛ МУЗЕЯ

Отдел древнерусского искусства в Костромском музее-заповеднике имеет сложную историю. Его первые экспонаты появились в коллекции Костромской губернской ученой архивной комиссии (КГУАК)¹. Церковная старина – часть местной истории. Ее исследование члены комиссии начали со сбора сведений о церковных архивах, имеющихся в них рукописях: служебных, житийных, грамотах и указах, легендах о местных святынях и святых местах. Анкетирование, широко проводившееся по всем приходам Костромской епархии, должно было выявить, какими достопримечательностями обладает та или иная церковь².

Интерес, проявленный КГУАК к церковным древностям, способствовал тому, что в Архивную комиссию стали поступать не только ответы на анкеты, но и иконы, кресты, утварь, священнические одежды, книги, рукописи и грамоты.

Для членов комиссии было важнейшей задачей не только собрать и сохранить документы, но сделать их доступными для науки. И потому они считали необходимым организацию музеев, в которых каждый мог бы познакомиться с разными предметами старины, и в частности церковной древности.

Начало Музею древностей положило выделение двух комнат в Доме костромского дворянства в 1891 г. К этому времени комиссия сумела собрать значительную коллекцию древних книг, рукописей и других предметов. Коллекция фотоснимков с церковных древностей, подарок местного фотографа А. Ф. Шмидта, оказалась бесценным документом, запечатлевшим богатство зодчества костромского края³.

«Веками собирались в костромских церквях и монастырях книги, кресты, иконы, облачения. Они ветшали, оседали в ризницах, казались уже бесполезными, а собранные энтузиастами в музей они были спасены от гибели и представили картину художественного таланта местных мастеров иконописи, ювелирного дела, лицевого и золотного шитья»⁴.

К 1909 г. собрание церковного отдела являлось весьма значительным, и к IV Областному археологическому съезду была устроена выставка, и даже издан каталог музея КГУАК⁵. В нем все церковные предметы были представлены по разделам: «... антимины, дарохранительницы на престольные, священно-служебные сосуды, диски, звезды, проскомидийные блюда, лжицы, ковши, дароносицы, покровцы и воздухи для сосудов, священные облачения, кресты

¹ Сизинцева Л. И. Жизнь и судьба Костромского музея // Памятники Отечества. 1991. № 1. С. 48–58;

Херсонский И. К. Сведения о некоторых памятниках старины, доставленные в Костромскую ученую комиссию от церквей Костромской епархии // Костромская старина. Кострома, 1890. Вып. 1. С. 1–74.

² Миловидов И. В. Музей древностей при КГУАК // Костромская старина. Кострома, 1894. Вып. 3.

³ Фотоархив КИАХМЗ.

⁴ Труды IV Областного историко-археологического съезда в Костроме в июне 1909. Кострома, 1914.

⁵ Каталог музея Костромской губернской ученой архивной комиссии. Кострома, 1909.

напрестольные, тельные, энколпии тябловые, медные образа, складни, отдельные части складней, иконы, барельефы, статуynные изображения и картины религиозного содержания, различная церковная утварь»⁶.

Издание каталога дало возможность специалистам узнать характер коллекции, наличие тех или иных образов и предметов.

Костромская епархия к открытию съезда организовала две выставки: в Смоленской часовне Богоявленского монастыря были представлены древности из этой обители, в церкви Рождества Богородицы Ипатьевского монастыря – древности из ризницы и некоторых церквей епархии. Успех выставок способствовал организации в городе Церковно-исторического общества, которое начало работу в 1912 г., в преддверии празднования 300-летия дома Романовых. Келарские кельи (Палаты бояр Романовых) Ипатьевского монастыря стали местом хранения церковных древностей епархии. Наиболее ценной частью Древлехранилища были предметы ризницы Ипатьевского монастыря⁷.

К юбилею династии успели выстроить здание Романовского музея и даже подготовить экспозиции. КГУАК издала путеводитель по Романовскому музею в Костроме⁸.

Церковные древности были представлены в третьем зале: оловянные сосуды, дарохранильницы, дароносицы; резной «Страшный суд» XVIII века; три скульптуры Параскевы Пятницы начала XVII века, XVIII века, начала XIX в.; царские врата начала XVIII в.; царские врата резные с изображением святых середины XVIII века; облачение из набойки; вериги; венцы, плетеные из корня; антимины времен Алексея Михайловича и Петра Алексеевича.

Даже из этого короткого перечня видно, что главным в формировании коллекции была церковная история или церковная археология. Задача состояла в том, чтобы охватить все стороны церковной обрядности и все предметы, ей сопутствующие. Священники, заполнявшие анкеты КГУАК, по большей части не могли самостоятельно определить художественную или историческую значимость предметов. Они определяли древность по дате создания. Датированными были книги и клейменое серебро.

Серебряные предметы были дорогими и в сельских храмах весьма редкими. В случае повреждения и ветхости серебряные предметы все равно сохраняли как драгоценный металл, так как его можно было переплавить и повторно использовать. Поэтому в собрании КГУАК практически отсутствуют изделия из серебра. Серебряные богослужебные предметы массово поступали в музей в 1920–1930-е гг. из закрывавшихся церквей и позднее не раз изымались из собрания.

Собрание икон и скульптур в КГУАК было невелико. И это не удивительно, иконы были семейными святынями и даже после смерти владельца часто оставались дома как память, или с покойником их приносили в церковь. В каталоге записано чуть больше двух десятков икон. Икона св. мученика Христофора с песьей головой XVIII в. была особенно редкой. Молились ему о защите при «моровой язве» (эпидемии).

⁶ Каталог музея Костромской губернской ученой архивной комиссии. Кострома, 1909.

⁷ Каталог церковных и других предметов древности, находящихся в Древлехранилище Костромского церковно-исторического общества в покоях Михаила Федоровича Романова, что в Ипатьевском монастыре. Кострома, 1914.

⁸ Краткий путеводитель Романовского музея. Кострома, 1912.

В историческом очерке о Костроме братьев Лукомских есть краткое описание Романовского музея, прежде всего предметов церковной старины, составлявших главную ценность собрания⁹. Г. К. Лукомской считал наиболее интересными скульптуры из дерева. «Параскева Пятница XVI века, представляющая фигуру святой в одежде, расписанной не масляными красками, а темперой; икона той же святой XVIII века – в нише киота, с венчающими ее короною и парящими над нею двумя ангелами, в композиции есть черты украинского барокко; та же святая более ранней эпохи (XVII в.). Глава Иоанна Крестителя (XVII в.) на блюде очень красива по своей экспрессии. Композиция “Страшный суд” замечательна выполнением в резьбе из дерева. Фигуры ангелов XVII–XVIII веков так же резные из дерева. Очень интересны резные изображения Спасителя, сидящего в темнице, и резной иконостас XVII–XVIII веков, есть прелестные экземпляры царских врат XVI–XVII веков»⁹. Автор, не чувствуя себя знатоком в этой области, ограничился восторженными эпитетами к указанным в путеводителе предметам.

На заставке к разделу «Романовский музей» есть фото скульптурной группы: два ангела с рипидами, две Параскевы, Никола и фигурка предстоящего Иоанна Богослова. Вполне опознаваема сохранившаяся скульптура Параскевы Пятницы¹⁰.

Резные скульптуры со времени запрета¹¹ обычно не уничтожались, а могли храниться где-то на чердаках храма, поэтому с ними легко расставались, передавая в музей КГУАК. Среди коллекции деревянной скульптуры есть изображение страдающего Христа в темнице. Несмотря на все запреты, ему всегда находили место в храме. Поэтому в собрании музея было лишь одно изображение Христа в темнице.

В каталоге музея КГУАК икона «Страшного суда», резанная по дереву, отмечена как особо ценный экземпляр. Судьба сохранила её, хотя и с некоторыми утратами¹², которые отмечали уже составители описи 1925 г. Отдельные группы персонажей исполнены с такой пластической выразительностью и техническим мастерством, что не вызывает сомнения профессионализм резчика, скорее всего мастера иконостасной резьбы. Иконографическая основа образа явно восходит к лубочным картинкам, имевшим большое распространение в крестьянской среде¹³. Не исключено, что это произведение – плод совместного творчества резчика и иконописца. Отсюда такая свобода владения темперной живописью, золотым письмом.

Уникальность отдельных произведений придает ценность собранию, но для музея не меньшее значение имеет полнота отдельных коллекций. В церковном отделе КГУАК была собрана

⁹ Кострома. Исторический очерк В. К. Лукомского и описание памятников художественной старины Г. К. Лукомского и описание памятников художественной старины Г. К. Лукомского. Репр. воспр. текста изд. Спб., 1913. М., 2002.

¹⁰ Скульптура Параскевы Пятницы. Нач. XVIII в. Дерево, резьба, темпера. 51, 0x41, 0x8,5. КМЗ КОК-22675.

¹¹ Указ Петра I от 1722 года: «Резные иконы и отливанные не делать, и в церквях не употреблять, кроме распятий, а в домах, кроме малых крестов и панагий, искусною работою деланных, отнюдь никаких резных и отливанных икон не держать».

Указ Синода от 31 января 1723 года: «Медные и оловянные литые иконы, где обретаются, кроме носимых на персах крестов... в ризницы собрать... оных икон впредь не лить и обретающимся купеческим людем в рядах продажу оных воспретить».

¹² Страшный суд. XVIII в. Дерево, резьба, темпера. 125,0x69,0x7,5. КМЗ КОК-23252/94. В описи 1925 г. записан под № 797. Отмечен как списанный по ордеру № 662 от 20 сентября 1955 г.

¹³ Религиозный лубок 2 пол. XVIII–нач. XX века из собрания Русского музея. Спб., 2012.

исключительная по полноте и разнообразию коллекция медного литья: кресты (от тельников до тябловых), иконки, складни и даже отдельные створки складней. Она почти вся была списана в 1930-е гг.

В 1917 г. Романовский музей от КГУАК был передан на попечение городу, при этом завести им стало Костромское научное общество по изучению местного края¹⁴. К церковному отделу присоединили небольшое собрание церковных предметов из коллекции КНО. Коллекция церковного отдела музея до 1919 г. продолжала пополняться случайными пожертвованиями и закупками. Это видно из отчетов КНО¹⁵.

Самое большое пополнение церковно-исторического отдела произошло в 1919 г., когда музею было передано всё Древлехранилище Церковно-исторического общества – 398 предметов. Собрание, которое могло бы сделать честь любому музею.

Задача приведения в порядок всего инвентаря и его опись была признана первоочередной, но приступить к ней смогли лишь в 1925 г.

В 1920-е гг. музей пополнялся стремительно и из разных источников: фонды ликвидируемых учреждений, усадеб и закрывавшихся храмов, монастырей. При крайне малочисленном штате сотрудников составление подробных описей было нереальным делом. К тому же предметы свозили для хранения в разные места, часто мало приспособленные для этой функции: отсутствие освещения, отопления, охраны и пространства для работы сотрудника музея.

Опись церковного отдела, начатая в 1925 г., повторяла по структуре каталоги КГУАК и Древлехранилища КЦИО и включала коллекции обоих музеев, а также новые поступления (всего 2 222 предмета). В описи указано 10 вериг железных; антиминов – 21; оловянные предметы – 74, в их числе: потиры – 19, диски – 14, звезды – 9, ложки – 6, ковчеги – 15, дароносицы – 13.

По описи 1925 г. числилось 9 царских врат и две разрозненные створки; исключены по актам 1930, 1938, 1955 гг.

К сожалению, источники поступлений в музей часто остаются неизвестными. Возможно, изначально были какие-то книги учета поступлений, но вся первоначальная история музея не способствовала сохранности документов, да и самих предметов тоже.

¹⁴ Костромское научное общество по изучению местного края (КНО) организовано в 1912 г. В деятельности КНО приоритетным было изучение естественно-исторических и этнографических материалов истории местного края.

¹⁵ В данный период коллекцию дополнили следующие предметы:

- деревянная резная икона Богоматери из д. Жолобово Буйского уезда – от С. М. Попова (Отчет КНО за 1914 г. С. 17);
- диапозитивы В. Кларка (20 шт.), небольшая коллекция видов Кологрива и Макарьева (18 шт.) (Отчет КНО за 1915 г.);

- предметы, представляющие историческую и художественную ценность, из Дома дворянства и некоторые предметы из Управы, а также от Военного отдела снабжения, ликвидационной комиссии и других учреждений; икона «Трех радостей» – от В. А. Брызгалова (Отчет КНО за 1918 г. С. 10);

- иконы, фарфор, картины, фото, рамы и пр. (всего 95 предметов) переданы подотделом по делам музеев и охраны памятников искусства и старины; картины, этнографическая и церковная старина (всего 135 предметов) привезены из экспедиции в Макарьевский и Ковернинский уезды М. М. Зиминым; 36 портретов костромских епископов и др. – от епископа Севастьяна; медный тябловый крест XVI столетия, литая и деревянная иконки (Отчет КНО за 1919 г. С. 15).

Музейное дело в новых условиях менялось под воздействием новой идеологии. На территории Ипатьевского монастыря в церкви Рождества Богородицы был открыт Антирелигиозный музей, куда поступила часть экспонатов Дрeвлехранилища и музея КГУАК¹⁶.

В начале 1930-х гг. появилась идея открыть музей в церкви Воскресения на Дебре (закрыта в 1929 г.). Под эту идею художественное оформление интерьеров знаменитого храма сохранили без изъятия. Более того, туда поступила часть икон, переданных в музей из закрытых церквей города. Идею осуществить не удалось. В 1946 г. церковь вновь стала действующей, и в ней остались переданные из музея иконы¹⁷.

Разорение церковно-исторического отдела началось в 1930-м г., когда из штата музея были уволены все прежние сотрудники, члены Архивной комиссии и Научного общества. В годы воинствующего атеизма новой власти был не нужен богатый церковно-исторический отдел в музее. И если в первые послереволюционные годы иконы и церковная утварь еще были востребованы как экспонаты Антирелигиозного музея, то к 1930-му он прекратил свое существование. По актам 1930, 1933 гг. было списано множество экспонатов, часть из них передана в ГТГ, ГИМ: наиболее древние иконы, евангелия и псалтири с миниатюрами и драгоценными окладами, лицевое, золотосеребряное шитье покровов и облачений – вклады бояр Годуновых из Троицкого собора Ипатьевского монастыря; серебряные изделия и шитье пополнили собрание Государственной Оружейной палаты¹⁸. Оказавшись в столичных музеях, экспонаты прошли реставрацию и украшают теперь экспозиции, выставки, находятся в фондах под присмотром реставраторов. Они сохранились для истории. И это главное. Последовавшие затем изъятия в Госфонд значительно опустошили коллекции церковного отдела костромского музея.

В 1955 г. проводилась всеобщая сверка музейных фондов и, как всегда при аврале, что не находили, то поспешили списать. Позднее некоторые из списанных предметов находили и вновь записывали в инвентарную книгу.

¹⁶ Антирелигиозный музей // Северная правда. 1927. 11 ноября.

¹⁷ Докладная Ю. Олсуфьева // ОР ГТГ. Ф. 8. № 404. Л. 51–52.

¹⁸ Опись Церковного отдела 1925 г.

Из истории отдела древнерусского искусства

При разделении музея в 1956 г. на художественный и историко-архитектурный музей-заповедник первый остался в здании Романовского музея, а краеведческие отделы переехали в архитектурный ансамбль Ипатьевского монастыря. В каждом из музеев появились отделы древнерусского искусства. Сотрудники обоих музеев стремились пополнять коллекции. Активизировалась экспедиционная работа.

После шквала закрытия церквей в 1950–1960-х гг. вопрос сохранения произведений иконописи, скульптуры и прикладного искусства стоял очень остро. Музей-заповедник, не имевший в своем штате искусствоведов, привлекал к участию в экспедициях сотрудников столичных музеев и реставрационных мастерских¹⁹. Их профессиональные консультации позволяли отбирать в коллекцию наиболее ценные в художественном и историческом плане произведения.

В эти же годы началась планомерная работа по реставрации икон. В организованной в 1950 г. Костромской специальной научно-реставрационной производственной мастерской (КСНРПМ) в 1961 г. была создана бригада по реставрации монументальной живописи и иконописи. Выпускники костромского художественного училища А. М. Малафеев, Г. Б. Губочкин, Е. В. Ильвес прошли стажировку в Киеве в Лаборатории реставрации монументальной живописи при Академии архитектуры Украинской ССР. По возвращении из Киева начали реставрацию стенового письма в Троицком соборе и стали первыми, кто проводил противоаварийные работы на всем собрании икон музея-заповедника. Тогда же они начали раскрытие от потемневшей олифы и записей икон, вывезенных экспедициями музея из закрытых, заброшенных церквей области.

Успехи костромских реставраторов, их опыт исследовательской, экспедиционной деятельности, практика комплексной реставрации памятников стали предметом обсуждения на проходившем в 1967 г. в Костроме Всесоюзном совещании реставраторов.

Высококлассные произведения XVI в.: «Жены мироносицы» из ц. с. Спас-Вёжи (кат. № 17), «Илья пророк в пустыне» из ц. с. Холм (кат. № 3), «Богородица Одигитрия (Грузинская)» из ц. с. Горинское (кат. № 29), народные иконы XVIII в. из церкви погоста Прудовка Галичского района и др., а также копии фресок и фотоотчеты по реставрации икон и фресок вошли в первую выставку по итогам реставрационных работ КСНРПМ, которая была открыта в музее к совещанию реставраторов²⁰.

После совещания выставка осталась в музее и стала первой экспозицией древнерусского отдела Музея изобразительных искусств. За годы существования она постоянно пополнялась новыми произведениями иконописи и скульптуры, пережила несколько реэкспозиций и просуществовала до 2009 г.

¹⁹ Т. В. Николаева из Загорского музея-заповедника, С. И. Масленицын из ГЦХРМ. Для консультаций по коллекции приезжали из ЦМИАР Н. А. Демина, из ГЦХРМ – Р. А. Попов, из библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде – Н. Н. Розов и др.

²⁰ Костромской областной музей изобразительных искусств. Каталог. Л., 1980.

Музей изобразительных искусств, понимая значение профилактических и противоаварийных реставрационных работ в деле сохранения живописи икон, подготовил своего реставратора. Им стал выпускник ивановского художественного училища Г. П. Корф. Стажировки в ГЦХРМ им. И. Э. Грабаря стали для него школой реставрации. К сожалению, отсутствие научного руководства, помощи опытных коллег приводили к ошибкам и переоценке своего умения. Последствия этого заметны на иконе «Благовещение»²¹ (кат. № 38). В 1970–1980-е гг. реставрацию вели Е. О. Малягина, И. Н. Городкова.

Музей-заповедник в реставрации икон опирался на помощь бригады А. М. Малафеева. Их труды по укреплению и раскрытию икон позволили создать в 1967 г. в помещении бывшей ризницы Троицкого собора первую экспозицию древнерусского отдела, автором которой был Е. В. Кудряшов²².

С моим приходом в музей на должность заведующей древнерусским отделом главной задачей стала профилактика и укрепление красочного слоя икон, постановка на постоянный учет значительной части икон, привезенных экспедициями музея и находившихся на временном хранении. Ситуация с этими произведениями осложнялась тем, что главный хранитель музея и участница экспедиций Г. Г. Емельянова скоропостижно скончалась, а ее записи, дневники экспедиций были утрачены. Иногда на обороте иконы сохранялись пометки, из какого храма она происходит, но такие надписи, сделанные на бумажных наклейках, сохранились частично.

Участник экспедиций научный сотрудник ГЦХРМ им. И. Э. Грабаря С. И. Масленицын по памяти указал некоторые из икон церкви с. Леонтьева, памятного ему как родина деда.

Среди многих находок следует отметить редкую удачу С. И. Масленицына, подлинный шедевр костромской иконописи последней четверти XVII в., икону «Богоматерь Федоровская, со Сказанием»²³ (кат. № 48). Он помог отправить икону на реставрацию в ГЦХРМ.

Участие в описании икон совместно с главным хранителем фондов А. Н. Павловым и реставратором музея-заповедника Н. А. Волковой позволило С. С. Катковой выбрать из экспедиционных вывозов наиболее интересные в художественном отношении произведения и составить список первоочередных кандидатов на полную реставрацию. В перспективе отдел должен был иметь постоянную экспозицию по древнерусскому искусству.

Этот замысел можно было осуществить только с привлечением столичных реставраторов. Однако на участие реставраторов ГЦХРМ рассчитывать не приходилось, они брали одну-две работы на несколько лет. Решила проблему организация в Москве хозрасчетной Межобластной реставрационной мастерской (МОСНРПМ), в которую перешли многие опытные реставраторы из ВХНРЦ, ВЦНИЛКРА и даже ГРМ. Бригады И. И. Омельченко и И. П. Ярославцева за несколько лет сотрудничества пополнили фонд реставрированных икон. Отправляя иконы и скульптуру в МОСНРПМ, музей продолжал сотрудничать с КСНРПМ (бригада А. М. Мала-

²¹ Икона Благовещение XVII в. // КМЗ/КХМ КП-2143.

²² Кудряшов Е. В. (1936–1985), зав. отделом древнерусского искусства музея-заповедника с 1967–1970 гг. (Масленицын С.И. Икона «Богоматери Федоровской» 1239 г. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1976. М., 1977. – С. 155–166.)

²³ Икона была найдена в ц. Спаса на Запрудне, в нижнем этаже которой были складированы иконы и резной декор иконостасов, вывезённых в 1956 г. из церквей, попавших в зону затопления Костромским водохранилищем.

феева). В результате к 1986 г. в Троицком соборе была завершена реставрация стенописи и иконостаса. Иконы из местного ряда иконостаса собора участвовали в самой значительной выставке «Искусство Костромского края XV–XX веков. Новые открытия реставраторов»²⁴. Исследование особенностей местной художественной традиции XVII в., давшей русскому искусству талантливых мастеров-знаменщиков (И. Агеев, В. И. Запокровский, Гурий Никитин), позволило выделить из массы икон, условно причисленных к верхне-волжской или ярославско-костромской школе, произведения костромских иконописцев. В иконостасе Троицкого собора удалось установить авторство Василия Никитина Вощина, в 1757 г. написавшего иконы праздничного и местного ряда. По старым описям были восстановлены состав и история создания иконостасов собора и церковью Ипатьевского монастыря, а также соседней с ним церкви Иоанна Богослова. Изучение иконостасных комплексов дало ключ к пониманию эволюции местной традиции в иконописи²⁵.

В 1975 г. в корпусе над погребями была открыта новая экспозиция отдела Древнерусского искусства, в которую вошли древнейшие иконы и лицевое шитье, вклады в Ипатьевский монастырь бояр Годуновых, иконы и скульптура из собрания КГУАК и экспедиционные сборы 1960–1970-х гг.²⁶ Впервые были показаны история сложения и расцвета костромской иконописи, местный вариант народной иконы. Особую гордость составлял раздел скульптуры. После реставрации был выставлен тот самый «Страшный суд» из собрания КГУАК. Комплексная экспозиция включала в себя произведения местных и московских серебряников, книжные миниатюры в рукописных сборниках, синодиках.

В 1980-е гг. развернулась комплексная реставрация храмов в г. Нерехте. Одновременно восстанавливали церкви Никольскую (Богоявления), Воскресения (Св. Варвары), Владимирскую. Во всех этих храмах иконостасы не сохранились. Для восполнения художественного оформления интерьеров были вывезены иконостасы: для Богоявленской церкви – из с. Верховье Солигаличского района; для Владимирской – из церкви с. Кулиги Нерехтского района, для церкви Св. Варвары тело иконостаса – из церкви с. Сумароково, а иконы для него подобраны из фондов музея-заповедника.

Казалось, ничто не предвещало трагедии, и опыт исследования коллекции будет продолжен, но музей ждала катастрофа выселения из стен Ипатьевского монастыря. Музейные коллекции, тщательно оберегаемые от перемещений, сотрясений, были срочно перевезены в здание Музея изобразительных искусств и другие места хранения. Налаженный процесс реставрации и исследования сломался, на первое место встали проблемы хранения.

По приказу Министерства культуры РФ музей вынужден был оставить свои коллекции древнерусского искусства в Ипатьевском монастыре в безвозмездное пользование вновь организованного Костромской епархией на базе музейных экспозиций и выставок Церковного историко-археологического музея (ЦИАМ). Таким образом, вновь образованный объединенный

²⁴ Ленинград. Центральный выставочный зал (Манеж). 1987 г.

²⁵ Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. М., 1984; Костромская икона / авт.-сост. Н. В. Комашко, С. С. Каткова. М., 2004.

²⁶ Каткова С. Нерехта и ее храмы // Наше наследие. 2002. № 62.

историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, являясь юридически ответственным хранителем фонда древнерусского искусства, фактически передал большую часть его в ЦИАМ. Постоянной экспозиции древнерусского искусства в музее-заповеднике сейчас нет, но музей организует временные выставки и участвует в выставочных проектах за рубежом.

В штате ЦИАМ нет реставратора, и надзор за сохранностью красочного слоя икон ведут реставраторы музея-заповедника. Для проведения реставрационных работ привлекаются специалисты костромского филиала ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря и бригада А. М. Малафеева под контролем Реставрационного совета музея-заповедника.

Собрание отдела древнерусского искусства еще недостаточно изучено, и потребуется немало сил для исследования как отдельных памятников, так и коллекции в целом. Но настоящий ученый всегда найдёт возможность воздать должное собирателям коллекций, так как их труд – закладные камни в фундаменте всех последующих исследований. Это они успели собрать произведения, сведения о мастерах и даже не упустили возможности записать их рассказы, были прозорливы и дальновидны. Низкий поклон всем, чьими трудами формировалась коллекция, кто приложил немало сил для спасения нашего наследия.

С. С. Каткова

2. ИКОНЫ В СОБРАНИИ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА

Русская икона как произведение живописи стала известна миру чуть больше столетия назад. Первая выставка древнерусской живописи из частных собраний прошла в Москве и Петербурге в 1913 г. Живопись икон поразила сказочной звучностью цвета, выразительностью силуэтов, плавной текучестью линий, необычайной гармонией всех составляющих художественного образа. С этого времени русская икона стала явлением национальной художественной культуры, открытие которой продолжается до сих пор. Каждый вновь открытый памятник иконописи пополняет нашу копилку знаний о живописном даре русского народа.

Иконы на Руси появились с принятием христианства в 988 г. По словам митрополита Иллариона (XI в.), киевский князь Владимир крещением Руси «передал свой народ и град святой в покровительство Скорой помощнице христианам Пресвятой и Преславной Богородице»¹.

Уже первые храмы в Киеве были посвящены Богоматери. Для их украшения из Византии везли иконы и приглашали греческих иконописцев. Они же обучали местных иконописцев, передавая им навыки письма и знание иконографии святых.

От изначального периода не сохранилось подлинных икон, но осталась память о талантливом иконописце из Киева Алимпии (скончался в 1114 г.), которого церковь причислила к лику святых.

Икон было мало, так что каждый образ удостаивался особого почитания. Не случайно князь Андрей, покидая Киев, увез с собой в княжество Владимирское икону Богородицы, привезенную из Византии. Икона по месту пребывания стала называться Владимирской. Это самая чтимая икона Московской Руси. Во все века с нее делали многочисленные списки.

С XII в. главные соборы в городах Руси посвящаются Успению Богородицы. Мысль о патронате Богоматери над Русью выражается в именовании ее «уделом Богородицы», «Царством Марии». В русской традиции в образе Богоматери соединились все оттенки беззаветной материнской любви и безграничного милосердия. «Заступница Матушка» была охранительницей семьи и государства. Проявлением ее покровительства было огромное число почитаемых и чудотворных икон во всех краях страны.

От искусства XI–XIII в. сохранились лишь единичные памятники иконописи, в основном в северо-восточных княжествах: в Новгороде, Пскове, Владимире, Ростове.

Возможно, в одном из центров княжеской Руси греческий мастер написал в XIII в. образ Богоматери Федоровской. Это одна из немногих икон, переживших монгольское нашествие.

Появление иконы в Костроме легенда напрямую связывает с этим бедствием. В «Сказании о явлении и чудесах образа» рассказывается, что в 1239 г. орды Батыя дошли до города

¹ Лихачёв Д. С. Литература Руси XI – начала XIII веков // Великая Русь: История и художественная культура X–XVII века М., 1994.

Розов Н. Н. Илларион, митрополит киевский // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1987. Вып. 1. С. 198–204.

Городца на Волге, разорили его, сожгли церкви и монастыри, и лишь немногим жителям удалось спастись. Покинула город и его святыня – икона Богоматери.

По легенде, горожане видели как в Успеньев день по Костроме некий воин, похожий на святого Федора Стратилата, пронес икону Богоматери через всю Кострому. А на другой день во время охоты в лесу близ речки Прудницы (ныне – Запрудня) костромской князь Василий увидел богородичную икону на высокой сосне. Крестным ходом со священниками и горожанами образ доставили в соборную церковь Федора Стратилата.

Историки до сих пор не пришли к единому мнению о происхождении иконы, но все сходится в одном: икона связана с историей рода князя Ярослава Всеволодовича, младшим сыном которого был князь Василий.

Лесные дебри вплотную подступали к Костроме. В топонимике города сохранилось название улицы Нижняя Дебря. Дерево было главным строительным материалом, поэтому пожары не раз разоряли город. Дважды пожар уничтожал соборную церковь Федора Стратилата, и только чудом икона Богоматери Федоровской оставалась невредимой.

Она помогла князю Василию и костромской дружине в битве с татарами. Яркое сияние, исходившее от иконы, ослепило врагов, и они бежали с поля боя. Это чудо связывает образ Богоматери Федоровской с иконой Владимирской Богоматери, которая помогла в битве князю Андрею Боголюбскому. Иконы близки по иконографии. Обнаженная до колена левая ножка младенца Христа служит опознавательным знаком Федоровской.

Иллюстрацией к Сказанию является цикл клейм, созданный знаменитым костромским икографом XVII в. Гурием Никитиным и многократно повторявшийся иконописцами в XVIII–XIX вв. (кат. № 47)².

Кострома как центр княжества просуществовала совсем недолго. В 70-е г. XIII в. князь Василий Костромской на короткое время стал великим князем Владимирским, впоследствии Костромское княжество присоединилось к Москве.

Сложнее была история соседнего Галичского княжества. Галицко-звенигородские князья не только воевали за великое княжение, но и укрепляли принадлежащие им города, строили и украшали храмы. В Звенигороде по их заказу создавал иконы Андрей Рублев. Не исключено, что князь Юрий Дмитриевич (1374–1434) мог привезти в Галич какие-то иконы его письма. Во всяком случае, храмовый образ Василия Великого из Васильевского монастыря г. Галича (кат. № 1) дает основание считать, что его создателем был незаурядный столичный мастер конца XV столетия.

С конца XIV в. Москва становится центром собирания русских земель. Борьба с ордынцами способствовала объединению русских княжеских дружин, а победа на Куликовом поле (1380 г.) реально продемонстрировала силу единства. Символом единения и стремления к миру, гармонии стала икона «Троица» (1410–1427 гг.) знаменитого Андрея Рублева. На все последующие века рублевская иконография стала образцом (кат. № 14).

Строительство каменных храмов, повсеместно развернувшееся в XV в., потребовало не только украшения иконами, но способствовало сложению новой алтарной преграды, число

² Тихомирова Е. Л. Федоровский образ Пресвятой Богородицы. Сказание об иконе. М., 2007.

ярусов которой в XVI в. выросло до пяти. Возрождается искусство монументальной живописи. Лучшие иконописцы из Новгорода, Пскова приезжают для украшения соборов Московского Кремля: пишут стенное письмо и иконы. В свою очередь московские иконописцы выезжали не только в центры княжеств, но и в отдаленные монастыри.

По указу царя Ивана IV из разных городов и монастырей привозят в Москву самые почитаемые иконы, московские иконописцы делают с них списки. Таким образом, закрепляется иконография святых и почитаемых святынь. Святители московские, чудотворцы Петр, Алексий и Иона и преподобный Сергей Радонежский стали символами борьбы за независимость Руси.

«Игумен всея Руси» Сергей Радонежский был особо почитаем как основатель Троице-Сергиевой Лавры, ставшей образцом устройства русских общежитийных монастырей (кат. № 11). Ученики прп. Сергия основали в костромских лесах несколько святых обителей, принесенные ими богородичные иконы стали почитаемыми святынями. По своей иконографии восходили к типам Умиление, Одигитрия. Почти все они известны только по поздним спискам. Коллекция музея дает представление о распространенности в крае образов Богоматери и икон богородичной тематики.

Первые собрания икон складывались в течение многих лет в городских и монастырских соборах. При всех превратностях судьбы – пожары, нашествия врагов – храмы вновь и вновь отстраивались и наполнялись иконами.

Приток столичных царских вкладов в костромские храмы, очевидно, начался с XVI в. Царь Иван IV (Грозный), женатый на дочери костромского боярина Романа Захарьина-Юрьева, оказывал особое внимание Богоявленскому монастырю. Собор этой костромской обители строился на царские деньги, и среди его иконного убранства были вклады Ивана Грозного (кат. № 6).

На стрелке, образованной слиянием рек Костромы и Волги, с первой трети XIV в. стоит Ипатьевский монастырь. Основателем его считается предок знаменитого рода бояр Годуновых. Первоначальные страницы истории обители малоизвестны.

В середине XVI в. клан Годуновых, благодаря браку Ирины Федоровны с царем Федором Иоанновичем, упрочил положение при государевом дворе. Именно в этот период Годуновы разворачивают в своей родовой обители большое строительство. Вместо деревянных возводятся каменные храмы, кельи, крепостные стены и башни.

Вклады Годуновых и их родственников деньгами и землями сделали монастырь в конце XVI в. одной из четырех богатейших обителей России. Самым усердным вкладчиком Ипатьевского монастыря был боярин Дмитрий Иванович Годунов, дядя царя Бориса Годунова. На его средства в 1596 г. собор был украшен росписью внутри и по закомарам снаружи, а иконы в иконостасе обложены серебряной басмой. Высокий иконостас, кроме традиционных ярусов, имел еще два ряда пятничных икон. «И всех образов по переписным книгам в Троице местных и в Деисусе и пядниц монастырских церковных и данья Дмитрия Ивановича и Бориса Федоровича и Ивана Васильевича окладных серебром и медию и на золоте 288 образов»³. От этого богатства до наших дней сохранилось совсем немного.

³ Переписная книга Костромского Ипатьевского монастыря 1595 года. М., 1890.

Переписные и вкладные книги монастыря позволяют узнать, когда, от какого вкладчика поступил тот или иной образ и по какому случаю. Икона «Троица Ветхозаветная» (кат. № 21) – вклад Стефана Васильевича Годунова по брату Григорию Васильевичу (ум. 1598). Этот образ наиболее ярко представляет стилистику годуновской школы. Миниатюрное письмо повторяет рублевскую иконографию ангелов, но характер колорита отсылает к псковской иконописной традиции с ее любовью к напряженно звучащим сочетаниям киновари и глубоких зеленых тонов, чистоты белого и графики золотых нитей асита.

Из местного ряда иконостаса Троицкого собора XVI в. происходит икона «Евангелист Иоанн Богослов» (кат. № 13). Монументальный образ редкой иконографии. Святой изображен в полный рост, с пером в руке и раскрытым на первых страницах Евангелием от Иоанна. Местный ряд иконостаса составляли иконы соименных святых основателей и вкладчиков обители из рода Годуновых. Эти иконы, судя по характеру уверенного, обобщенного письма, были исполнены мастерами, привычными к стенному письму.

Годуновы с особой любовью относились к украшению икон окладами из серебряной золоченой басмы с мелкозорным растительным орнаментом. Отсутствие окладов на полях, по фону икон «Троица Ветхозаветная» и «Евангелист Иоанн Богослов» изменило их цветовое решение. Они создавались с расчетом на золоченый оклад, а оливковый фон лишь подкладка под него.

Годуновы присылали из Москвы мастеров стенного письма для росписи монастырских храмов. Те же брали помощников из местных иконописцев. Потому в творчестве костромских икографов первой половины XVII в. заметно влияние годуновского монументализма.

Покорение царем Иваном IV Казани и присоединение Астраханского ханства сделало Волгу главной транспортной артерией России, свободной для судоходства с верховьев до ее впадения в Каспийское море. Поволжские города стремительно богатеют от торговли с Востоком. К концу XVI в. Кострома становится одним из наиболее экономически и культурно развитых городов Русского государства.

В XVI в. в Костроме на территории кремля возводится каменный городской Успенский собор. Для его украшения в 1620 г. царские иконописцы Осип Поспев, Иван Паисеин, Баженко Савин «пишут образы».

Иконы «Минеи месячные» (кат. № 27) – характерное произведение московских мастеров конца XVI в. Ряды удлиненных фигур святых и композиции праздников писаны тонким миниатюрным письмом по золоченому фону. Настоящий праздник цвета: яркая киноварь, медовые охры соседствуют с белоснежными вкраплениями, контрастируют с густыми коричневыми, темно-зелеными тонами и легкими, акварельно прозрачными красками на одеждах святых.

Царские вклады и работы столичных мастеров стенного письма в местных храмах стали той школой, которая подготовила фантастический взлет искусства костромских мастеров стенного письма и иконописи в XVII в.

Начало XVII в. для Руси было временем Великой Смуты: нашествие польско-литовских захватчиков, череда самозванцев, претендующих на Московский престол, восстания и разбой. И как финал трагедии – освобождение Москвы народным ополчением под руководством Кузьмы Минаина и князя Дмитрия Пожарского, избрание Земским собором в 1613 г. царем 16-летнего Михаила, сына боярина Федора Никитича Романова и костромской боярыни Ксении Ивановны

Шестовой. Церемония призвания на царство Михаила Федоровича происходила в Ипатьевском монастыре. Мать благословила сына на царство образом Богоматери Федоровской.

С этого момента древний образ Богоматери Федоровской становится почитаемым не только новой династией, но и всей Россией, а Кострому стали называть «колыбелью дома Романовых». Уже с 1620-х гг. местным иконописцам заказываются списки с чудотворного образа «в меру и подобием». В числе первых заказчиков была мать царя Михаила. Икона Богоматери Федоровской выносная, двусторонняя, на обороте поясное изображение святой Параскевы Пятницы. Однако списки обычно делали лишь с богородичного образа.

С воцарением Михаила Федоровича связана канонизация ряда костромских святых. В 1619 г. к лику святых был причислен преподобный Макарий Унженский (1349–1444), основатель Троицкого монастыря на р. Унге. По легенде, именно в Макарьевской обители скрывался отрок Михаил во время Смуты, а заступничество святого помогло его отцу, патриарху Филарету, освободиться от польского плена. На иконах преподобного Макария изображают стоящим рядом с монастырём или в окружении клейм жития. Уникален по иконографии образ святого на фоне города Солигалича. В XV в. заступничество Святого Макария спасло город от разорения татарами.

В первые годы правления династии Романовы делали вклады в храмы Костромы и округи. Так, в церкви Вознесенского монастыря в Костроме «образы местные, и книги, и ризы, и колокола, и всякое церковное строенье государево царя и великого князя Михаила Федоровича всея Руси»⁴. В Ипатьевском монастыре тоже хранились некоторые вклады царей Михаила Федоровича и его сына Алексея Михайловича.

Историю местной художественной традиции можно с достоверностью воссоздать только с XVII в. От этого периода сохранилось больше всего произведений, а сведения из Писцовых, Дозорных книг и архив Оружейной палаты позволяют представить масштаб развития иконописания в Костроме. Только за вторую половину XVII в. в столбцах Оружейной палаты числится около 70 костромских иконописцев, выезжавших в Москву для исполнения «спешных государевых дел».

Складывались династии иконописцев. Обычай передачи секретов ремесла внутри семьи закреплял сложившуюся традицию письма.

Практика вызовов городских иконописцев в Москву способствовала обмену опытом между разными иконописными школами, знакомила с достижениями лучших царских мастеров. Костромские иконописцы-знаменщики Иоаким Агеев, Василий Ильин Запокровский и Гурий Никитин на протяжении почти полувека возглавляли артели всех городских мастеров, участвовавших в возобновлении стенного письма в соборах Московского Кремля. Некоторые костромские иконописцы оставались в столице, находили работу в других городах, часто работали в смешанных артелях с ярославскими иконниками. География их работ обширна. Кроме Москвы они расписывали храмы в Кириллове, Переславле-Залесском, Звенигороде, Калязине, Ярославле и Суздале. В новом Троицком соборе⁵ Ипатьевского монастыря Гурий Никитин со своей дружиной в 1684 г. создал лучшее свое творение.

⁴ Писцовая книга. Л. 587.

⁵ Собор перестроен в 1652 г.

Высшие достижения костромской иконописи принято связывать с кругом изографов, работавших вместе с Гурием Никитиным и продолжавших заветы великого мастера.

Изучение традиций иконописания в городах Поволжья началось в 1960-е гг. В эти годы в Костроме организуются свои реставрационные мастерские. Начинается комплексная реставрация архитектуры, стенного письма, иконостасов и декоративной резьбы в Троицком соборе (1652) Ипатьевского монастыря и в церкви Воскресения на Дебре (1650). Росписи и иконостасы монастырского и купеческого храмов стали отправной точкой в исследовании местной художественной традиции. Иконы для иконостасов писали те же мастера, обычно зимой, когда невозможно вести роспись в холодных летних храмах. Отсюда пристрастие к широкому, импровизационному письму, свободе композиционных построений. Любовь костромских иконописцев к узорочью проявилась в иконе «Благодарный разбойник» (кат. № 41) – позем заполняют золотописанными травами, а деревья райского сада, как орнамент, заполняют белый фон.

Иконописцы, постоянно выезжавшие в Москву по вызовам Оружейной палаты, привносили в местную традицию иконографические новшества, проявляли интерес к сложным богословским сюжетам. Икона «И почи Бог в день седьмой» (кат. № 45) по иконографии восходит к первому клейму Четырехчастной иконы из Благовещенского собора Московского Кремля.

Иконописцы, по разным причинам не попадавшие в Москву, в своем творчестве ориентировались на лучшие образцы иконописи своих земляков, отшлифовавших мастерство в столице. И это стремление не отстать, освоить новые приемы, использовать новые материалы объединяет их в единую художественную традицию.

Вокруг Костромы в уездных городах и отдаленных монастырях трудились свои иконописцы. Крупным центром иконописи в костромской округе был Галич. До 1450 г. центр княжества. После разгрома Новгорода царь Иван Грозный выселил в Галич семьи состоятельных новгородцев. Связь Галича с Новгородом была и раньше: местная святыня «Богоматерь Овиновская» была доставлена в Галич новгородским боярином Иваном Овином, строителем Успенского (Паисиева) монастыря. Сотная опись 1578 г. сохранила имя Гришки-иконника.

В XVII в. Галич был одним из крупных центров по производству красочных пигментов. Добывали охру, красные и зеленые земли, жгли свинец на сурик. Местные краски составляли палитру галичских иконописцев. В отличие от костромских, галичские иконописцы не были востребованы Оружейной палатой, зато галичские терщики красок участвовали во всех работах по росписи соборов Московского Кремля. Иконописание в Галиче развивалось с оглядкой на веками отработанные иконографические схемы. При недостаточности профессиональной выучки галичские иконописцы выработали свой стиль. Он легко узнается по ряду признаков. Цвет личного имеет оранжеватый оттенок, форма строится с помощью выразительного рисунка черной краской и дорабатывается контрастными разбелками. Цветовая гамма тяготеет к охристым тонам, упрощенное письмо экспрессивно, а форсированная графика белильных обводок создает дополнительный декоративный элемент. Как в детском рисунке, персонажи икон незатейливы по исполнению, но точно выражают главное чувство. Застыла в безмерном горе Богоматерь у креста с распятием сына. И сжатый в руке белый платок – это главная говорящая деталь образа. Слез у Богоматери уже нет, и платок – символ скорби. Характерны позы женщин у ложа Богоматери: привычно сложены руки на груди, и, кажется, слышен их тихий говор (кат. № 72).

Деревянные храмы в Галиче и округе часто горели, в пожарах гибли иконы. Мастеровитые плотники довольно быстро рубили новые церкви. Иконостасы в деревянных храмах были невысокими, и часто на одной иконной доске писали сразу два чина (кат. № 46). При замене изветшавших храмов иконы из прежнего иконостаса, как правило, размещали на поллицах-тяблах на завороте у нового иконостаса.

* * *

Почему красота икон была открыта лишь в начале XX века? Виной всему технология иконного письма. Темпера живопись предполагает покрытие красочного слоя олифой. Олифа (проваренное растительное масло) как лак предохраняла живопись от воздействия влаги и придавала глубину, яркость звучания цвета краскам темперы. Через 60–80 лет этот покрывной слой, впитывая копоть свечей и лампад, темнел настолько, что изображение едва просматривалось. Чтобы обновить икону, приглашали иконописца, который возобновлял изображение по прежнему рисунку, если он еще угадывался, или писал заново в соответствии с принятой иконографией почитаемого образа. Такая практика приводила к тому, что на самых древних иконах насчитывается до 6–8 слоев записей. С каждым поновлением образ менялся, не всегда в лучшую сторону, поскольку приглашенные иконописцы были разные по уровню мастерства и таланта. Можно возблагодарить судьбу за то, что поновители не утруждали себя и не счищали старую живопись, а писали поверх потемневшей олифы. Таким образом, они сохранили живопись старых мастеров.

Первые опыты по удалению потемневшей олифы и записей производили иконописцы-реставраторы еще в XIX в. Как археологи снимают землю слой за слоем, открывая следы прошлой жизни, так и реставраторы снимали потемневшую олифу, записи, пытаясь добраться до изначального образа. Только освободив икону от поздних наслоений, они смогли увидеть и оценить подлинную красоту иконного письма, смогли понять восторженные отзывы современников Андрея Рублева о его искусстве и о мастерстве других «пресловущих живописцев».

Научная реставрация бережно относится к сохранности авторской живописи, поэтому при утратах красочного слоя не допускаются тонировки, реконструкции под автора. По решению реставрационного совета, иногда оставляют поздние вычинки, если они не нарушают целостности восприятия образа и дают представление о жизни произведения (кат. № 28). На каждой иконе реставраторы оставляют небольшое контрольное клеймо, показывающее состояние образа до реставрации.

В 1920–1930-е гг. основное внимание исследователей было приковано к поиску и реставрации произведений из древнейших центров иконописи, в первую очередь исследовали чудотворные и почитаемые иконы. В 1960-е гг. очередь дошла до иконописных центров Верхнего Поволжья, ярко проявивших себя в конце XVI–XVII в.

Успехи отечественной школы реставрации помогли исследователям искусства Древней Руси создать историю русской иконописи во всем разнообразии школ и местных художественных традиций.

Еще в середине XIX в. коллекционеры, любители древнего искусства и знатоки иконописи пытались систематизировать разнообразие икон, разделяя их по стилю («пошибу») на школы:

новгородская, псковская, ростово-суздальская, московская. Особо ценили миниатюрное изысканное письмо строгановских мастеров.

Первые исследователи икон, историки церковной археологии описывали иконографию Спаса, Богоматери, записывали сказания и легенды о явлении, чудесах и бытовании чудотворных образов. Иконография почитаемых богородичных икон насчитывает более 1000 типов.

За прошедшее столетие исследователи составили подробные каталоги, альбомы по каждой школе иконописи, начиная с княжеского периода и кончая поздней иконой мастеров из прославленных ремесленных центров.

Реставраторы ГЦХРМ вместе с сотрудниками областных музеев участвовали в экспедициях по отдаленным городам и селам, собирали из заброшенных церквей и часовен иконы. Так были спасены многие шедевры русской иконописи. Основная часть собрания икон музея поступила из экспедиционных сборов по Костромской области 1960–1980-х гг.

Икона «Богоматерь Одигитрия» (кат. № 30) была найдена в заброшенной церкви с. Павловское на полу под слоем грязи. Красочный слой и левкас отстали от основы и при малейшем неосторожном движении осыпались. Икону со всеми наслоениями грязи, с исключительными предосторожностями, буквально на руках привезли в музей. Два года реставратор Н. Волкова по крупницам, как мозаику, собирала отставшие кусочки авторской живописи, очищала их от загрязнений, умело раскрыла от записи, тактично сохранив значительные вычинки и запись на мафории Богоматери.

Исследование икон начинается с реставрации. Именно она дает первоначальную картину истории образа. Послойное удаление записей дает возможность уточнить сколько раз образ чинили, записывали полностью или частично, каков уровень мастерства иконописцев-поновителей и, наконец, когда написана икона, какой художественной школе принадлежит автор, какой иконографии он придерживался и насколько высоко его мастерство, нет ли аналогий, близких по почерку. Так, отвечая на все эти вопросы, удалось установить авторство Василия Никитина Вощина, написавшего иконы праздничного и местного яруса Троицкого собора Ипатьевского монастыря в 1757 г. Высокий уровень мастерства художника, поновившего икону «Благовещение» из того же иконостаса, предопределил решение сохранить его запись. Так в собрании появилась еще одна подписная икона, датированная 1711 г., пока это единственное известное произведение иконописца Амвросия Романова. Кропотливый и требующий глубоких знаний труд исследователей костромской иконы в собрании музея-заповедника и других музеев нашел воплощение в солидном труде «Костромская икона» (авторы-составители Н. А. Комашко, С. С. Каткова. М., 2004).

Реставраторы являются соавторами любого из выставочных проектов русской иконы, это их трудами она вошла в мировую культуру.

С. С. Каткова

3. ИКОНОСТАСЫ ТРОИЦКОГО СОБОРА ИПАТЬЕВСКОГО МОНАСТЫРЯ ПО ПЕРЕПИСНЫМ КНИГАМ 1595 ГОДА

Исследование иконостаса Троицкого собора было начато при реставрационных работах 1910–1912 гг.¹ Г. К. Лукомский отмечал особое значение реставрации иконостаса, имевшего большие утраты в резьбе. Споры исследователей о времени создания иконостаса завершились в те годы признанием, что создан он не раньше начала XVIII в.² Хотя Г. К. Лукомский упоминает о том, что иконостас устроен в 1756 г. и вызолочен в 1758. Контракт с резчиками, посадскими людьми Макаром Быковым и Петром Золотаревым, сохранился и помог подтвердить дату создания «тела» и позолоты резного декора. Судя по контракту, при начале работы резчиков, «против объявленного... от наместника и казначея рисунка», еще не было окончательного решения писать к новому иконостасу иконы или использовать старые³.

Реставрационные работы КСНРПМ начала в 1958 г. при участии В. Г. Брюсовой. Она обследовала иконы, провела архивные изыскания по истории собора, стенному письму, об изографах и знаменщиках, составивших славу костромской артели, и установила, что в трех верхних ярусах стоят иконы середины XVII в., т. е. времени сооружения нового собора в 1652 г.⁴

Разновременность иконного состава подтолкнула к поиску сведений о том, как же выглядел иконостас в XVII в., в каком соседстве находились иконы трех верхних ярусов. Ответить на этот вопрос помогли описи монастырского имущества за 1736, 1838 гг. из собрания Костромского музея-заповедника и Переписная книга за 1701 г., хранящаяся в РГАДА. Сведения о первом каменном соборе уточняли, что местный ряд иконостаса в 1652 г. составили иконы из прежде бывшего собора⁵.

Первый каменный Троицкий собор был построен в 1560 г. «А мерюю та церковь была невелика, внутри в ширину только пять сажень, а в длину четыре сажени» (10,0x8,5 м)⁶. Собор был украшен на средства бояр Годуновых стенным письмом внутри и снаружи, иконами в серебряных окладах, драгоценным шитьем пелен и утварью.

¹ Реставрационные работы в Ипатьевском монастыре в 1910–1912 гг. были масштабны. Это был один из главных объектов юбилейной подготовки. Под руководством членов Императорской Археологической комиссии П. П. Покрышкина и Д. В. Милеева реставрировали архитектуру, стенное письмо и иконостасы. Иконы укрепляли и поновляли иконописцы Московской художественно-иконописной мастерской «М. И. Дикарев и сын» и известный иконописец и реставратор И. С. Чириков, стенное письмо на галереях и в закомарах писали иконописцы артели М. Н. Сафонова из с. Палех.

² Лукомские В. К. и Г. К. Кострома. СПб, 1913. С. 163–165.

³ Каткова С. С. Века и судьбы. Кострома, 2004. С. 120–123.

⁴ Брюсова В. Г. Ипатьевский монастырь. Ярославль, 1968; Она же. Ипатьевский монастырь. М., 1982.

⁵ Переписные церковной утвари Костромского Троицкого Ипатьевского монастыря. 1701 // РГАДА. Ф. 237. Оп. 1. Ч. 1. Д. 34.

⁶ Брюсова В. Г. Ипатьевский монастырь. М., 1982. С. 16.

Годуновы считали монастырь своей родовой обителью. По легенде, основатель монастыря, выходец из Орды мурза Чет по дороге в Москву занемог. Остановился на отдых у мыса при впадении реки Костромы в Волгу, и «в сонном видении» явилась ему Богоматерь с апостолом Филиппом и священномучеником Ипатием. Он обещал Царице Небесной, если исцелится, то примет крещение и построит монастырь на этом мысу. В XIII в. мурза Чет крестился под именем Захария и выполнил свой обет – основал монастырь. Однако историки считают основателем монастыря костромского вотчинника Захария Зерно, родоначальника боярских родов Зерновых, Годуновых, Сабуровых, Вельяминовых, Шеиных.

В середине XVI в. клан Годуновых, благодаря браку Ирины Федоровны Годуновой с сыном царя Ивана Грозного Федором, вплотную приблизился к царскому трону. Именно на этот период приходится пик строительной деятельности Годуновых в Ипатьевском монастыре. Идёт сооружение каменных храмов, возводят крепостные стены и башни; из столицы присылают иконы и дорогую утварь и украшают церкви⁷.

Особое усердие в формировании ансамбля монастыря, в украшении интерьеров храмов и пополнении их иконами, книгами, ризами оказывал дядя царицы Ирины и ее брата Бориса Федоровича, Дмитрий Иванович Годунов. Перечень его вкладов составил бы особый, значительный список. Только в один приезд, в связи с похоронами жены Агриппины (инокини Александры) в 1589 г. им было доставлено 86 образов окладных, не считая другой драгоценной утвари и риз. «И всех образов монастырских местных и Дмитрия Ивановича и пядниц монастырских и Бориса Федоровича окладных серебром и медью и на золоте и на красках 288 образов»⁸. А всего в монастыре записано 432 образа.

Переписные книги Костромского Ипатьевского монастыря 1595 г. – уникальный документ, дающий удивительно широкую картину всех составляющих художественного решения интерьера Троицкого собора и придела Филиппа и Ипатия, церкви Рождества Богородицы с приделом Иоанна Златоуста, надвратной церкви Федора Стратилата, усыпальниц, ризницы и библиотеки. Благодаря подробным указаниям о местоположении образов имеется возможность реконструировать схему расположения икон в главном иконостасе и в приделе Святого апостола Филиппа и священномученика Ипатия.

К счастью, некоторые из упомянутых в описи икон сохранились в Костромском государственном историко-архитектурном музее-заповеднике и в собраниях столичных музеев (ГТГ, ГИМ, ГММК), что позволяет более зримо представить структуру иконостасов Троицкого собора и его придела.

Опись иконостаса в Троице начинается традиционной формулировкой: «Деисус стоячей 11 пядей⁹. Над Деисусом праздники и пророки... двери царские и сень и столбцы резаны, в троих столбцах навожены золотом, а в просветах розными красками. А в створах и в столбцах и в сени 40 киотов, а в них писаны образы»¹⁰.

⁷ Книга вкладная, кто что по обещанию дал вкладу в вечный поминок в дом Живоначальные Троицы выпадкой монастырь. Трудился и писал многогрешный иеродиакон Антоний прозванием Москвитин 1728 г., а совершися сия книга в сентябре месяце во славу Христа Бога нашего, переписана с прежних книг // КМЗ КОК-24010.

⁸ Переписные книги Костромского Ипатьевского монастыря 1595 г. Сообщил М. И. Соколов. М., 1890. С. 54; После закрытия монастыря в 1918 г. имущество его церковей было передано Костромскому музею, из которого в 1930-е гг. часть вкладных икон и утвари попали в центральные музеи.

⁹ Пядь – 18 см, новгородская пядь – 21–23 см, большая пядь – 27–30 см.

¹⁰ ПК. С. 1.

Схема № 1

Иконостас Троицкого собора. 1595 г.

13 пророков окладных									
Д. И., Б. Ф. и И. В. Годуновых. 39 образов пядничных									
Праздники. 16 икон окладных									
41 образ пядницы И. В. Годунова									
Деисус стоячей. 13 икон									
Монастырских образов 30 пядниц, 43 образа Д. И. и Б. Ф. Годуновых									
Сев. двери	Никола с деянием	«Что Тя наречем» в Силах	Троица	Царские врата	Троица. Кон. XVI в.	Троица. 1586 г.	Дмитрий Солунский	Богоматерь Воплощение	Дверь в придел
	3 пядей	9 пядей	10 пядей		9 пядей	9 пядей	9 пядей	10 пядей	

Схема № 2

Придел Апостола Филиппа и великомученика Ипатия. 1595 г.

1 складень и 28 пядниц (из них 23 от казны)								
Северные двери	Семен и Иван юродивые перед Спасом в облаках	Богоматерь	Спас	Царские врата: сень, столбцы и двери на золоте	Иоанн Богослов	Спас с припадающими Степаном и Василием Постником	Иоанн Предтеча	Сергий Радонежский, с деянием
	1 пядь	1 пядь	1 пядь					
Пророк Даниил	Богоматерь в киоте, на створах 8 святых	Богоматерь Воплощение с Филиппом и Ипатием			9 пядей	9 пядей	9 пядей	9 пядей
	1 пядь	3 пяди						

Против правого крылоса: «Образ Живоначальной Троицы местной в киоте на кипарисовой доске, обложен серебром чеканным... по полям на углах 4 евангелисты, а на исподнем поле Дмитрий Солунский, да мученица Агрепена, да преподобная Матрона на серебряных цках¹¹.

Образ в киоте Живоначальной Троицы на кедрове цке обложен серебром... Да у образа цка серебряная с подписью. А киот обложен медью, золочен¹².

Образ Дмитрий Солунский с деянием обложен серебром, деяние на чекане, позолочен, в киоте... а киот обложен медью, золочен. А те три образа и паникадило и свечи поставление Д. И. Годунова¹³.

Идучи в придел Филиппа и Ипатия, на праве Образ местной Пречистой Богородицы Воплощение, по сторонам ап. Филипп да свмч. Ипатий. 10 пядей, обложен серебром...»¹⁴

Против левого крылоса: «Образ местной Живоначальной Троицы, 10 пядей, обложен серебром, золочен венцы басмяны на чеканое дело...

Образ местной Пречистой Богородицы «Что Тя наречем, в силах», 9 пядей, обложен серебром, венцы басмяны... А те образы стоят в одном киоте, а киот резь, золочен в процветы.

Образ Николае Чудотворец с деянием, трех пядей, обложен серебром, золочен. А дан тот образ по царевиче по Иване Ивановиче»¹⁵.

У всех местных образов есть пелены, все обложены серебром, венцы и цаты украшены камнями, низаны жемчугом. Киоты обложены медью или «резные позолочены с процветы».

Обилие пядничных икон определило их участие в структуре иконостаса. В конструкцию иконостаса внесено дополнение в виде тябел-полиц, где ставили пядничные иконы. Они описаны по сюжетам, отмечены их размеры: пядница, пядница большая, пядница меньшая, складни-невелички. В их расстановке просматриваются следующие закономерности:

1. На одном тябле сосредоточиваются вклады одного или двух вкладчиков: «От Царских дверей против правого крылоса на тябле образы Дмитрия Ивановича и Бориса Федоровича», «против левого крылоса на тябле монастырских образов», над Деисусом по тяблу «данья Ивана Васильевича Годунова прибыльные окладные образы», «Ивана же Васильевича данья над праздники на тябле...» и т. д.

2. Сюжетно расстановка близка к произвольной: отмечено лишь сосредоточение икон Спаса и Богородицы в центре над местным рядом.

¹¹ К этому образу была приложена пелена с шестнадцатью клеймами бытия Св. Троицы. Пелена хранится в ГММК. 118,0 x 133,5 19085 оп. (Маясова Н. А. Древнерусское шитье. М., 1971. С. 51–53).

¹² Икона «Троица Ветхозаветная». 1586 г. Д., темпера. 150,0 x 110,0 // ГТГ-26713.

¹³ Икона «Дмитрий Солунский, с деянием». Д., темпера. 162,0x88,0 // ГИМ-75304.

¹⁴ Дверь в придел Филиппа и Ипатия, возможно, находилась близ иконостаса в южной стене, а икона «Богоматерь Воплощение» стояла за ней, то есть на завороте.

¹⁵ Никола Чудотворец, с житием (Великорещкий) (кат. № 5); Иконы и складни из вклада по Иване Ивановиче стояли и в пядничных рядах троицкого иконостаса, и в приделе Филиппа и Ипатия. «Образы складни Пречистые Воплощение, а на полях писаны чудотворцы Петр, Алексей, а на другой цке Святители и преподобные Мученицы, обложен серебром, у них 10 венцов серебряны скань. Образ Николае Чудотворец невелика цка, обложен серебром. А те складни и образ Николин даны по царевиче Иване Ивановиче» (ПК. С. 12, 16, 38).

3. По размерам: рядом могут стоять любые из пядниц, хотя над местным рядом на тябле в основном пядницы меньшие и складни-невелички, над праздничным ярусом — пядницы и пядницы большие. Вероятно, эти иконы по верху не крепились, так как разница в размерах исключала зажим верхним тяблом. В старообрядческих церквях, где сохранилась традиция включения пядничных икон в иконостас, они подбираются по размеру и закрепляются верхним тяблом.

Резной декор украшал лишь Царские врата главных престолов в Троицком соборе и в церкви Рождества Богородицы.

«У местных образов завеса тафта алая да желтая»¹⁶. Возможно, это завеса у Царских врат.

То, что в иконостасе были боковые двери, узнаем из косвенных упоминаний: «от сторонних дверей на стене против крылоса и правого столпа»; «под тяблом над сиверскими дверьми»¹⁷.

В приделе Филиппа и Ипатия «царские двери и сень и столбцы на золоте. Справа от них местные образы на тябле: Спас Вседержитель, 9 пядей, обложен серебром, под ногами преподобный Стефан да Василий Постник; образ Ивана Предтечи, 9 пядей, обложен серебром, золочен; с другой стороны Спасова образа – образ Ивана Богослова, обложен серебром, золочен, 9 пядей... Образ местной Сергий Чудотворец с деянием, 9 пядей, обложен серебром, золочен... а преж того те образы стояли в Троице»¹⁸. <...> Справа от Царских дверей – образ местной Богородицы Воплощение, трех пядей, в отписных книгах написан на золото, а ныне обложен серебром; над ним две пядничные иконы – Спас (вклад Дмитрия Ивановича. – С. К.) и Богоматерь Умиление (вклад Бориса Федоровича. – С. К.). За ними у северных дверей образ Богородицы в киоте, пядница с затворами, на них писано 8 образов чудотворцев. Над ним стоит образ Семион да Иван Уродивый в киоте, пядница, во облаце Спасов образ»¹⁹. На северной двери писан Даниил пророк. Не Даниила ли Сабурова соименный святой изображен на ней? Его вкладная икона Спас, пядница большая, обложена серебром, стояла на тябле в иконостасе церкви Рождества Богородицы. Это дополняет ряд патрональных святых, уточняя картину клановой опеки потомков основателя обители.

Придел, видимо, был невысок, и над иконами 9-ти пядей можно было поставить лишь пядничный ряд (29 образов, из них 23 от казны и 1 складень).

До того как иконы 9-ти пядей из главного иконостаса переставили в придел Филиппа и Ипатия, в нем был свой небольшой иконостас: «Деисус на золоте, стоячей, 4 пядей, 7 образов». Его установили в иконостас придела Иоанна Златоуста при церкви Рождества Богородицы.

В расстановке икон в главном и придельном иконостасах Троицкого собора даже в промежуток с 1560 по 1595 гг. произошли основательные изменения. Образ местной Богородицы

¹⁶ ПК. С. 3.

¹⁷ ПК. С. 9, 12, 16; Если на двери было изображение, то составители описи указывали сюжет: на северной двери иконостаса придела Филиппа и Ипатия изображен пророк Даниил, а в надвратной церкви Федора Стратилата «двери сиверские на золоте, на них писан Благоразумный разбойник».

¹⁸ ПК. С. 35.

¹⁹ Дмитрий Солунский – соименный святой Дмитрия Ивановича, чье имя было родовым. Так звали Дмитрия Зерно, сына легендарного Захари, гробница которого была в усыпальнице монастыря. Образы Иоанна Предтечи, Иоанна Богослова могли быть соименны как отцу Дмитрия Ивановича, так и родоначальнику рода Годуновых Ивану Годуну, тоже захороненному здесь. Припадающие Стефан и Василий – соименные святые Степана Васильевича Годунова и его отца.

Одигитрии, 9-ти пядей, на золоте, и образ местной соловецких чудотворцев Изосимы и Савватия, с деянием, на золоте, 9 пядей, из церкви Рождества Богородицы, вероятно, были писаны одновременно с остальными иконами того же размера. Поэтому их легко могли переставлять в разные иконостасы на поклоне.

Итак, упоминание в описи местоположения того или иного образа до 1595 г. позволяет взглянуть в предысторию их бытования. Рассредоточенные по трем иконостасам иконы 9-ти пядей, возможно, были заказаны для местного ряда в иконостас Троицкого собора. Эти иконы писали разные авторы, с ярко выраженным индивидуальным почерком, но при этом они все владели мастерством стенописца. У Дмитрия Ивановича был замысел составить местный ряд из икон соименных святых²⁰. Осуществить эту идею не удалось. Пришлось учесть старые почитаемые образы и вклад царя Ивана Грозного «по сыне Иване Ивановиче».

Образ «Сергий Радонежский, с деянием» (вклад Дмитрия Ивановича) – олицетворение авторитета этого святого для рода Годуновых. Троице-Сергиева Лавра была для них образцом устройства обители. Воздавая должное великому игумену, они стремились украшать Сергиев монастырь щедрыми дарами. Икона Сергия повторяет иконографию известного образа из Троице-Сергиевой Лавры в части состава и размещения клейм, но отличается средником: на Ипатьевской иконе святой изображен в рост. Автор этого образа склонен к тонкому миниатюрному письму. В колорите ему близок, как идеал, Дионисий и его школа²¹. Орнамент басмы совпадает с рисунком на окладных иконах годуновского данья, хотя, конечно, вычiniaлся, но он проявление особой любви Годуновых к художественному металлу²².

На верхнем поле иконы преподобного Сергия в басме изображены Деисус и пророки: Деисус – в рост, пророки – поясные. Пророки следуют сразу над Деисусом. Что это – вольность, допущенная в связи с особенностью техники и ширины поля? Может быть, это сознательная ориентация на греческую традицию, ведь уставы синайских монастырей положены Сергием в основы устройства общежитийной обители. Автор мог бы ограничиться лишь Деисусом, укрупнив его размер, как сделано на возможном прототипе – окладе чудотворной иконы Богоматери Владимирской.

Деисус на окладе завершают фигуры столпников Нила и Симеона. Наибольший интерес представляет Нил Столбенский, чьи мощи были обретыны в 1554 г. Связан ли данный Деисус с лаврским или ипатьевским? Возможно. В описи ни один Деисус поименно не расписан. Можно допустить, что в 13-фигурном Деисусе Троицкого храма 1560 г. столпники тоже следовали за святыми.

В перечне пядничных икон не раз встречались иконы на сюжет «Сергиева видения»: в вариантах с Троицей в облаках и Спасовой рукой. Как бы продолжая тему великого игумена, среди вкладных пядниц – образы его учеников и последователей: Пафнутия Боровского, Александра Свирского, Варлаама Хутынского, Дмитрия Прилуцкого, Кирилла Белозерского, Саввы Сторожевского.

²⁰ При реставрации оливковый фон оставлен в записи начала XVIII в. В XVI в. его закрывала серебряная басма. Сильно изветшавшая с множеством чинок она при реставрации снята и смонтирована на планшет.

²¹ Фон средника иконы находился под басмой. Снята при реставрации и смонтирована на отдельном планшете.

²² Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. М., 1984. С. 313.

Из анализа состава иконостаса Троицкого собора следует, что к концу XVI в. размещение икон в местном ряду не приобрело строгой нормативности и сохранило идею поклона, где размещаются образы соименных святых вкладчиков-строителей обители. Храмовый образ находится справа от Царских дверей. Местный ряд еще не имеет рамы, пространство от тумб до тябла заполняется свободно, некоторые образы поставлены в киоты. Размеры икон произвольны, иконы легко перемещаются, перегруппировываются. Праздники поставлены над Деисусом, праотеческого ряда еще нет, и над каждым ярусом стоят на тябле пядничные иконы. Боковые двери без изображений.

В годуновских вкладых просматривается проявление новгородско-псковских пристрастий, возможно, связанных с их происхождением, которое так хорошо маскирует легенда о мурзе Чете.

Немногое сохранилось из «годуновского данья», но и то, чем располагает музей, дает представление об особенностях иконного письма, которое получило название «годуновской школы». Некоторые исследователи искусства XVI в. с уверенностью утверждали о существовании иконной мастерской Годуновых в Ипатьевском монастыре. Эти утверждения основывались лишь на том, что обитель была связана с родом Годуновых и пользовалась исключительным попечением с их стороны. В документах монастыря нет никаких свидетельств о работе иконописцев. Даже раздаточные образы монастырь заказывал у городских иконописцев. Чаще всего упоминается иконописец Василий Возницын²³. Очевидно, мастерство этого иконописца первой половины XVII в. в монастыре особенно ценили, и потому, отправляясь в Москву, архимандрит брал с собой иконы Троицы его письма.

Монастырские архивы свидетельствуют о том, что лучшие иконы, шитье пелен, покровы и облачения, серебряная утварь и книги – все поступало как вклады из Москвы. Положение Годуновых при царском дворе давало возможность заказывать иконы у лучших царских мастеров иконного письма. Причем заказывали списки с особо чтимых образов. Об этом свидетельствуют надписи на окладах²⁴.

Однако известная стилистическая общность иконописи годуновских вкладных икон дает основание считать, что Годуновы выбирали для исполнения наиболее близких их вкусам и пристрастиям новгородско-псковских мастеров, постоянно работавших в царских мастерских. Возможно, над исполнением особо крупных заказов иконописцы могли работать при дворе кого-то из бояр Годуновых. Иконник Устин писал иконы для церкви Богоявления, вотчинного храма, построенного на средства Годуновых в с. Красном-на-Волге. Для Ипатьевского монастыря в 1600 г. писал комплект Минеи месячных Андрияша Новгородец, прозвище, определяющее его происхождение из Великого Новгорода, надвратную церковь Федора и Ирины расписывал иконник Баженко Савин.

Особого внимания заслуживают три образа Троицы. Число их в местном ряду необычно, причем два из них (вклад Д. И. Годунова) поставлены в ряд, справа от Царских врат, вместе с иконой Дмитрия Солунского, патронального святого вкладчика. Размеры икон не указаны,

²³ Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. М. 1984. С. 313.

²⁴ На иконе «Троицы Ветхозаветной» 1592 г.: «Списана с иконы, принесенной в 1380 году из Владимира в Москву»; на иконе «Дмитрий Солунский, с деянием»: «Списана с сего чудотворного образа, принесенного из Селуни града».

но отмечено, на какой доске писаны: первый образ – на кипарисовой, второй – на кедровой. О вкладе третьего образа «Святой Троицы» (против левого крылоса, в 10 пядей высотой) сведений нет. В местном ряду есть еще одна икона 10 пядей – «Богоматерь Воплощение с Филиппом и Ипатием». Общность размера и связь с ипатьевской легендой заставляют предположить, что писаны они одновременно как храмовые, возможно, к окончанию строительства первого каменного храма, то есть в 1560 г. Можно допустить, что иконы 10-ти пядей были из первоначального деревянного собора и потому назывались «первопринесенными», а их место в иконостасе было данью памяти о прежнем соборе. На мысль об этом наводит существование второй пары аналогичных икон, стоявших у столбов: «У правого столба образ местной Живоначальные Троицы на золоте, 9 пядей. У него три цаты серебряны, золочены. Пелена бархат золотой из черленой да на зеленой земле, опушена дороги полосатыми, крест на пелене камка цветная. У левого столба образ местной Пречистой Богородицы воплощение на золоте, 9 пядей, по сторонам апостол Филипп да священномученик Ипатий, у образа 3 цаты серебряны ж золочены»²⁵. Пелена такая же, как у образа Троицы.

В 1586–1591 г. Д. И. Годунов предпринимает переустройство иконостаса, который, по-видимому, после окончания строительства был составлен из образов иконостаса деревянного храма. Возможно, иконы «Троица» и «Богоматерь Воплощение» 9-ти пядей, как и остальные такого размера, были написаны в 1586 г. для нового иконостаса, но в 1595 г. все же стояли у столбов.

Во Вкладной книге Ипатьевского монастыря есть сведения, позволяющие уточнить датировку вкладных икон Святой Троицы. В 1592 г. упоминается «местной образ Живоначальные Троицы новой, что Дмитрий Иванович привез», а к нему, по распоряжению вкладчика, дали в привес 20 золотых. Такой привес был у первой от Царских врат иконы, на кипарисовой доске. Уточнению датировки служит то, что на исподнем поле на серебряных досках изображены патрональные святые вкладчика и его жен (в 1589 г. Агриппину сменила Матрена). Следовательно, первым стоял образ 1592 г., а второй – «Троица» – вклад Д. И. Годунова 1586 г. То есть новый образ был поставлен на место храмового, справа от Царских врат.

В 1596 г. прибыл еще один образ Троицы с серебряным, позолоченным окладом и золотыми венцами и цатами, с дорогими камнями и жемчугом. История этого образа изложена в надписи на золотом окладе²⁶. Почему икону привезли через 4 года? Возможно, из-за особой ценности золотых венцов и цат не могли доверить доставку нарочному. В летописи на золотом

²⁵ ПК. С. 6.

²⁶ «Благоволением Божиим молитвами Пречистые Матери написан сий образ святая Троица живоначальная на кипарисной цке обложен серебром чеканым и венцы и коруны и цаты золоты с камнем и жемчугом яхонты и лалы украшены и пелена Троице шита золотом и жемчугом низана при державе государя царя и великого князя Федора Ивановича всея Руси и при его благоверной царице и великой княгине Ирине и при их благородной Тщери Феодосье в восьмое лето государства их дали сей образ. В лето 7108 (1600) месяца февраля в 23 день обложен золотом чоканым и жемчугом украшен при державе государя царя и великого князя Бориса Федоровича всея Руси Самодержца и при ее благоверной царице и великой княгине Марье и при благородных чадах благоверном царевиче Федоре и царевне Ксенье поставлен бысть в Преименитую Лавру Святые и Живоначальные Троицы и святого Апостола Филиппа в Ыпацкой монастырь благоволением государя царя и тщанием конюшего боярина Дмитрия Ивановича Годунова церкви Божия на украшение а по своей душе и по своих родителей в вечный благ лета 7101 (1593)».

окладе написано, что сделан он в 7108 (1600) г. «благоволением государя царя и тшанием конюшего боярина Дмитрия Ивановича Годунова». Значит, золотой оклад был привезен в монастырь в 1600 г. и его установили на икону, предварительно сняв с полей и фона серебряную басму и оставив только золотые венцы и цаты. В 1596 или 1600 г. эту икону поставили как храмовую справа от Царских врат. Первая икона 1592 г. тогда же была переставлена на левую сторону от Царских врат.

В 1738 г. образ Троицы, украшенный дорогим золотым окладом, находится справа от Царских дверей.

«Первопринесенная» Троица 10-ти пядей в местном ряду уже не числится. Очевидно, заняла место в другом храме монастыря или была передана в какой-то из монастырских вотчинных храмов.

Летопись Богоявленского монастыря сообщает, что по ветхости кипарисовой доски годуновский образ Троицы 1592 г. в 1750 г. был заменен вновь написанным на липовой доске. Судя по фото иконостаса 1913 г., золотой оклад с годуновского образа был установлен на нее. В привесе к цатам были шведские золотые монеты Карла XI, вклад царя Михаила Федоровича в 1616 г.

С 1758 г., по завершению замены иконостаса, храмовым образом стала икона, написанная В. Н. Воиным на золотом фоне²⁷.

На правом столбе с западной стороны в 1913 г. стояла икона «Троица Ветхозаветная» 1592 г. Она списана с иконы, как сообщает надпись на окладе, привезенной в 1380 г. из Владимира в Москву²⁸.

В собрании Костромского музея-заповедника есть еще большая икона «Троица Ветхозаветная», записана в инвентарной книге музея с 1925 г. (кат. № 14). При реставрации была удалена запись, обнаружилась вставка доски (вероятно, это то, что назвали наклейкой липовой доски). Некоторое несовпадение в рисунке древа мамврийского вызвало сомнение, что на этом образе был золотой оклад. Абрис кроны древа в окладе и на иконе, конечно, должен был с точностью совпадать, ведь письмо иконы в 1600 г. было еще новым и не имело записей и правок. Кстати, на золотом окладе нет никаких следов повреждений. В 1913 г. он стоял в иконостасе на второй справа иконе, после образа Спаса. Мог ли В. Н. Вошин копировать «изветшавшую» икону 1592 г.? Скорее всего, он следовал иконографии оклада. О том же свидетельствует повторение им орнаментики столбиков и стенок седалищ боковых ангелов. Получается, что икона не сохранилась. Что же привело к ветхости доски? Какая катастрофа стала причиной столь печального исхода судьбы иконы, которая еще в 1738 г. стоит под золотым окладом? И. Ф. Мичурин в 1744 г., обследовав ветхости монастыря, отметил плохую сохранность многих икон. Может быть, живопись испортилась от попадания влаги при наводнении 1709 г., когда в образовавшиеся трещины свода попадала дождевая вода. Под окладом вода задерживалась и оказывала особо разрушительное действие на левкас и красочный слой. Но под окладом не все видно, и только осыпи на ликах могли заставить снять оклад и увидеть полную картину разрушений. Очень большие утраты на центральных иконах праотеческого ряда привели даже к замене

²⁷ Титов А. А. Летопись Костромского Богоявленского монастыря. По рукописи XVIII века. М., Б. г. – С. 7.

²⁸ Лукомские В. К. и Г. К. Кострома. – С. 166.

в 1912 г. иконы «Отечество».

И напрасно некоторые авторы обвиняют в бездоказательности сведения краеведов о «ветхости кипарисовой доски». Сведения Богоявленской летописи точны, икона действительно была написана в 1750 г. на липовой доске, и на нее установили золотой оклад. Остальные иконы В. Н. Вошин писал в 1756–1758 гг., ориентируясь на размер храмового образа.

Судя по документам Отдела рукописей печатных и графических документов музеев Московского кремля, в 1922 г. передача золотого оклада в Оружейную палату спасла его от переплавки²⁹.

С. С. Каткова

²⁹ Опись Московской Оружейной палаты. Книга 15. 1927 // Отдел рукописей печатных и графических документов музеев Московского кремля. Ф. 1. Оп. 3. Д. 16.

4. ИКОНОСТАС ТРОИЦКОГО СОБОРА ИПАТЬЕВСКОГО МОНАСТЫРЯ СЕРЕДИНЫ XVII ВЕКА

В 1613 г. на крыльце Троицкого собора Ипатьевского монастыря инокиня Марфа благословила своего сына Михаила Федоровича на царство Московское. С той поры родовая обитель Годуновых связана с историей рода Романовых.

В 1649 г. Троицкий собор был взорван по неосторожности «трапезных робят» порохомым зельем, хранившимся в подклете. В 1650–1652 гг. на том же месте храм отстроили вновь по образцу Успенского собора г. Ярославля. Пятиглавый, крестово-купольный собор был поставлен на высокий подклет и окружен с трех сторон крытой галереей, он значительно превосходил по размеру годуновский. Собор получил придел в честь преподобного Михаила Малеина – соименного святого царя Михаила Федоровича.

События 1613 г. нашли отражение в стенописи. Роспись собора начали костромские изографы вскоре после завершения строительства, не позднее 1654 г., но завершить работы помешала «морская язва». Эпидемия унесла жизни большинства мастеров стеного письма, и только через 30 лет уже новое поколение мастеров смогло продолжить стеновое письмо. В 1685 г. собор был расписан артелью Гурия Никитина. Сведений об участии его дружины в работе по иконостасу нет.

К освящению собора в 1652 г. иконостас уже был установлен. Как он выглядел, узнаем из Переписной книги 1701 г.¹ (она наиболее близка по времени к завершению художественного оформления интерьера собора). В иконостасе было «над царскими дверьми в Деисусе 19 образов... В другом поясу господских праздников 21 образ... В третьем поясу вначале Знамение Пречистые Богородицы. По обе стороны пророк 20 образов. В четвертом поясу вначале Отечество, а по обе стороны праотец 20 образов писаны все на золоте. <...> А над иконостасом херувимы и серафимы, деревянные резные, вызолочены»². Над местным рядом, на тягле, размещались более 40 пядничных икон, некоторые из них были в киотах.

Анализируя сюжеты пядничных икон иконостаса и пристолпных киотов, можно отметить обилие образов Спаса, Богоматери, годуновских патрональных святых, святых новгородско-псковского пантеона в молении Богоматери Знамение и Софии Премудрости Божией; митрополиты московские и ростовские, погибший на Соловках митрополит Филипп изображены вместе с соловецкими святыми Зосимой и Савватием³.

¹ Переписные церковной утвари Костромского Троицкого Ипатьевского монастыря. 1701 г. // РГАДА. Ф. 237. Оп. 1. Ч. 1. Д. 34.

² Переписные книги церковной утвари Костромского Троицкого Ипатьевского монастыря 1701 // РГАДА. Ф. 237. Оп. 1. Ч. 1. Ед. хр. 34.

³ Филипп канонизирован в 1652 г., и его изображение было в росписи аркатурного пояса на северном фасаде собора.

Схема № 2

Схема иконостаса по описи 1701 г.

Резные херувимы и серафимы		
Праотцы 10 икон	Отче- ство	Праотцы 10 икон
Пророки 10 икон	Богома- терь Знаме- ние	Пророки 10 икон
Праздничный ряд 21 икона		
Деисус 10 икон	Спас в Силах	Деисус 10 икон
Более 40 пядничных икон		
Великомученик Никита КМЗ	Северная дверь Спас Нерукотворный, с ангелами* Вмч. Андрей Стратилат	Царица Феодора с прп. Евдокией перед иконой Богородицы Знамение, в облаках
Сергий Радонежский, с деянием КМЗ	Иоанн Богослов КМЗ	Иоанн Предтеча ГТГ
Богоматерь Тихвинская, с 15 пядничными иконами КМЗ	Троица Ветхозаветная КМЗ	Царские врата
Троица Ветхозаветная, со створами ГТГ	Успение Богоматери: 6 пядничных икон вверху, 7 – внизу ГТГ	Троица Ветхозаветная ГТГ
Дмитрий Солунский ГИМ	Южная дверь (вход в придел)	Илья Пророк, с царем Саваофом, в облаках
Спас, с припадающими свв. Стефаном и Василием	Двенадцать миней	Ангел, со свв. «Флором и Лавром» («Чудо о Флоре и Лавре» ?)

* Курсивом выделены утраченные иконы.

Все пядничные и местные иконы были обложены серебряными окладами в басму, позолочены. Венцы на них резные, прорезные, чеканные, басменные, с финифтью, с вставками камней, обнизью жемчугом.

Сведения о местном ряде самые обстоятельные: обозначен сюжет иконы, подробно описан оклад, приклады, привески, но в отличие от описи 1595 г. уже не упоминается, чей это вклад.

Основу местного ряда составили иконы «годуновского данья». Так же по сторонам царских дверей стояли иконы Троицы, и, как прежде, их в ряду три.

Справа от царских врат иконы: «Троица Ветхозаветная» в золотом окладе (1592), «Успение Богородицы с житием» (у нее вверху 6 пядничных икон, внизу – 7), «Троица Ветхозаветная» (1586), «Дмитрий Солунский, с деянием»; над южными дверьми иконы «Илья Пророк». Затем «Спас, с припадающими Стефаном и Василием», 12 Миней месячных по три в ряд, «Ангел со святыми Флором и Лавром» (вероятно, это «Чудо о Флоре и Лавре»).

Слева от царских врат: «Троица Ветхозаветная» (1592), почитаемая икона «Богоматерь Тихвинская» с 15-ю пядничными иконами вокруг, «Иоанн Предтеча», «Иоанн Богослов», «Сергий Радонежский, с житием», «Царица Феодора с преподобной Евдокией перед Знамением Богородицы в облаке», «Андрей Стратилат»; над северной дверью – икона «Спас Нерукотворный», а затем – «Великомученик Никита».

Комплект Миней месячных мог быть из тех, что стояли в годуновском соборе на правом столбе⁴.

Описание иконостасов в описи церковного имущества всегда начинается с царских врат. «Царские двери, сень и столбцы, резные по дереву, золочены, а в процветах писано красками». Вероятно, царские врата, как и иконы местного ряда, тоже из годуновского собора. На столбцах размещены богородичные пяти-шестилистовые иконы: справа – одна и слева – шесть⁵. Подробно описаны сюжеты изображений на северных дверях иконостаса: «Отечество в силах, да бытия семь дней, да Адамово изгнание, да в рае Аврам, Исак, Иаков с праведными, писаны на золоте». Южные, являясь дверьми в придел, очевидно, не имели изображений.

Композиция иконостаса следовала принятой схеме с расположением праздников над Деисусом. Количество икон в Деисусе меньше на две, по сравнению с пророческим и праотеческим рядами. Это связано с тем, что центральная икона Деисуса «Спас в Силах» несколько шире иконы «Богоматери Знамение», и не исключено то, что колонки («столбцы веревчатые») могли быть в Деисусе несколько более нарядными и пластичными. Праздничный ряд в 21 икону свидетельствует о развернутости богородичного и христологического цикла.

Для Годуновых образцом монастырского устройства была Троице-Сергиева лавра, их вклады в обе обители были обильны. Иконостасы Троицких соборов имели много общего:

⁴ Еще один комплект Миней находился в 1595 г. в церкви Рождества Богородицы, а в 1600 г. иконнику Андрюше Новгородцу было заплачено 2 рубля 20 алтын за Миней месячные. Из 15 пядничных икон вокруг образа Богоматери Тихвинской было 7 миней месячных, причем из них два апреля, что свидетельствует о неполных или разрозненных комплектах.

⁵ Возможно, царские врата пострадали при взрыве и иконы прикрывали утраты на резном декоре. Конечно, за 50 лет вполне могли произвести вычинку утрат, и это не стоило бы больших расходов. Но чаще всего именно мелкие проблемы остаются нерешенными, все откладывается на потом.

21 икона в каждом из верхних ярусов иконостаса и, вероятно, аналогичен ряд херувимов и серафимов в навершии. Местный ряд лаврского собора составляли иконы: «Богоматерь Одигитрия», «Троица Ветхозаветная», «Спас на престоле», «Спас Нерукотворный», «Успение Богоматери», «Сергий в житии», «Сергий и Никон в молении Троице», «Тихвинская Богоматерь»⁶.

В переписных книгах и описях монастырского имущества никогда не расписывают поименно святых верхних ярусов иконостаса. Этот пробел позволяют восполнить дошедшие до нас иконы.

В составе Деисуса, кроме традиционной седмицы: Спас, Богоматерь, Иоанн Предтеча, Архангелы Михаил и Гавриил, апостолы Петр и Павел, находились иконы святых, связанных с ипатьевской легендой. Апостолы Филипп и Иоанн Златоуст, святой Ипатий с Богоматерью явились во сне мурзе Чету, он дал им обет об основании обители. Иоанну Златоусту в монастырских храмах был посвящен престол⁷. Апостолы Иоанн Богослов и Андрей Первозванный обязательные фигуры в большом иконостасе, к тому же Иоанну Богослову посвящена соседняя церковь монастырской слободы. Митрополит Петр, по легенде, крестил мурзу Чета с именем Захария. Митрополит Алексей, первый из московских чудотворцев и патрон патриаршего Чудова монастыря, чьи земли вплотную подходили к Ипатьевскому монастырю⁸. Возможно, что в полном наборе икон Деисуса могли быть не только все московские митрополиты, но и все три вселенских святителя. В пророческом ряду два образа Захария – молодой пророк-серповидец и праведный отец Иоанна Предтечи. На обратной стороне икон XVII в. сохранились пометы, означающие место иконы в ряду, буквенные цифры и надписи имен святых. По этим пометам можно судить о том, что изъятие икон не было механическим сокращением крайних икон ряда, а подчинялось определенной программе⁹.

Иконы праотеческого ряда все с килевидным 9-лепестковым верхом. Праотцы, как и святые в Деисусе, изображены в полный рост. Иконография их унифицирована: это седобородые старцы с небольшими нюансами в изображении личного, косм бороды и локонов волос. Одежды их тоже сближены и разнятся лишь в цвете, варьируется зеленый и красный. Только Мельхиседек вырывается из ряда орнаментальным богатством одежд.

Например, иконы двух праотцев, стоящих по сторонам центрального образа, Авраама и Адама являются почти зеркальным отражением друг друга. Одежды на них темно-красные с темно-зелеными гиматиями. Свитки у обоих подняты вверх, отмечая начало ряда, оба изображены в энергичном шаге к центру. По выступающей вперед ноге крупные белильные высветления образуют световую дорожку, в складках темно-красных одежд глубокое притенение по форме тела. Личное отличается коричневым санкирем с жестким рисунком морщин. Морщева-

⁶ Троице-Сергиева лавра. М., 1968. (Художественные памятники.)

⁷ Церковь Иоанна Златоуста первоначально была при больнице, стоявшей на Новом дворе, затем ее разобрали, а престол перенесли в трапезную церкви Рождества Богородицы.

⁸ Села Вёжи, Саметь, Куниково с деревнями.

⁹ Косые метки означают место иконы в тябловом иконостасе относительно центра. Косой крест – на иконах, где святые изображены в правом повороте к центру. Надписи скорописью имен святых – разметка знаменщика. Праотца Дана, покровителя художников, костромские изографы обычно включают в состав ряда и его икону сохранили при замене в 1758 г.

тость под нижним веком обозначена двумя параллельными скобками, идущими от линии века (у других праотцев такие же морщины написаны отдельно от века). Белильные высветления дополнены резкими черточками движек (бликов). Волосы с характерным хохолком сильно прорисованы сединами. Надпись «Ωагиос» начинается с округлой омеги, тогда как у остальных она геометризована.

Пророки раньше праотцев приобрели индивидуальность облика, среди них есть молодые, средовеки, старцы, в последних много общего с праотцами.

Иконографические параллели встречаются и в Деисусе. Для сравнения лики Иоанна Предтечи и апостола Павла: у них одинаковые, разделенные на несколько вьющихся прядей бороды и длинные локоны по плечам. Деисусный образ Богоматери исключительно выразителен и близок к тем, что писали костромичи в стенописи, в композициях «Распятие», «Вознесение».

В исполнении чиновых икон середины XVII в. просматриваются два почерка, в раскрыши колерами им помогали доличники и ученики. Золочение фона, деталей отделки одежды: каймы, наручи, подольники – все выполнялось позолотчиками очень высокого профессионального уровня.

Праотцы и святые в Деисусе писаны в рост. Знаменщик использует широкий черный контур как в абрисе фигур, так и в разметке складок. Линия подвижна, нанесена уверенной рукой мастера, привыкшего к масштабности фигур, к спорному и скорому письму стенописца. Объемность складкам придают притенения крупными массами с растяжкой тона. Пластику тела акцентируют света, они же подчеркивают динамику или статику фигуры святого. Есть разница в использовании светов на разных цветах одежд. На темной зелени они особенно контрастны, на желтом – обильны, но приглушены, прозрачны и создают эффект переливчатости шелковой ткани, на красном – деликатны и отмечают лишь кромки и верхушки складок, по киновари белильный штрих буквально чуть сверкнет на кромке в одном-двух местах. Вообще, отношение к киновари (ртутная в нашем иконостасе) особое. Мастера не расплескивают ее по многим изображениям, а концентрируют на нескольких фигурах, заставляя звучать наиболее ярким цветовым аккордом. При этом они настолько трепетно сохраняют цельность пятна, что даже рисунок складок только просвечивает сквозь киноварь и никаких притенений, светá – лишь искоркой штриха.

Метод наложения белильных светов на всех участках высветлений, кроме киновари, в три приема: прозрачно, плотно и корпусно, что создает эффект скольжения света, выявляя пластику фигуры. Применяют жесткие «козелки», но в массе света они не столь геометричны.

Во всех трех верхних ярусах пробела на одеждах святых прописаны белилами, только на фигурах Спаса из Деисуса и младенца Христа в иконе «Знамение» они выполнены в технике инокопи сусальным золотом. Таким образом, выделены главные персонажи, носители божественной благодати.

Изографы особое внимание уделяют цветовому ритму, в праотческом и пророческом ярусах еще и ритмике свитков.

Личное оба мастера пишут по-разному. У одного коричневый санкирь, вохрение отсутствует. Сразу по санкирю проложены светá белильным пятном с корпусными движками поверх

него. На ликах другого изографа санкирь светлой охры, а белильные высветления лессированы охрой. Это приемы письма из арсенала фрескистов. Один из мастеров более жесткий в рисунке, другой – виртуоз живой линии, особенно когда пишет вьющиеся пряди волос.

Орнаменты заслуживают отдельного исследования, хотя их не так много. Художники изобретательны в разнообразии орнаментов крещатых риз. Письмо узоров свободное, импровизационное. Особенно выделяется ковровый орнамент одежд праотца Мельхиседека. Растительные мотивы собраны в геометрические фигуры, на цветах белильные оживки лежат по форме, а черным писаны тени-разживки. Складки одежд писаны поверх орнамента, не разрушая его. Свободный кистевой рисунок вьющегося побега, сделанный белилами по желтому фону, заполняет испод фелони Василия Великого и подклад лора архангелов.

Документальных сведений о мастерах, писавших троицкий иконостас в середине XVII в. нет, но это, безусловно, костромичи. Иконы троцкого иконостаса середины XVII в. дают основание утверждать, что к этому времени уже сложился стиль костромской школы, отличающийся монументальностью, выразительностью силуэта, цветового и линейного ритма, определяющих единство иконописи и ансамбля настенной росписи.

В 1650–1652 гг. в Костроме трудилось немало городских иконописцев, их мастерство пользовалось заслуженной славой. Из их среды вышли знаменитые знаменщики, стенописцы Иоаким Агеев Елепенков (больше известный как Любим Агеев), Василий Ильин Запокровский. Они много работали не только у себя на родине, но и расписывали храмы в Ярославле, Кирилло-Белозерском монастыре, в церквях Подмосковья, Москвы и Московского Кремля. В свитках Оружейной палаты второй половины XVII в. числится более 70 костромских изографов, работавших по вызову для исполнения «спешных государевых дел».

В середине XVII в., одновременно со строительством Троицкого собора, в Костроме на средства купца Кирилла Исакова возводится церковь Воскресения на Дебре, по масштабу не уступающая монастырскому храму. Освящение их совпало по времени.

В первой трети XIX в. в этом храме тоже заменяли иконостас и при этом в новый включили значительную часть чиновых икон середины XVII в. Это дало возможность произвести их сравнительный анализ с иконами из Троицкого собора. Обнаружилось много общего в иконографии, приемах письма, орнаментики, в особенности почерка разных мастеров. Так же, как и в Троицком соборе, жесткость, уверенность рисунка одного из них соседствует с тонким изяществом линий другого. По мнению В. Г. Брюсовой, второй автор – Василий Ильин Запокровский. Его руку она усматривала в центральных иконах троцкого Деисуса. Однако достаточных оснований для подтверждения его авторства нет, как и икон, подписанных или приписываемых ему на основании документов. Он более известен как знаменщик и глава артелей городских мастеров. К тому же в 1649–1654 гг. он был занят на работах вне Костромы, и трудно сказать, удалось ли ему участвовать в письме икон для Троицкого иконостаса. Пока вопрос об авторстве остается открытым.

Центральные пять икон деисусного ряда имели серебряные венцы и цаты: у Спаса – чеканные, у Богоматери и Предтечи – резные, у архангелов – гладкие, у остальных были медные, чеканные под басму, позолочены. До наших дней сохранились только медные чеканные венцы, цаты¹⁰.

Тябла были расписаны по золоту красками; их украшали травы или геометризованный растительный узор. Между иконами были «столбцы резные, веревчатые и по ним писаны репы сусальным золотом и серебром»¹¹.

«А около местных образов и около столпов киоты и над киотами сень деревянные крашенные, крыто по краскам слудое, кресты, репы и травы по слуди оловянные, резные, золочены»¹².

Киоты при столбах являлись продолжением иконостаса, потому перемещение из местного ряда на столбы или в иконостас придела Филиппа и Ипатия не снимало с икон статуса «местного» образа. Проанализировав состав икон в киотах 1701 г., можно отметить, что определение «местный» отнесено к образам «Троица Ветхозаветная», «Воскресение Христово», «Богоматерь Одигитрия», «О Тебе радуется», только иконы «Сошествие святого Духа» и «Покров» таковыми не являлись.

Киоты, вероятно, были размещены на невысоких тумбах, сень в верхней части доходила до разгранки в стенописи¹³.

Тябловый иконостас был празднично наряжен. В нем все сверкало от обилия серебра и позолоты, ярких красок в процветах резьбы и на иконах. Иконы все были «писаны по золоту». К 1756 г., конечно, в иконостасе что-то изветшало, требовало вычинки, но, главное, изменились вкусы. Древний иконостас хотелось заменить, в соответствии с модой, на резной, барочный, с яркой позолотой.

С. С. Каткова

¹⁰ В. Г. Брюсова считала оклады на иконах Деисуса, перенесенными с годуновского иконостаса. Настоящие оклады выполнены из полос меди с чеканным орнаментом, позолочены, на них нет следов перемонтажа, к тому же они не совпадают по размеру. В Переписной книге 1595 года не указан материал окладов, которыми обложил чиновные иконы Д. И. Годунов, но можно считать, что это была столь ценная им серебряная, позолоченная басма. Так как медные золоченые оклады киотов к двум Троицам и иконе Дмитрия Солунского в описи особо отмечены (Брюсова В. Г. Ипатьевский монастырь. М., 1984. С. 55).

¹¹ Похожие столбцы установлены в иконостасе Трехсвятительского придела церкви Воскресения на Дебре.

¹² Украшение слудой и золоченым оловом упоминается в описи церкви Воскресения на Дебре. В приделе Прокопия Устюжского «Царские врата и верх над ними обложены высечкой оловянной со слудью» (Опись церкви Воскресения на Дебре. 1799 г. // КМЗ КОК-24831. Л. 21).

¹³ Стенное письмо писали в 1684 г., когда киоты уже стояли. Интересно отметить, что на восточной стороне столбов праздничные иконы размещены в два ряда, «над крылосом». Выходит, что в середине XVII в. крылосы были при столбах. В описи 1736 г. упоминается «у правого крылоса по левую сторону место архимандричье расписано по резьбе золотом и красками» (ГАКО. Ф. 712. Оп. 2. Ед. хр. 293. Л. 24 об.).

5. ИКОНОСТАС ТРОИЦКОГО СОБОРА ИПАТЬЕВСКОГО МОНАСТЫРЯ 1758 ГОДА

Что заставило в 1756 г. монастырские власти пойти на замену весьма нарядного тяблового иконостаса? В городском Успенском соборе и даже в других городских церквях блистали позолотой пышные барочные иконостасы. К тому же указами патриарха Никона в середине XVII в. был установлен новый регламент в расстановке икон в иконостасе. По сторонам царских дверей должны были стоять иконы Спаса и Богоматери, праздничный ряд должен был быть под Деисусом, а в наверху иконостаса – крест-распятие с предстоящими. Монастырь не хотел мириться с архаичностью своего иконостаса, а гордость древностями еще не стала нормой.

С учреждением в 1744 г. Костромской епархии Ипатьевский монастырь стал резиденцией архиерея и начал устранять ветхости. А таковых накопилось много. Особенно пострадал монастырь от «великой талой воды» в 1709 г. Мощное наводнение затопило территорию монастыря, подмыло фундаменты собора и порвало железные связи сводов. Расселины в сводах и стенах заделывали, подмазывали в 1729, 1765 гг., но даже в 1771 они еще «значат»¹.

Проблемы сохранности монастырских зданий возникли не только в связи со стихийным бедствием. В 1701 г., по указу Петра I, монастыри лишались земельных владений и, оставшись без доходов, разорялись, здания ветшали без поддерживающего ремонта. Опись ветхостей церковей Ипатьевского монастыря, составленная в 1742 г. архитектором И. Ф. Мичуриным, поражает картиной запустения, разорения некогда славной обители². В 1742 г. в барабанах глав не было 22 окончин, а это значит, в них захлестывал дождь, сыпал снег. Все это сказывалось на сохранности стенописи, икон в иконостасах. В четверике, по замечанию Мичурина, «стенное письмо повредилось на расселинах значительными площадями: от 14 аршин высотой и до 1 аршина широтой». Он насчитал в соборе 126 поврежденных образов, большинство из них пядничные, вкладные, высотой от 10 вершков до 6 и шириной от 8 до 5 вершков; считал, что их надо возобновить красками и золотом, так же как северные двери в алтарь и в иконостасе придела Филиппа и Ипатия.

Очевидно, починкой образов начали заниматься сразу после наводнения. Иконописец Амвросий Романов в 1711 г. чинил и записывал икону «Благовещение»³, того же времени была запись на иконах «Сергий Радонежский», «Священномученик Никита», «Иоанн Богослов», «Димитрий Солунский». Характерной приметой записи А. Романова стали пышные цветы по позему.

¹ Доношение Ипатьевского архимандрита Г. Бужинского о состоянии Ипатьевского монастыря. 1721 г. № 209 // Описание документов и дел, хранящихся в Св. Синоде. Т. 1. СПб., 1868. С. 201–202; ГАКО. Ф. 712. Оп. 2. Д. 293, 393а. Оп. 1. Д. 37.

² Сметы и запись расхода на ремонт монастырских зданий, составленная архитектором Мичуриным. 1742 // Брюсова В. Г. Архивные выписки... 1960–1961 гг. // Научный архив КМЗ. Л. 31–48.

³ Икона Благовещение. XVI в. Запись Амвросий Романов. 1711.

В Государственном архиве Костромской области сохранился контракт между наместником Варфоломеем и посадскими людьми о строительных работах в Троицком соборе⁴. В январе 1756 г. Петр Семенов сын Золотарев и Макар Дмитриев Быков договорились сделать по представленному наместником и казначеем рисунку из монастырского материала резной иконостас в пять ярусов: первый – местный на тумбах, над ним – праздничный, затем – апостольский, пророческий и праотеческий.

Пядничного ряда уже нет, а праздничный поставлен под Деисусом. Царские двери, над ними – сень, по сторонам – резные столпы. По сторонам от царских дверей, до северных и южных, по три места для икон, да на завороте – по одному или по два места на стороне.

По проекту между иконами должны стоять крупные резные колонки, и потому число икон в деисусном, пророческом и праотеческом рядах сократилось до 15 в каждом ярусе.

Указание о том, что места для икон праздничных, апостольских, пророков и праотцев сделать «в новую пропорцию против местных икон или по старым иконам», дает основание считать, что к моменту заключения контракта еще не решено было, какие именно из икон будут делать «в новую пропорцию». Вероятно, полностью решение созрело лишь после осмотра всех икон старого иконостаса, что позволило определить сохранность живописи и отобрать нужные по составу.

21 июня 1758 г. – дата окончательного расчета с резчиками иконостаса. Десять мастеров за полтора года сделали всю резную работу. Объем работы значительный, и в этот срок можно было уложиться, работая плотно, при условии, что нет задержек с материалами, а мастера все опытные и сильные.

«Тело» нового иконостаса имеет пять горизонтальных рядов, прорезанных по вертикали колонками, стоящими на импостах и кронштейнах. Укороченные колонки пророческого ряда (пророки изображены поколенно) не имеют в основании накладных листьев аканта и зрительно как бы продолжают колонны Деисуса, а в праотеческом ряду у основания колонн вновь кудрявятся листья аканта. Карнизы с раскреповками над каждой колонной не нарушают спокойного движения по вертикали. В верхних ярусах колонны идут в одном ритме, основу которому задал размер икон XVII в. Этому модулю подчинены и иконы праздничного ряда. Лишь центральная ось выделена широким интервалом и клеймом с распятием в навершии. Совпадают вертикали осей и над боковыми алтарными дверьми.

Оформление верха икон, их пропорции включаются в вертикальный ритм. Прямоугольные формы икон местного ряда чередуются с восьмиугольниками рам праздничных икон, геометрия которых частично повторена верхом окон пророческого ряда. Полукружье арки рамы скрыло многолопастное завершение икон праотцев и приостановило движение по вертикали. На архивольте арок этого ряда имеются накладные розетки-звезды. Мотив ритмически и по смыслу согласован с аркой сени царских врат, где так же смотрят вниз семь головок херувимов, напоминая о светильниках Апокалипсиса.

Спокойный шаг колонн, размеренные извивы виноградной лозы, ритмические повторы завитков листьев аканта и ни одной напряженной линии, порыва. Барочность резьбы не в дина-

⁴ Контракты между наместником Варфоломеем и посадскими людьми в строительных работах в Троицком соборе. 1756 г. (ГАКО. Ф. 712. Оп. 1. Д. 371); См. по: Каткова С. С. Века и судьбы: сб. статей. Кострома, 2001. С. 120–123.

мике, а в ее переизбыточности: резьба кучная, резчики избегают хрупких деталей, мелких, отстоящих завитков, тонкостей в проработке; пластичность рельефу придает ажур. Свет солнца или свеч разбликовывается тысячами бликов по полированной золоченой поверхности тучных гроздьев винограда, завитков листьев аканта, создавая праздничную феерию, в которой ярко-оранжевая окраска «тела» иконостаса играет не последнюю роль. Киоты при столбах и в иконостасе 1652 г. были окрашены киноварью, то есть яркий красный цвет был привычен для интерьера собора.

Композицию иконостаса завершает ажурное, резное навершие, в которое вошел крест-распятие с предстоящими Богоматерью и Иоанном Богословом. Фигуры писаны на досках живописным письмом и выпилены по силуэту. Академическое письмо и плоская, с мотивом крупных завивающихся стеблей резьба навершия выпадают из остального ансамбля, основанного на другом масштабе резьбы и стиле живописи. Существует предание, что это навершие подарено императрицей Елизаветой Петровной, а исполнено петербургскими резчиками и живописцами. Однако документальных подтверждений этому нет. Характер резьбы и живописи вообще заставляет думать о значительно более поздней дате.

Согласно контракта резчики сами должны были «сделать клеймо и в нем крест и распятие и по сторонам образы Богоматери и святого апостола и евангелиста Иоанна Богослова, резные ж как в том рисунке показано»⁵. И они их сделали, так как по контракту получили сполна и без претензий со стороны заказчика. Головки херувимов на архивольте арки царских врат дают представление о возможностях артели резчиков. Они вполне могли справиться с объемной пластикой фигур.

Встает вопрос, почему и когда заменили резное распятие? Повод для замены этих фигур должен быть достаточно весомым. Конечно, промочки сводов могли привести к разрушению красочного слоя и левкаса на скульптуре, но, видимо, не только это было причиной.

В 1810 г. в новый иконостас трапезной церкви Иоанна Златоуста Ипатьевского монастыря поставили распятие живописное, на обрезных досках⁶. Таков был заказ, он выражал определенную позицию по отношению к пластике в художественном ансамбле храма. Это подтверждает и полное переустройство иконостаса придела Филиппа и Ипатия, в котором вместо пядничного, деисусного, праздничного и пророческого рядов было установлено резное распятие, что зафиксировала опись 1828–1838 гг.⁷ Возможно, это и было распятие с верха главного иконостаса. Придел, находившийся в южной апсиде алтаря, был малодоступен, и резное распятие было скрыто, но сохранено. Не переместили ли живописное распятие на обрезных досках из Златоустовской церкви на верх троицкого иконостаса? Описание его и стилистика живописи по времени вполне подходят.

«Ежели которые старые иконы в пропорцию не придут, святых икон сделать доски новые и к тем местам приновить»⁸. Новые доски были сделаны для икон праздничного и местного

⁵ Каткова С. С. Века и судьбы: сб. статей. Кострома, 2001. С. 121.

⁶ Опись Троицкого собора Ипатьевского монастыря XIX в. // КМЗ КОК-24658. Л. 15 об.

⁷ Опись имущества Ипатьевского монастыря. 1838 г. // КМЗ КОК-24766. Л. 18.

⁸ Цит. по: Каткова С. С. Века и судьбы: сб. статей. Кострома, 2001. С. 121.

ряда. Восьмиугольные окна для икон праздничного ряда уже исключали возможность использования праздничных икон прежнего иконостаса. А местный ряд менял программу. Местные иконы годовских вкладов переместили в киоты при столбах.

Создание киотов вокруг двух столбов было предусмотрено контрактом с резчиками. Их резьба повторяла декор главного иконостаса, являясь, по сути, его продолжением, а установленные в них иконы сохраняли статус местных.

Из иконостаса годовского собора в местный ряд вошли лишь храмовый образ «Троица Ветхозаветная» и икона «Благовещение» тоже XVI в. Последняя тематически подходила к новой программе местного ряда.

Именно иконы «Благовещение» и «Троица» определили размер трех окон между царскими вратами и дверьми в жертвенник и дьяконник. По ним и сделали иконные доски в «новую порцию».

Реставрационные работы 1980-х гг. освободили иконы от потемневшей олифы и записей, что позволило начать их углубленное исследование. Поскольку иконы праздничного и местного ряда современны резьбе иконостаса, следовательно, их автора нужно было искать в среде костромских иконописцев середины XVIII в. И, конечно, лучших. Монастырь, почти полтора столетия считавшийся «колыбелью дома Романовых», едва ли мог допустить, чтобы иконы поклонного и праздничного ряда писал малоизвестный иконописец. На иконе «Воскресение Христово» была открыта надпись: «Писаны в 1757 году». Очевидно, эта фраза относится ко всему комплексу вновь написанных икон. К сожалению, ее не сопровождает автограф мастера. Причиной тому могло быть участие в данной работе помощников, тогда как договор был заключен только с ним. Общность манеры исполнения говорит о главенстве одного мастера, другие могли помогать в подготовительных операциях и на отдельных этапах письма.

Яркая индивидуальность стиля, характерность, своеобразие авторского почерка иконописца заставили искать аналоги. Ближе всего казалось творчество известного костромского иконописца Василия Никитина Вощина (1691 – после 1759)⁹. Его авторитет в среде костромского духовенства был значителен, и потому в 1745 г. он был у поновления чудотворной иконы Богоматери Федоровской. В 1755 г. он поновлял и возобновлял иконы в иконостасе соседней с Ипатьевским монастырем церкви Иоанна Богослова¹⁰. Из этого иконостаса сохранились подписные, датированные автором иконы «Спас Великий Архидиакон» («Господь Вседержитель, с припадающими Иоанном Богословом и Димитрием Солунским») (кат. № 50) и «Богоматерь Одигитрия» (ЦИАМ ОФ-64). Последним произведением этого автора является образ Дмитрия митрополита Ростовского, датированный 1759 г.

Для сравнительного анализа более всего подходила икона «Спас Вседержитель на престоле». Приемы письма личного совпадают по всем параметрам, начиная с характерного абриса головы, локонов волос, клиновидной бороды с тщательной прорисовкой волос, кудрей и ри-

⁹ Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / ред.-сост. И. А. Кочетков. М. 2003. С. 129–130; Каткова С. С. Василий Никитин Вошин – костромской иконописец первой половины XVIII века // Личность в культуре Костромского края. XX век: материалы межвуз. науч. конф. Кострома, 25 апреля 2009 г. Кострома, 2009. С. 34–46.

¹⁰ Каменная церковь Иоанна Богослова в Ипатьевской слободе построена в 1681–1687 гг.

сунком красиво очерченных бровей, широкого открытого лба, прямого с округлыми крыльями носа, по светам которых прочерчены белильные движки.

Письмо глаз всегда является наиболее показательным. У сложившегося мастера появляется устоявшийся прием, исполняемый им почти бессознательно. В исполнении В. Н. Вощина овал глаз подчеркнут двойными линиями верхнего и нижнего века, причем линия ресниц отмечена утолщением, а выход ее за точку смыкания век зрительно удлиняет глаз. Слезник крупный, розовый, белки голубоватые по оливковому санкирю, радужка охристая с обводкой. Черный круглый зрачок без бликов, блик-точка ставится со стороны белка на границе зрачка. Подглазины везде крупные, ладьевидной формы, их границы цвета санкиря. Повторяемость приемов письма личного в обеих иконах подтверждает авторство В. Н. Вощина.

Икона «Господь Вседержитель, с припадающими Иоанном Богословом и Дмитрием Солунским» поставила сложную задачу перед реставраторами. При поновлении образа В. Н. Вошин лично писал со всем старанием и мастерством, а крещатый саккос Христа прописал небрежно, с учетом того, что его скроет оклад. Реставраторы сначала удалили олифу с лица, и это дало возможность провести тщательный сравнительный анализ с личным письмом иконы «Спас Вседержитель» из иконостаса Троицкого собора. Манера письма настолько совпала, что не вызвала никаких сомнений в едином авторстве. Только после этого решились удалить запись В. Н. Вощина. В 1687 г. в создании некоторых икон местного ряда иконостаса Богословской церкви принимали участие лучшие мастера артели Г. Никитина вместе с великим знаменщиком, вероятным автором данного образа.

В. Н. Вошин – потомственный костромской иконописец, его род прослеживается с первой четверти XVII в. В 1745 г. он написал «Заметки изографа», которые попали в руки знающему цену таким трудам ярославскому краеведу В. Лествицину¹¹. Они стали исключительно ценным материалом к семейной биографии, приоткрыв некоторые страницы из истории костромской иконописи, в частности, сообщив о четырех поновлениях чудотворного образа Богоматери Федоровской.

В коротких этих заметках есть указание на время и место рождения: с. Шунга, 1691 г., отец иконописец Никита сын Макаров. Хронику значимых событий своей жизни Василий Никитин начинает с 1696 г. Почему ему так важно было сообщить, что «10 июня иконописцы стали подписывать в соборной церкви Богородицы Федоровской»¹². Возможно, это первое дело, в которое взяли пятилетнего мальчика. Во всяком случае, этот факт в его заметках отмечен не случайно.

¹¹ Лествицын В. И. Записки изографа Василия Никитина 1745 года // Ярославские губернские ведомости. 1882. № 29. Неофиц. ч.

¹² Соборная церковь Федоровской Богоматери – так назван Успенский собор XVI в., имевший придел во имя иконы «Богоматери Федоровской», хранившейся в иконостасе этого храма до 1934 г. Чудотворная икона «Богоматерь Федоровская», двусторонняя. На обороте образ Параскевы Пятницы XIII в. Сейчас находится в соборе Богоявленского монастыря г. Костромы.

Следующее событие относится к 1716 г., когда он вместе с Василием Андреевым, Яковом Васильевым работал в Геннадиевом монастыре¹³. С того года он стал работать в очках. Было ему всего 25 лет. Если с 5 лет его начали привлекать к иконописи, у него к этому времени был значительный опыт и, видимо, как следствие напряженной работы – потеря зрения.

Икона «Иоанн Предтеча – ангел пустыни» с клеймами жития 1714 г. из Христорождественской церкви г. Костромы самое раннее известное нам подписное произведение автора¹⁴.

В 1722 г. он вместе с сыном Яковом был на смотре в Шунге и записан был в переписных книгах. Подушный оклад начал платить с 1724 г. шунгенским старостам. Следовательно, к этому времени он женат и у него один сын, были ли дочери неизвестно. И он не живет постоянно в Шунге, а прибывает туда с сыном только для записи¹⁵.

В 1729 г. «на Песочне местные образы писали снова с сыном своим Яковом»¹⁶. «Снова» означает «вновь писали местные иконы» или «снова с сыном». Возможно, они также поновляли потемневшие местные иконы.

В 1741 г. «починивал образ Иоанна Предтечи у Соли Большой». Вероятно, речь идет о храмовом образе Иоанно-Предтеченской церкви¹⁷.

И, наконец, последнее сообщение о том, что у новой переписи в Шунге были в 1744 г. По этой ревизии записаны в переписные книги кроме автора, которому в этом году уже 53 года, его жена Марфа 33 лет, сын Дмитрий 9 лет, сын Василий 7 лет, дочь Капитолина 4 лет. Сына Якова с ним нет. Он уже, вероятно, живет своей семьей, если жив. А вот жена Марфа явно вторая, и потому такие малые дети¹⁸.

¹³ Геннадиев монастырь (Спасо-Преображенский) основан в XVI в. на Сурском озере близ реки Костромы преп. Геннадием Костромским и Любимоградским (ум. в 1564). По Указу Синода от 1787 г., границы Костромской епархии были изменены, и церкви Любимоградского уезда были причислены к Ярославской епархии.

¹⁴ Икона «Иоанн Предтеча – ангел пустыни» с клеймами жития, 1714. Д., темпера. 125,0x75,0 (Гос. музей палехского искусства. Инв. № 228). Внизу средника надпись: «1714 писалъ костромитинъ Василий Никитинъ». В Книге поступлений записано, что икона взята в музей А. Бакушинским в связи с разработкой вопроса о связях палехской живописи XVIII в. с верхневолжской, по тем же причинам взяты и прочие иконы из Христорождественской церкви г. Костромы (Лукомские В. К. и Г. К. Кострома. СПб., 1913. С. 111, 119, 260, 262; Костромская икона. 2004. Кат. № 211).

Г. Лукомский считал, что этот образ писал Василий Никитин из дружины Гурия Никитина, участник росписи Троицкого собора. Авторы «Словаря русских иконописцев XI–XVII вв.» (М., 2003) отождествляют В. Никитина с ярославским мастером Василием Никитиным Духовским, сыном дьякона церкви Сошествие Св. Духа. Считаю такое отождествление неправомерным. В 1684 г. это один из самых молодых участников артели Г. Никитина. Едва ли мастер, сформировавший такую высококлассную артель из костромских мастеров и их сыновей, стал бы приглашать ученика из Ярославля. Мое мнение, что это внук Макарея Иванова, сын Никиты Макарова от первого брака. Отсюда обращение Никиты к Гурию Никитину с просьбой о написании створ к семейной святыне. Сам Никита в стенном письме не мог принимать участия, так как страдал падучей.

¹⁵ Село Шунга находится за Ипатьевским монастырем в 7 км по старой дороге на г. Любим. С XVI в. это костромская вотчина патриаршего Чудова монастыря, и родившийся в этом селе крестьянин должен был платить монастырю подать, где бы он потом ни жил. Откуда В. Н. Вошин с сыном пришли в Шунгу на перепись? В эти годы два брата его отца уже окончательно осели в Ярославле. Не исключено, что он тоже временами жил в Ярославле. Его «Записки» были найдены в Ярославле, это заставляет предположить, что его сыновья точно связали судьбу с этим городом.

¹⁶ Богородице-Игрицкий монастырь основан в 1624 г. в урочище Игрищи на реке Песочне на месте явления чудотворной иконы «Богоматерь Одигитрия». В 1918 г. монастырь закрыт, возобновлен в 2004.

¹⁷ Посад Большие Соли в XVIII в. принадлежал Костромской губернии. Сейчас с. Некрасовское Ярославской области.

¹⁸ Марфа родилась в 1711 г., а у В. Н. Вошина в 1722 г. уже был сын Яков (ПК. 1744).

В 1745 г. он участвовал в поновлении чудотворного образа Богоматери Федоровской. «Починивали образ» в Ипатьевском монастыре. К производству починки этого образа привлекали обычно самых прославленных мастеров. «Поновлен образ Богоматери Федоровской города Ярославля церкви Богородицы Смоленская священником Иоанном Андреевым при оном помянутом священнике были иконописцы города Костромы церкви Сретения Господня дьякон Михаил Афанасьев да Василий Никитин сын Вошин Чудовский. 16 августа стали снимать олифу и обновлять чудотворный образ. Спасителю ризу проинокопили и твореным золотом по старой иконописи и протчую ветхость обновили по-прежнему, а лицо оной помянутой священник привохривал сам и совершили сентября 11 день, олифили того же числа в первую олифу в начале четвертого часа, а олифили на кровле архимандритских келий, а на лице олифили того ж сентября 13 день, то есть в пяток, а образец сняли в 14 день и оклад окропили в тот же день и в церковь внесли в Ипатьевском монастыре за вечерю и сретение славное было в Костроме и поставлен бысть в соборную церковь на преждем месте в киоте»¹⁹.

Василий Никитин Вошин не ограничился сообщением о своем участии в починке чудотворного образа, а как истинный летописец сообщил сведения о трех известных поновлениях: 1636, 1677, 1694 г. Очевидно, он переписал имевшиеся при образе сведения. Во всяком случае, о поновлении 1745 г. была летопись на серебряном окладе внизу на оборотной стороне, у Параскевы Пятницы²⁰.

Василию Никитину не дано было участвовать в большом артельном труде по росписи стен. Запрет Петра I на строительство каменных храмов по всем городам на время строительства новой столицы подкосил мастеров стенного письма. Лишенные заказов артели распались, иконописцы вынуждены были перебиваться разными заказами.

К счастью, запрет на строительство каменных храмов не уничтожил все артели монументалистов. В 1735 г. в церкви Иоанна Богослова близ Ипатьевского монастыря еще трудилась артель костромских иконописцев под руководством Федора Логинова²¹, который в 1684 г. учеником работал в Троицком соборе с Гурием Никитиным. Из этой же церкви происходят две подписные иконы В. Н. Вошина.

«Святая икона («Троица Ветхозаветная». – С. К.) по ветхости переписана на липовой доске при епископе Дамаскине»²². Действительно, храмовая икона написана тем же автором. Это подтверждает не только общность стиля письма, но и характер обработки самой доски, совпадающий с остальными иконами этого ряда.

¹⁹ Андреев Иван (упом. 1694–1745) родом костромич, жил в Ярославле, служил дьяконом в ц. Дмитрия Солунского, затем попом в ц. Архангела Михаила и вновь, но уже попом, в ц. Дмитрия Солунского, а в 1745 г. был священником в церкви Богоматери Смоленской (Словарь русских иконописцев. М., 2003. С. 51); А. И. Шемакин (Словарь мастеров художественных ремесел Ярославля XVIII–XIX веков. Ярославль, 2012. С. 33–34).

²⁰ «Оклад на образ делали серебренники села Сунгурово князя Голицына Григорей Степанов сын Шабанов, да Михайло Васильев сын села Сидоровского дворцового» (Лествицын В. Н. Записки изографа Василия Никитина 1745 // КЕВ. 1882. № 29. Неофиц. ч.).

²¹ Логинов Федор (1660–1735) (Словарь русских иконописцев. М., 2003. С. 384).

²² Епископ Дамаскин занимал кафедру в Костроме с 1758 по 1769 гг.

Иконография «Троицы Ветхозаветной» повторяет годуновский образ, восходящий к рублевскому образцу. Но натюрморт на престоле утратил символическое единение вокруг одной чаши. Художник щедро оделил каждого ангела своей чашей, разложил в рядок по белой скатерти ложки и ножи, небольшие тарелки. Все золотое с черневым орнаментом. Седалища ангелов тоже золотые, и их орнамент с мотивом вьющейся лозы перекликается с резным декором на колоннах иконостаса. Сияющее полированное золото фона, нимбов и крыльев соседствует с матовым блеском асиста на одеждах, написанных по светам крупными массажи и широкими линиями «в перо». Такое обилие золота способна выдержать только яркая киноварь одежд. Глубокая зелень, дополняющая ярко-красные гиматии, заставляет вспомнить излюбленное соотношение пламенеющей киновари и плотной зелени на шедевре годуновской школы «Троице Ветхозаветной» с князем Всеволодом и княгиней Ольгой на полях. Стилистика годуновских икон оказала огромное влияние на формирование стиля костромской художественной традиции.

Икона «Богоматерь Иерусалимская» выделяется по стилю из всего местного ряда. Очевидно, это список чудотворного образа Кривоезерской пустыни, написанного в 1709 г. царским изографом Кириллом Улановым. Иконописец принял постриг в этой пустыни с именем Корнилий. Образ был особо почитаем на костромской земле²³.

Центральные иконы местного ряда «Спас Вседержитель» и «Богоматерь Иерусалимская» были под глухими серебряными, позолоченными окладами. Судя по фотографии 1912 г., высокий рельеф оклада скрывал живопись полностью, оставляя в прорезях лишь личное письмо. Характер чеканки этих окладов типичен для произведений костромских серебряников конца XVIII в.²⁴

Исключительное насыщение местных и праздничных икон золотом оказалось настоящей находкой В. Вощина. Только декоративное полнозвучие образов было способно удержаться в соседстве с золотом резного декора. Очевидно, тогда же твореным золотом прописали асист на иконах середины XVII в. – «Богоматерь» из Деисуса и «Богоматерь Знамение» из пророческого ряда.

Цветочный орнамент стихарей архидьяконов Стефана и Филиппа с яркими пышными цветами маков при сочетании бордовых, вишневых и густо-синих тонов выглядит очень «глазастым». В подчеркнутой активности узора есть определенный смысл – декор вырывает их из икон местного ряда, приковывая внимание к алтарным дверям. Этот же цветочный мотив повторен на одеждах дьяконов в композиции иконы праздничного ряда «Воздвижение честного Креста».

На заворотах иконостаса поставили «по одному месту»: справа «Богоматерь Печерская с Антонием и Феодосием», слева «Богоматерь Одигитрия». Иконография этого образа со временем была забыта и даже в описях она фигурирует как «Богоматерь с младенцем, Одигитрия»²⁵.

²³ Филумен, иеродиакон. Исторические записки о Троицкой Кривоезерской пустыни Костромской епархии. М., 1862.

²⁴ Оклады не сохранились.

²⁵ При реставрации на нижнем поле справа обнаружена надпись: «Изображение чудотворного образа пречистые Богородицы <нрзб> в <нрзб> нская», но утрата нескольких букв не позволяет прочесть название полностью.

Держава в руках младенца Христа заставляет вспомнить события 1613 г. Икона является парной к Печерской, и, таким образом, устанавливается символическая связь Киева – древнейшего центра русской государственности и христианства – с державой новой Руси, также находящейся под покровом Богородицы.

Преобладание богородичных икон в местном ряду нового иконостаса сместило акцент с Троицкого. Не связано ли это с тем обстоятельством, что в России XVIII в. на царском престоле утвердилось женское правление?

Вновь написанные иконы Николы Чудотворца и Иоанна Предтечи заставляют вспомнить, что на поклоне в годуновском соборе тоже были иконы этих святых. Образ Иоанна Предтечи из годуновского собора был ветх и после вычинки был помещен в киот на северной стороне правого столба²⁶. Образ Николы чудотворца, с житием, XVI в. (вклад царя Ивана Васильевича «по сыне своем Иване»), в три пяди высотой, был слишком мал для данного ряда. К приезду Екатерины II в Кострому в 1767 г. его поместили под шатер царского места, срочно установленного у южного столба.

В. Вошин написал Николу Чудотворца в епископских одеждах, торжественно стоящим на ковре с орлецом. За южной дверью парным к нему стал образ Ипатия, он тоже в епископском облачении, с орлецом в подножье. В годуновском иконостасе Ипатий присутствовал как предстоящий в иконе «Богородицы Воплощение», а в иконостасе 1652 г. его образ был только в Деисусе.

Над боковыми дверями в алтарь, как в иконостасе середине XVII в., в резные рамы вставлялись иконы: над северной – «Архидьякон Лаврентий», а что за икона была над южной дверью неизвестно, так как именно эти страницы описи утрачены. На сени царских врат была икона «Тайная вечеря»²⁷.

Композиции икон праздничного ряда многофигурны, зачастую почти дословно повторяют гравюры «кунштовых» библий²⁸. Иконописец увлеченно переносит архитектурные фоны гравюр в свои композиции, осваивая систему прямой перспективы; стремится передать структуру мрамора, плиток пола, выложенных в шахматном порядке, в одеждах узнаваемых тканей: парча и муар, украшены каймы одежд, омофоров золотными кружевами. Пейзаж по-иконному условен: горки громоздятся в высоту, по их лещадкам разбросаны кустики трав, цветов, деревья с пышными кронами. Этому впечатлению способствует и золото фона, преграждающее развитие пространства вглубь. Аппликативно выглядят гирлянды серо-голубых, тяжеловесных облаков, отделяющих обитателей верхнего неба.

Стиль письма икон в этих рядах соответствует характеру декоративной системы иконостаса. В них такая же переизбыточность массы, своего рода застылость, оцепенелость поз, статуйность фигур; деревья, кустики трав, как муляжи, так же крупны и неподвижны.

²⁶ Икона Иоанн Предтеча – ангел пустыни. 1586 г. 165,0x85,0 (ГТГ. Инв. № 28766).

²⁷ Иконы не сохранились. В начале 2000-х гг. написаны новые не совпадающие по сюжетам.

²⁸ «Кунштовые» (нем. kunst) библии, иллюстрированные библии западноевропейских издателей XVI–XVII вв. В XVII в. особую популярность в среде костромских иконописцев имела Библия Пискагора.

По контракту местный ряд должен был стоять на тумбах. Они образуют высокий импост. Под каждой иконой резное ажурное панно с картушем, на оранжевом поле которого черным шрифтом написан тропарь. Между этими панно выступают вперед пластичные кронштейны, на которых стоят колонны местного ряда. Основной мотив орнамента накладной ажурной резьбы панно – круто завивающийся побег с листьями аканта. Интересно отметить, что именно этот мотив повторен в навершии иконостаса. От центрального клейма с распятием до краев иконостаса раскручивается подобный побег, заключая иконостас в своеобразную раму. Популярность этого мотива прослеживается и в конце XIX в.: резчик Трубников при реконструкции иконостаса Трехсвятительского придела в церкви Воскресения на Дебре повторил его на импосте под храмовой иконой «Трех святителей». Однако в соседстве с глухой мелкоузорной резьбой он выглядит чужеродным.

В течение XIX столетия иконостас чинили, вносили дополнения, в целом не изменявшие его облик. Самое значительное вмешательство было в 1910–1912 гг.²⁹ Иконы и резьбу поновляли к юбилейным торжествам иконописцы московской фирмы «М. Дикарев и сын» и знаменитый реставратор-иконописец Г. О. Чириков. Объем работ был значителен, многое делалось в большой спешке. Смывали потемневшую олифу, прописывали светá (яркие белила создавали эффект обновления живописи), кое-где прорисовывали орнаменты, седины на волосах, бородах святых, даже положили новую позолоту по фонам икон и все вновь проолифили. На праздничных и местных иконах ограничились промывкой старой олифы с наложением свежей. Спешка сказалась негативно на качестве позолоты и олифы. Со временем образовались сгребливания олифы, и под ними стало трудно рассматривать детали изображения.

Почему в 1912 г. написали вновь центральную икону праотеческого ряда «Отечество» и крайнюю справа в пророческом ряду «Пророк Иоиль»? Вероятно, они больше всего пострадали из-за попадания влаги в разбитые окна барабана центральной главы и по расселинам сводов. По той же причине наибольшие утраты имеются на власнице Адама, икона с изображением которого стоит слева от «Отечества».

Центральная в пророческом ряду икона «Богоматерь Знамение» (кат. № 42) тоже претерпела значительные чинки: утраты инокопи были прописаны твореным золотом и серебром, есть правки на пробелах и надписях. Использование в одной иконе золотого и серебряного ассиста характерно для костромских икон. Лучи сияния вокруг младенца Христа изначально были серебряной инокопи. Холодный блеск серебра был как прорыв в иное пространство. В 1912 г. икону дополнили с боков изображением святых Иакова Перского и Иоанна Милостивого. Эти святые изображены на полях новгородской святыни «Богоматерь Знамение».

Сохранность резьбы иконостаса к 1912 г. вызывала опасения, многие детали из числа накладных ослабли в креплении, отпадали, осыпалась позолота, все было загрязнено, требовалась основательная чистка. Комиссия Императорского археологического общества, руководившая всем комплексом реставрационных работ по монастырю и собору, настояла на подробной фотофиксации всех этапов производившихся работ. Некоторые фотографии опубликованы

²⁹ Журнал заседаний членов местного комитета по ремонту Троицкого собора Ипатьевского монастыря. 1912 г. // ГАКО. Ф. 712. Оп. 1. Д. 810.

Г. Лукомским в путеводителе по Костроме, изданном к юбилею. Колонки и накладные элементы резного декора снимали, промывали, чинили, что-то золотили вновь. Эти вставки нового золота отличались по цвету³⁰.

В 1918 г. монастырь был закрыт. Существовавший в палатах бояр Романовых музей Церковно-исторического общества, собор, церковь Рождества Богородицы стали частью антирелигиозного музея, затем их экспонаты были переданы Музею местного края. В 1918 г. помещения монастыря заняли семьи костромских текстильщиков. Руководство этим городком текстилей было возложено на коменданта. Благодаря хозяйскому отношению и воле комендантов Троицкий собор не был разграблен и не подвергался разрушительному вандализму, своевременно ремонтировали кровли, окна. В годы Великой Отечественной войны собор использовали как армейский склад и охраняли.

Серебряные ризы, драгоценные камни, украшавшие иконы, были изъяты на нужды государства в 1922 г.³¹ Утраты коснулись царских врат: исчезли медальоны в окладах, пропали иконы над северными и южными алтарными дверьми, но сохранился ковчег Ризы Христовой. Эта реликвия, вставленная в серебряный резной ковчег, устанавливалась справа от Царских врат, вверху между первой и второй иконами. На зиму ее переносили в иконостас теплой церкви. Когда были разобраны иконостасы приделов Троицкого собора, неизвестно.

В 1930 г. в Москву были вывезены большинство вкладных икон Годуновых, находившихся в киотах при столбах, вместе с окладами, пеленами, утварью.

Реставрационные работы в Троицком соборе начались сразу же после организации в 1958 г. историко-архитектурного музея-заповедника «Ипатьевский монастырь». Иконы и позолоту резьбы иконостаса укрепляли и промывали в 1960–1970-е гг. Опустевшие киоты при столбах были разобраны. Собор был переведен в отапливаемый режим.

В 1984–1987 гг. полную реставрацию с раскрытием живописи иконостаса от потемневшей олифы, записей и чинок выполнила бригада реставраторов КСНРПМ: А. М. Малафеев, Е. В. Ильвес, Е. И. Марев, Г. Б. Губочкин, Е. В. Рыбцов, В. Т. Андреев, Л. М. Розин. Они удалили грубую позолоту с фона икон, прописи по белильным светам и с орнаментов саккосов митрополитов. Снимать медные басменные оклады не стали, но для уточнения иконографии делали частичное раскрытие на местах предполагаемых надписей по фону. Оказалось, что фон деисусных икон позолочен, надписи выполнены красным цветом, тем же шрифтом, что и на иконах пророков и праотцев³².

Так как к 1987 г. иконы «Богоматерь Тихвинская» и «Благовещение» не были реставрированы, то в свободное окно иконостаса за иконой «Богоматерь Иерусалимская» была поставлена икона «Богоматери Казанской с чудесами образа» (XVIII в.) из собрания музея-заповедника.

³⁰ Удалены при реставрации реставраторами костромского филиала ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря под руководством А. Е. Рыбцова.

³¹ В 1922 г. был вывезен в Государственную Оружейную палату золотой оклад с храмовой иконы «Троица Ветхозаветная», тогда же изымались драгоценности из храмов в помощь голодающим Поволжья.

³² В XVII в. центральные иконы Деисуса украшали серебряные венчики, цаты: у Спаса – чеканные, у Богоматери и Предтечи – резные, у архангелов – гладкие, у остальных – медные, чеканные под басму, позолочены. Окладов не было. Серебряные венцы и цаты утрачены после 1917 г. До наших дней сохранились только медные.

(Ее можно видеть в разных изданиях об Ипатьевском монастыре.) В 2004 г. икона «Богоматерь Тихвинская» вновь заняла прежнее место в иконостасе.

Иконостас Троицкого собора – целостный ансамбль, сосредоточивший живопись икон середины XVII в., наиболее полное собрание произведений талантливого костромского иконописца первой половины XVIII в. В. Н. Вощина, резьбу и кованый металл 1758 г. Исторические сведения об иконостасах, предшествовавших ныне существующему, дают возможность воочию увидеть изменения стиля иконописи за столетний период развития художественной культуры Костромы.

С. С. Каткова

ПОЯСНЕНИЯ К КАТАЛОГУ

Каталог состоит из двух частей: в первой – иконы после реставрации (раскрыты от записей, потемневшей олифы) размещены в хронологическом порядке; во второй – произведения в процессе раскрытия. Нераскрытые иконы собрания в каталог не включены.

Сведения об иконах даны в следующем порядке:

Название

Автор. Знак вопроса после имени автора означает, что авторство установлено предположительно. Слово «круг» перед именем автора, означает его современника, находившегося под влиянием творчества данного мастера.

Датировка

Материал и техника; оклад-материал, техника

Размер в сантиметрах: первая цифра – высота иконы, вторая – ширина

Инвентарный номер

Происхождение, если известно

Дата поступления или постановки на музейный учет

Реставрация: дата, фамилия реставратора и организация

Примечания: дополнительные сведения о произведении, к иконам с клеймами и рядом иконостаса даны схемы

Подробные сведения по иконографии и истории раскрытых икон из собрания музея опубликованы в альбоме-каталоге «Костромская икона» (авторы-составители Н. И. Комашко, С. С. Каткова. М. 2004).